

Marcus Gammel

Von der Mündung zur Quelle

Zur zweiten Natur des Lautsprechers

Ein Mann im Anzug steht vor einer Videoleinwand. Das diskrete Headset-Mikrofon an seinem Mund fängt die Stimme auf und verteilt sie eindringlich im Raum. Der Vortragende steuert seine Präsentation mit einer drahtlosen Fernbedienung. Zu sehen und zu hören sind Beispiele aus Popkultur, Wahlkampfwerbung und Hollywoodkino. Während der Experte spricht, stellt sich allmählich eine Irritation ein. Hin und wieder wirkt es, als gehöre seine Stimme nicht wirklich ihm, als spräche da für Augenblicke ein anderer. Dieser andere jedoch klingt seinem Original zum Verwechseln ähnlich.

Der schwedische Klangkünstler Erik Bünger greift in seiner „lecture on schizophonia“ einen Begriff von Murray Schafer auf. Schizophonie, so definiert Schafer, „bezeichnet die Spaltung zwischen einem originalen Klang und seiner elektroakustischen Übertragung oder Reproduktion“.¹ Erik Bünger führt den Effekt vor: Mit einem unauffälligen Knopfdruck ersetzt seine „reale“ Sprechstimme hin und wieder durch eine vorproduzierte Aufzeichnung. Die Lippen bewegen sich weiter, aber das Sprechen hat bereits statt gefunden. Der Sprecher könnte längst tot sein.

Dieser Scheintot gehört zu den großen Obsessionen der Medienkunst. Erik Bünger spricht im Rahmenprogramm der Ausstellung „Wach sind nur die Geister – Über Gespenster und ihre Medien“ des HMKV in Dortmund. Kern der Ausstellung ist die Sammlung des Schwedischen Opersängers Friedrich Jürgenson, der 1959 mit Hilfe von Radioaufzeichnungen versuchte, Kontakt mit verstorbenen Freunden aufzunehmen. Um dieses Exponat scharen sich in der Dortmunder Phönix-Halle dutzende von auditiven und visuellen Werken, die sich mit der technisch-medialen Geisterbeschwörung auseinandersetzen. Die Gründe für dieses Interesse wurzeln allerdings nicht nur in dem Phänomen der Schizophonie, sondern mindestens ebenso fest in der frühen Verzahnung von Medientechnik und Spiritismusforschung. Wie Wolf-

gang Hagen gezeigt hat, ist beispielsweise die Entwicklung des Rundfunks in ihrer Frühphase kaum von der versuchten Kommunikation mit dem Jenseits zu trennen.²

Gut 100 Jahre nach der ersten Radiosendung stellt sich nun allerdings die Frage, in wie fern allmählich eine Neubewertung des Verhältnisses von „natürlichen“ und „medialen“ Sinneswahrnehmungen ansteht. In der westlichen Welt lebt kaum ein Mensch mehr, der nicht im Bewusstsein der technischen Reproduzierbarkeit von Klängen aufgewachsen wäre. Was bedeutet dieses Bewusstsein für den gestalterischen Umgang mit Klang heute? Diese Frage ist sicher nicht in wenigen Seiten zu beantworten. Ich will jedoch versuchen, den sich abzeichnenden Bedeutungswandel anhand von einigen Beispielen aus der Erfahrungswelt eines Rundfunkredakteurs aufzuzeigen.

Erik Bünger führt die Nähe von elektromagnetischen und spirituellen Medien unter anderem an einem Wahlkampf-Werbespot von Barack Obama vor. Eine Reihe von Popstars spricht und singt die Martin-Luther-King-Rede des Präsidentschaftskandidaten mit. Dazwischen erscheint immer wieder Obama selbst. Im Gegensatz zu seinen Anhängern ist er jedoch in schwarz-weiß gefilmt, der Ton klingt dumpfer und läuft leicht asynchron zum Bild. Erik Bünger folgert, dass Obama hier mit audiovisuellen Mitteln in die Nähe des „Märtyrers“ King gerückt werden soll: Das Video wirkt, als sei Obama bereits tot und verklärt, wie der Mann, den er zitiert. Schizophonie der Geschichte: Obama wurde gewählt.

