

# Einleitung

Künstlerischer Spürsinn und menschliches Empfinden eilen wissenschaftlich-theoretischer Begriffsbildung stets voraus [...].<sup>1</sup>

Seit gut einem Jahrhundert geistert der Begriff Sampling durch die Welt. Mir selbst ist er das erste Mal begegnet, als ich versuchte, ein Klavier mit einem einfachen Mikrofon Ton für Ton aufzunehmen. Ich wollte meinem damaligen Keyboard-Instrument – der Korg *Triton*, einer Workstation mit Sampling-Funktion – möglichst realistische Klavierklänge entlocken. Um es kurz zu machen: Meine ersten, in stundenlanger Arbeit erstellten Samples waren völlig unbrauchbar. Beim Spielen der Samples mit der *Triton* klang es alles andere als nach Klavier. Das Resultat hörend, beschlich mich erstmals der leise Verdacht, dass die Beziehungen zwischen einem akustischen Klangereignis, dessen Aufzeichnung und dessen Wiedergabe eine vielschichtige Angelegenheit sein muss. Der ungewöhnliche Klang der von mir kreierten Samples ließ mich vermuten, dass ich diesbezüglich einigen relevanten Aspekten wohl zu wenig Beachtung geschenkt hatte. Auch lernte ich unmittelbar meine erste wichtige Lektion in Sachen digitaler Signal- und Datenverarbeitung: den Unterschied zwischen flüchtig gespeicherter Information und dem Ablegen von Daten in einem Festspeicher. Denn bereits mit dem nächsten Neustart der *Triton* war das Klangexperiment beendet – der temporäre Sample-Speicher hatte sich vollständig geleert. Zurück blieben zwar ein stumpfes Sound-Preset und viele offene Fragen, aber auch eine kleine Vorfreude auf das nächste Experiment mit einer Technologie, die mich zu faszinieren begann.

Das nächste Mal begegnete mir Sampling am Computer. Nach den ersten ertragreicheren Sampling-Experimenten mit der *Triton* lernte ich als eines der ersten Musikprogramme die Computer-Freeware *Hammerhead Rhythm Station*<sup>2</sup> kennen. *Hammerhead* ist ein Software-Drumcomputer, der 1998 erschien und sogar auf einem Computer mit 486-Prozessor lief. Ich war überrascht, dass die Software *Hammerhead* keine Möglichkeit zum Aufnehmen von Klängen bot und dass in *Hammerhead* als Sample etwas anderes als das mir bislang Bekannte bezeichnet wurde. Gemeint waren in *Hammerhead* bereits vorliegende und fest gespeicherte Sounds, die nur ausgewählt und wiedergegeben, aber nicht verändert werden konnten. Erst viele Jahre

---

<sup>1</sup> Ziegenrücker 1991: 57.

<sup>2</sup> Siehe dazu <http://threechords.com/hammerhead/>.

später wurde mir bewusst, dass jeder der in *Hammerhead* verfügbaren Drum-Sounds ein bereits Ende der 1990er Jahre weit verbreitetes und ikonografisches Sample war. Damals fiel mir nur eine gewisse Ähnlichkeit der in *Hammerhead* verfügbaren Klänge mit den Drum-Sounds in einigen der Hits auf, die vor der Jahrtausendwende die Radio-Charts dominierten und unser Zuhause beschallten. Auch sah ich für mich keinen Nutzen in einer virtuellen Rhythmusmaschine, mit der sich nur wenige und nicht weiter veränderbare Klänge innerhalb eines höchstens acht Takte langen Patterns arrangieren ließen. Warum die fertig abrufbaren Sounds in *Hammerhead* genau wie selbst aufgenommene und zurechtgestutzte Sounds gleichermaßen als Samples zu bezeichnen seien, leuchtete mir nicht ein.

Ich erinnere mich noch gut daran, wie ich wenig später das erste Mal davon hörte, dass Sampling das Stehlen von Klängen und Musik mithilfe einer neuartigen Technologie sei. Der Ideenraub durch Sampling sei ein ernstzunehmendes Problem für die Musikindustrie. Sampling stelle darüber hinaus eine Bedrohung für den Berufsstand der ProduzentInnen und StudiomusikerInnen dar. Diese Informationen erreichten mich auf verschiedenen Kanälen in etwa zu der Zeit, als es üblich wurde, in den Pausen auf dem Schulhof sorglos .mp3-Musikdateien zu tauschen. Auch im Musikunterricht war davon die Rede, dass es verpönt und sogar verboten sei, sich ungefragt musikalischer Ideen anderer zu bedienen. Im selben Schuljahr wurde Rap zum Thema. Das Playback, zu dem wir Reime verfassen sollten, hatte klanglich rein gar nichts mit dem zu tun, was ich dank des Musiktauschens als Hip Hop kennengelernt hatte. Erst Jahre später kam ich dahinter, dass die von einem Schulbuchverlag herausgegebenen Hörbeispiele selbstverständlich ohne Samples aus bereits veröffentlichten Tracks auskommen mussten und dass schon aus diesem Grund solche Playbacks kaum eine Chance hatten, sozusagen authentisch zu klingen. Doch ich begann damals zu ahnen, dass Schlagzeugklänge eben nicht gleich Schlagzeugklänge sind und dass es in manchen Situationen auf die Verwendung ganz bestimmter Klänge ankommt. Bestätigt wurde diese Ahnung während meiner ersten Jam mit Freunden, die sich im Rappen versuchten. Um ihre Reime zu unterlegen, imitierte ich Hip Hop-Beats mit den werksseitig verfügbaren Sounds der *Triton*. Das, was ich damit musikalisch beitragen konnte, war zwar – wie ich dank meiner Schulbildung nun wusste – juristisch unbedenklich und nicht weiter verwerflich, stellte sich allerdings als klanglich überaus unbefriedigend heraus. Ich beschloss nach dieser enttäuschenden Erfahrung, zukünftig möglichst keine Klänge mehr nachzuahmen. Ich begann daraufhin Synthesizer-Intros und markante Sounds bekannter Songs zu samplen, um sie mit der *Triton* originalgetreu wiedergeben zu können. Gegen Ende meiner Schulzeit war die Möglichkeit, tatsächlich die

originalen Sounds und nicht irgendwelche Imitate spielen zu können, unter anderem ausschlaggebend dafür, Keyboarder einer lokal gut gebuchten Coverband zu werden. Von meiner ersten Gage kaufte ich mir eine externe Festplatte, um den Sample-Speicher der *Triton* zu erweitern.

Seither beschäftige ich mich mit Sampling und Sampling beschäftigt mich. Im Laufe der Jahre lernte ich in unterschiedlichen Situationen sehr viele verschiedene Auffassungen davon kennen, was Sampling sei. Manche Verständnisse wurden nur von bestimmten Personengruppen geteilt oder nur in speziellen Kontexten akzeptiert.

Beispielsweise wurden Samples im Austausch unter KeyboarderInnen in der Regel als Erweiterungen der werksseitigen Klangpalette von Keyboard-Instrumenten aufgefasst und damit den Sound-Presets von Synthesizern gleichgesetzt. Das erste Mal, als mir ein Hip Hop-DJ von Samples erzählte, meinte dieser dahingegen nur ganz bestimmte Schlagzeugpatterns auf Schallplatten, die er selbst wiederum von diesen aufgenommen hatte. Zu Beginn des Kompositionsstudiums war es üblich, elektronische Kompositionen anzufertigen, indem digital gespeicherte Tonaufnahmen editiert und neu arrangiert oder collagiert wurden. Unabhängig davon, woher das verwendete Material stammte, wurden im Umfeld der Musikhochschule solche und ähnliche Kompositionstechniken als Sampling und digital vorliegendes und verfügbares Klangmaterial pauschal als Samples bezeichnet. Es wunderte mich daher kaum, als ich las, dass auf einer Konferenz der *Electroacoustic Music Society* im Jahr 2006 der Komponist und Musikwissenschaftler Leigh Landy die folgende Frage ans Plenum richtete, um sie nur wenige Sätze später selbst zu beantworten:

How well defined is our basic terminology [...]? We don't have to agree, but the current state of affairs is embarrassing. [...] Current terminology usage in the field is at best fluid and at worst in a fairly weak state.<sup>3</sup>

Er sprach dabei im Sinne der *sound-based music studies* zunächst von der Terminologie zur Bezeichnung von klanglichem Material zur Komposition im Allgemeinen. Diese Aussage ergänzte er im Jahr darauf in seiner Publikation *Understanding the Art of Sound Organization* bezugnehmend auf die Zukunft von Sampling als einer speziellen Kompositionstechnik:

---

<sup>3</sup> Landy 2006: 1–2.