Hier – so könnte man Erik Büngers Gedanken weiterspinnen – spaltet sich nun das Spaltprinzip auf: Neben Obamas „Geisterstimme“ erklingen gestochen scharf die ebenso mediatisierten Stimmen seiner berühmten Parteigänger. Im Bewusstsein amerikanischer Wähler gesellen sich die unbearbeiteten Fern-

sehbilder von Obamas Reden hinzu – vielleicht sogar der ein oder andere Live-Auftritt. Der Effekt setzt sich in Büngers Performance fort: Niemand wird die Wechsel zwischen seiner akustischen und elektroakustischen Stimme mehr als „geisterhaft“ wahrnehmen. Sie sind unmittelbar als Spiel goutierbar geworden. Der Spalt zwischen Diesseits und Jenseits hat qua unendlicher Multiplikation seine transzendente Aura verloren.

Der eben zitierte Murray Schafer hat im Zusammenhang von Klängen und ihren Spaltprodukten nun allerdings weit mehr getan, als dem gespenstischen Kind einen Namen zu geben. Die von Schafer begründete Soundscape-Forschung kann man unschwer als Gegenbild zur totalen Mediatisierung des Hörens betrachten. Mit Klangkarten, Feldaufnahmen und einem ausgeklügelten Begriffs-Instrumentarium versuchen Schafer und seine MitstreiterInnen der akustischen Wirklichkeit zu Leibe zu rücken.

Gut 30 Jahre nach dem Erscheinen von Schafers „The tuning of the world“ (1977) stehen, sitzen und liegen einige Erben der Soundscape-Idee am Fuße des Berliner Fernsehturmes. Unter dem Titel „Tuned City“ hat ein Kuratorenteam um Gesine Pagels und Carsten Stabenow 2008 ein beeindruckendes Symposium über „Klang- und Raumspekulation“ ins Leben gerufen. Auf dem Alexanderplatz sprechen die Vortragenden in ein Standmikrofon, dafür sind diesmal die Hörenden mit Headsets ausgestattet. Wie Transistorradio- oder I-Pod-Hörer verfolgen sie die Ausführungen „hautnah“, befinden sich dabei jedoch im öffentlichen Raum. Eine Halböffentlichkeit in der Öffentlichkeit. Einer der Referenten in diesem offenen Zwischenraum ist der Klangkünstler Udo Noll. Er spricht über sein Projekt „aporee.org“. Diese Plattform ermöglicht das Ablegen und Aufrufen von Audiofiles über eine Google-Earth-Karte. Die Klanglandschaft ist zu einem medialen Ereignis geworden.

Nicht von ungefähr findet Udo Nolls Idee rasch Eingang ins Radio. Die gegenseitige Durchdringung von privaten und gesellschaftlichen Raumkonstruktionen ist dem Medium eingeschrieben wie keinem anderen. Das Ergebnis heißt „radioOrtung – Hörspiele für Selbstläufer“ und wird seit September 2010 von

Deutschlandradio Kultur als Applikation für Mobilfunkgeräte mit GPS angeboten. Die Künstlergruppen LI-GNA, Hoffman & Lindholm und Rimini Protokoll entwickeln jeweils eigene Hörfunkarbeiten, die man sich buchstäblich erlaufen muss. Ähnlich angelegt ist das Projekt „Memory Loops“, das Michaela Meliàn für den Bayerischen Rundfunk und die Stadt München realisiert hat. 300 Orte des NS-Terrors in München wurden dabei mit hörspielartig aufbereiteten Zeitzeugenberichten verknüpft. Einmal mehr werden die Toten im Lautsprecher lebendig. Die „Tonspuren“ sind hier zwar nicht per GPS lokalisierbar, können aber als akustische Stadtführung aufs Handy oder den mp3-Player geladen werden.

Die akustische Gestaltung von öffentlichen Räumen liegt auch einem weiteren Herrn mit Headset am Herzen. Julian Treasure erhebt seine sonore Stimme bei der Audio Branding Academy 2009 in Hamburg. Der Direktor der Londoner „sound agency“ berichtet, wie seine Firma das akustische Design des Flughafen Gatwick entworfen hat.