Sound source material and sound production and manipulation techniques are relevant to this subject. It is difficult to imagine how one can discuss approaches to sampling and their musical application without some basis in terms of sound classification.<sup>4</sup>

Während des Studiums wuchs mein Interesse an der theoretischen Auseinandersetzung mit Sampling. Ich stellte fest, dass Sampling-Diskurse sich nicht zuletzt durch unterschiedliche Definitionen der Begriffe Sampling und Sample voneinander abgrenzten. Auch traf ich vereinzelt auf Gräben, die einzelne Diskurse durchzogen und sich mir in Äußerungen zeigten, wonach beispielsweise »VertreterInnen und Vertreter der Hip Hop-Studies nur in seltenen Fällen über die Expertise verfügen, kompetent über Sampling sprechen zu können«<sup>5</sup>. Mir war zwar klar, dass sich ExpertInnen auf demselben Gebiet nicht einig sein müssen, doch dass so pauschal ein vermeintliches Unvermögen geäußert wurde, machte mich stutzig. Ich vermutete, dass in vielen Fällen womöglich über Sampling diskutiert wurde, ohne sich ausreichend darüber zu verständigen, was genau mit Sampling gemeint und was somit überhaupt Gegenstand der Debatte war.

Nach meinem Studium beschloss ich, dem Phänomen Sampling auf den Grund zu gehen. Ich wollte wissen, welche Facetten dieses überaus vielschichtigen Begriffs mir bislang verborgen geblieben waren. Ich wollte erfahren, wer die Begriffe Sampling und Sample in welcher Weise verwendet, was damit in anderen mir verständlichen Sprachen gemeint ist, wo die Wurzeln dieser mir so wichtig gewordenen Begriffe liegen, welche Gemeinsamkeiten sie stiften können und wie sie als Barriere verwendet werden. Ich wollte Sampling unabhängig von den mir bisweilen begegneten Grenzen musikalischer Genres betrachten. Mir schwebte vor, die individuellen Bedeutungen der Begriffe Sampling und Sample in den sich voneinander abgrenzenden Diskursen einander gegenüberzustellen.

Das Resultat ist das vorliegende Buch. Dessen modularer Aufbau spiegelt den Entstehungsprozess im Laufe der vergangenen Jahre wider. Während ich als Klavierlehrer arbeitete, die ersten elektroakustischen Kompositionen schrieb und erste interaktive Klanginstallationen zur Ausstellung brachte, begann ich mir nach und nach die Bedeutungen der Begriffe Sampling und Sample innerhalb unterschiedlicher Diskurse zu erschließen. Der erste Teil des Buches ist daher nicht chronologisch als Geschichte der Entwicklung der zentralen Begriffe Sampling und Sample, sondern nach Themenfeldern gegliedert.

---

4 Landy 2007: 191.

5 Kaunty 2010: 7.

Im Rahmen einer Qualifizierungsstelle an der Kunsthochschule für Medien Köln im Bereich Sound hatte ich die Möglichkeit, zunächst den zweiten Teil des Buches abzuschließen. Ich analysierte Sampling in der Praxis und ging der Frage nach, welche Bedeutungen der Begriffe Sampling und Sample durch das Spielen mit als Sampler verstandenen Instrumenten vermittelt werden. Dieses Kapitel verfasste ich, während ich mich meine Kenntnisse in objektbasierter Programmierung von Software zur Audiosignalverarbeitung vertiefte. Je mehr Zeit ich damit am Computer verbrachte, umso mehr Zeit investierte ich, um ohne Computer elektronische Musik zu produzieren sowie Hardware-Sampler auszureizen und über deren bautechnische Grenzen hinaus zu modifizieren. Auch begann ich, mich mit den Implikationen reaktiver Echtzeit-Klangvisualisierung zu beschäftigen.