“We were briefed to reduce stress, as airports are very stressful places. Our soundscape (including birds [...] for security and to give a sense of nature and space in what can feel like an enclosed environment) was designed to slow the whole pace. [...] [P]layed at very low level, just above the ambient noise, the effects were positive. Customers were positive in interviews, and sales in the airport’s shops increased by 3-10%, presumably as people felt they had more time and rushed less.”³

Klanglandschaft ist hier zu einem reinen Designobjekt geworden. Dabei spielt es keine Rolle mehr, ob die Klänge mit ihrer „ursprünglichen“ Quelle in direkter Verbindung stehen. Die elektroakustischen Zuspielungen werden so in die „ambiance“ des Raumes eingepasst, dass sie ihre Arbeit subkutan verrichten. Leiser Vogelsang beispielsweise gilt anthropologisch als Sicherheitsmerkmal, weil er den vorgeschichtlichen Jägern und Sammlern eine ungefährliche Umgebung signalisierte. Bei Gefahr werden Vögel laut oder stumm. Gleichzeitig assoziieren viele Kulturen die Stimmen

der Vögel mit der Geisterwelt des Jenseits.⁴ Nicht von ungefähr „entdeckte“ Friedrich Jürgenson die vermeintlichen Stimmen seiner verstorbenen Freunde beim Aufnehmen eines Vogelschwarmes in der Natur. Diese Klangquelle substituierte er erst in einem zweiten Schritt mit dem Fiepen und Rauschen des Radios.

Aus dieser Perspektive wird eine Neubewertung des Schizophonie-Begriffes fällig: Warum, so muss man fragen, sollte ein Klang aus einer Vogelkehle a priori „ursprünglicher“ sein, als ein Klang aus einem Lautsprecher? In beiden Fällen ist die Klangquelle ja physisch zugegen. In beiden Fällen kann man hinter der physikalischen Klangquelle eine „originäre“ Quelle annehmen (die Stimme eines Vogels aus dem Lautsprecher, die Stimme eines Toten aus dem Vogel), man muss aber nicht. Insbesondere Vogelstimmen lassen sich mit elektronischen Mitteln extrem leicht und täuschend echt nachahmen. Man denke an Oskar Salas rein elektronischen Film-Soundtrack zu Alfred Hitchcocks *Die Vögel* (1963): Die vermeintlichen Lebewesen hinter diesen Klängen hat es nie gegeben. Jeder einzelne Schrei wurde von Oskar Sala auf seinem Trautonium elektronisch erzeugt.

Bezeichnender Weise findet sich die Ambivalenz der Vogelstimme auch im Werk von Oskar Salas Altersgenossen Pierre Schaeffer. Zehn Jahre vor „Die Vögel“ und nur zwei Jahre nach Erfindung der *musique concrète*⁵ komponierte Schaeffer ein kurzes Stück aus der Kennung des italienischen Radiosenders RAI. Die Vogelstimme in „L'oiseau R.A.I.“ verweist nicht mehr nur auf einen natürlichen Klang, sondern gleichzeitig auf dessen mediale Weiterverwertung. Die ursprüngliche Quelle geht in Schaeffers Klangkaskaden und Tonbandschleifen allmählich verloren. Schaeffer spricht von „akusmatischer Musik“ in Anlehnung die „akusmatikoi“, die Schüler des Pythagoras, die ihrem Lehrer hinter einem Vorhang lauschten. Die elektroakustische Reproduktionstechnik, so Schaeffer, habe in der Tonbandmusik die Rolle des Vorhangs übernommen und den visuellen Kontext einer Klangquelle verschleiert.

Die Frage nach dem Ursprung einer Hörerfahrung führt nun auf den gemeinsamen Nenner der Vorträge von Erik Büniger, Udo Noll und Julian Treasure – historische Hintergründe eingeschlossen: Elektroakustisch

vermittelte Klänge greifen zunehmend in unsere Erfahrung der Wirklichkeit ein. Ob im Wahlkampfwerbespot, in der Internet- bzw. GPS-Navigation oder im Gang durch ein öffentliches Gebäude – ständig hinterlassen Lautsprecher nachhaltige Spuren in unserem Leben. Das an sich wäre keine neue Erkenntnis. Im Umbruch begriffen ist aber die Haltung, die wir als medienerfahrene Lebewesen zu diesen Klängen einnehmen. Technisch hergestellte Hörwelten sind uns zur zweiten Natur geworden. Wo bis vor kurzem noch Geister oder „natürliche“ Schallquellen herangezogen werden mussten, um die Präsenz eines medialen Klanges herzuleiten, da beginnt der Lautsprecher allmählich, für sich selbst stehen zu können. Der Mythos von der Unwirklichkeit des aufgezeichneten Klanges schlägt allmählich um in eine mediatisierte Gestaltung der individuell erfahrenen Alltagswirklichkeit.