Anschließend trug ich die Ergebnisse aus der theoretischen Auseinandersetzung mit Sampling-Diskursen und der Prozessanalyse von Sampling-Praktiken zusammen. So konstituierte sich das Phänomen Sampling durch die Betrachtung aus zwei unterschiedlichen Perspektiven. Darüber hinaus lieferten die dabei gewonnenen Erkenntnisse Grund zur Problematisierung des Umgangs mit der Sampling-Terminologie. Während ich den dritten Teil verfasste, der dieses Thema behandelt, lotete ich systematisch Sampler-Spieltechniken aus und übertrug einzelne Aspekte und Erkenntnisse, aber auch unbeantwortet gebliebene Fragen auf Sampling-Konzeptstücke.<sup>6</sup>

Abschließend entwickelte ich ein Software-Plugin, das von der Auseinandersetzung mit Sampling im Zuge des Verfassens dieses Buches geprägt ist. Ich wollte alles zum Klingen bringen, was Sampling nicht ist. Mein Ziel war es, hören zu können, was alle Definitionen und Bedeutungen von Sampling ausschlossen, die mir im Laufe der Annäherung an das Phänomen Sampling begegnet sind. Mit einer Darstellung dieses Sampling-Projekts und einer kompakten Reflexion der Verzahnung meiner künstlerischen Sampling-Praxis mit meiner Forschungstätigkeit schließt das vorliegende Buch. Dabei bringe ich ein Resultat meiner Forschung exemplarisch zur Anwendung. Zur Beschreibung des Sampling-Projekts stütze ich mich auf die These, die ich als Ergebnis aus der Problematisierung der Verwendung der Sampling-Terminologie ableiten konnte: Ausreichend detailliert über einen Gegenstand mit Bezug zu Sampling zu sprechen und diesen dadurch anschlussfähig darzustellen, führt weiter, als den Gegenstand als Sample zu bezeichnen und den Gesamtkontext Sampling durch die Einführung einer neuen Definition weiter auszudifferenzieren.

---

<sup>6</sup> Siehe dazu: *IAm Sitting in a Room – Resampled I & II* auf <https://www.hartmann-tobias.de/>

## Grundsätzliches über dieses Buch

Das vorliegende Buch entspricht bis auf wenige geringfügige Änderungen meiner Dissertation *Das Phänomen Sampling* (eingerichtet am 24. Juli 2020 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und verteidigt am 5. Februar 2021). Es ist weitestgehend modular strukturiert. Die einzelnen Abschnitte innerhalb der übergeordneten Kapitel stehen zwar in einem Gesamtzusammenhang, können jedoch als in sich abgeschlossene Einheiten gelesen werden. Betreffen diese Einheiten ein Thema, das verschiedene Kontexte berührt, ist diesen eine kompakte Zusammenfassung angehängt.

Alle wörtlichen Zitate werden in Orthografie und Formatierung wie im Original übernommen und nicht übersetzt. Auslassungen, Ergänzungen und grammatische Veränderungen werden durch eckige Klammern kenntlich gemacht. Hervorhebungen oder sonstige Besonderheiten sind stets aus dem Original übernommen.

Alle Quellenangaben verstehen sich als Verweise auf das Literaturverzeichnis. Dieses ist nach Nachname der ErstautorInnen beziehungsweise ErstherausgeberInnen und Veröffentlichungsjahr der zitierten Ausgabe sortiert. Um die Fußnoten möglichst kompakt zu halten, sind alle Angaben, die über eine Referenz hinausgehen (zum Beispiel das Jahr der Erstveröffentlichung oder die Namen von ÜbersetzerInnen) nur im Literaturverzeichnis vermerkt. Die Abkürzung o. V. bedeutet ohne VerfasserIn und bezieht sich zum Beispiel auf Handbücher, deren AutorInnen nicht ermittelt werden konnten.

Fußnoten mit vollständigen Literaturangaben oder Weblinks verstehen sich als direkte Angaben zu weiterführender Literatur oder ergänzenden Inhalten.

Werden im Folgenden explizit genderspezifische Formulierungen verwendet, dann verweist dies darauf, dass sich in den Quellen der jeweiligen Kontexte tatsächlich nur auf ein Geschlecht bezogen wird. Diese Bezugnahme wird beibehalten, damit dies als Tatsache ersichtlich bleibt.

Alle Weblinks innerhalb des vorliegenden Buches wurden am 17.02.2022 zuletzt geprüft. Daher erfolgt keine Nennung eines Abrufdatums im Einzelfall.

Begleitend zu diesem Buch sei auf die folgende Website hingewiesen:

<https://www.hartmanntobias.de>