Dieser Wandel lässt sich nicht zuletzt an dem Instrumentarium ablesen, mit dem die technische Reproduktion von Klängen wissenschaftlich untersucht wird: In seinem extrem einflussreichen Buch „The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction“ (2003) unternimmt der Kommunikationswissenschaftler Jonathan Sterne eine Fundamentalkritik der Schizophonie- und Akusmatik-Begriffe:

„They assume that sound-reproduction technologies can function as neutral conduits, as instrumental rather than substantive parts of social relationships, and that sound-reproduction technologies are ontologically separate from a ‘source’ that exists prior to and outside its affiliation with the technology. Attending to differences between ‘sources’ and ‘copies’ diverts our attention from processes to products; technology vanishes, leaving as its by-product a source and a sound that is separated from it.“⁶

Jonathan Sterne schlägt alternativ vor, Technologien zur Klangreproduktion als „transducer“ zu begreifen – als Geräte, die Klang in etwas anderes verwandeln und dieses andere wieder in Klang. Das „andere“ seien dabei in der Regel mechanische bzw. elektromagnetische Schwingungen oder deren digitale Codierungen. Diese Herangehensweise erlaubt es laut Sterne, die Apparatur als kulturell geformtes Artefakt zu

begreifen, das in einem historischen Zusammenhang steht und also weder akustische Neutralität, noch universelle Abspaltungs- oder Verschleierungsfunktionen in Anspruch nehmen kann.

Was geschieht nun aber, wenn man diesen Paradigmenwechsel nicht nur für die klangerorientierte Medien- und Kommunikationswissenschaft annimmt, sondern auch für die entsprechenden künstlerischen Praktiken? Steht eine Neubewertung der Begriffe Schizophonie, Soundscape und Akusmatik auch in der medialen Klangkunst an? Vier Beispiele seien angeführt, um die verschiedenen Facetten dieser Tendenz zu beleuchten:

Die Audio-Arbeit „Configurations“ (2009) von Brandon LaBelle und Benny Nilsen greift das Headset als Werkzeug auf, um körperliche Präsenz in die ätherische Welt des Radios zu tragen. Ausgangspunkt der Arbeit ist eine Reihe von künstlerischen Experimenten am lebenden Hörer. Im Rahmen von öffentlichen und privaten Kopfhörerdiskos werden dabei kleinere und größere Gruppen von HörerInnen per Drahtloskopfhörer mit Tanzmusik versorgt. Die Bewegungen der Versuchspersonen werden akustisch abgenommen und aufgezeichnet. Dieses Material wiederum verwenden LaBelle und Nilsen für eine elektroakustische Arbeit zwischen Komposition und wissenschaftlicher Forschung.

→ Ausschnitt Configurations

Der Kopfhörer als Mittel zur Steuerung von physischer Erfahrung wird auch einer Arbeit von Serge Baghdassarians und Boris Baltschun angespielt. Die Referenz liegt hier vor allem im Verhältnis von Titel und Inhalt: „audioguide“ (2009) ist eine musikalische Dekonstruktion von Alltagsklängen. Die Szenerie ist dabei ausgesucht banal: „Ich bring mal eben den Müll runter“ – aus diesem akustisch dokumentierten Vorgang lösen sich allmählich Einzelteile und fügen sich wie in Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier* (1912) zu einer neuen Figürlichkeit zusammen. Der audioguide führt in die Irre einer nicht mehr kohärent denkbaren Hörumgebung.

→ Ausschnitt Audioguide

Die Dekontextualisierung, Mediatisierung und Rekontextualisierung von Alltagsklängen greift auch der Hamburger Radiokünstler Felix Kubin in seiner Komposition „Säugling, Duschkopf Damenschritte“ (2010) auf. Das Hörstück verhält sich zunächst wie eine Geräuschplatte für die Hörspiel- oder Tonfilmproduktion. Eine Stimme benennt konkrete Klänge, die anschließend als Tonaufzeichnungen zu hören sind. Wie in solchen „sound effect libraries“ üblich, steht die Abfolge der Geräusche quer zu jeglicher Alltagserfahrung. Gewöhnliche und ungewöhnliche Situationen werden bunt durcheinander gewürfelt:

→ Ausschnitt Kubin 1

Im Verlauf der Komposition beginnen sich Geräusche und ihre Bedeutungen gegeneinander zu verschieben. Um diesen Effekt zu erreichen, hat Felix Kubin einer Reihe von Testpersonen Aufzeichnungen aus seinem persönlichen Schallarchiv vorgespielt und um Benennung der Klänge gebeten. Die subjektiven Rekontextualisierungen ein und derselben Aufnahme dienen Kubin als Grundlage für seine „polymorphe Klangbibliothek“. Damit spielt der Künstler auf die Praxis der Geräuschemacher an, konkrete Klänge nach Bedarf durch andere zu substituieren. Die „ursprüngliche“ Quelle eines Klanges büßt dabei ihre Definitionsmacht über die Hörerfahrung ein. Entscheidend wird nun ein Zusammenwirken aus der physikalischen Struktur des Klanges und dem technisch-medialen Kontext des Hörerlebnisses. Jonathan Sternes Schizophonie-Kritik erfährt hier eine eindrückliche Bestätigung.

→ Ausschnitt Kubin 2

Ein finaler Abgesang auf das Konzept der Spaltung von Klang und Quelle lässt sich in der Arbeit „Difference“ (2009) von Christoph Korn vernehmen. Gemeinsam mit dem Field-Recording-Spezialisten Lasse-Marc Riek unternimmt Korn seit 2007 die systematische Zerstörung von Tonaufnahmen. Digital gespeicherte Soundscape-Aufzeichnungen werden von einem Computerprogramm automatisch gelöscht. Zurück bleibt lediglich ein Logbuch mit Aufnahme- und Löschdaten. Von einer Computerstimme gelesen, bil-

det dieser Text den Kern der Radiokomposition „Difference“. Ergänzt wird es durch vereinzelte Instrumentalklänge, das deutsche Volkslied „O du stille Zeit“, Textfragmente aus dem Traumnotat „Il s’agissait de changer en fichu une poésie“ von Walter Benjamin, und durch einen Klagegesang, den der Musikwissenschaftler Michel Giacometti vor 40 Jahren im portugiesischen Minhos aufgenommen hat.

„Christoph Korn ist noch einmal in diese Bergregion gefahren, um diesen Gesang zu *suchen*. Die Audio Arbeit „Difference“ handelt nicht vom Finden, sondern eben von jener Suche. Noch nicht einmal geht es um eine Rekonstruktion, vielmehr aber um den Vorgang des *sich Näherns*. Es geht um die *Differenz*, die das Verschwundene und das Verschwindende zu dem sich Nähernden erzeugt; um das Schweigen, die Leerstelle, das *Ortlose* darin.“⁷

Es geht Christoph Korn, so möchte man meinen, um die Suche nach einer absoluten Klangquelle, unternommen im Bewusstsein des vorprogrammierten Scheiterns.

→ [Ausschnitt Difference](#)

Endnoten

1. R. Murray Schafer: Our Sonic Environment and The Soundscape. The tuning of the world“, Rochester/Vermont 1994 [1977], S. 90f. (Übersetzung: M.G.).
2. Wolfgang Hagen: „Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medie-epistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung“, http://www.whagen.de/publications/StimmeAlsKoerperloseWesenheit/Stimme_ultvers.pdf.
3. Julian Treasure: „Sound Affects“, Vortrag Audio Branding Academy Hamburg 2009, Manuskript.
4. vgl. Steven Feld: *
5. Das musikalische Komponieren mit „konkreten“ Geräuschen von Schallplatte, später Tonband wurde von Pierre Schaeffer 1948 entwickelt und gilt als Vorläufer des Sampling.
6. Jonathan Sterne: The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction, Durham & London 2003, S. 21.
7. Unveröffentlichter Infotext des Künstlers.

Zusammenfassung

In der westlichen Welt lebt kaum ein Mensch mehr, der nicht im Bewusstsein der technischen Reproduzierbarkeit von Klängen aufgewachsen wäre. Dadurch verschwindet allmählich der Spalt zwischen einem (vermeintlichen) Originalklang und einer elektroakustischen Wiedergabe. Lautsprecherklänge sind zu einer zweiten Natur des Akustischen geworden. Was bedeutet dieser Wandel für den gestalterischen Umgang mit Klang heute? Diese Frage wird anhand von Beispielen aus der akustischen Medienkunst erörtert.

Autor

Marcus Gammel, geboren 1975 in Bremen, studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Berlin mit Gastaufenthalten in Paris und New York. Er lebt als freier Radiomacher und Dramaturg in Berlin. Features, Klangkompositionen und Musiksendungen für Deutschlandradio und rbb. Zahlreiche Zeitschriften-, Programmheft- und Lexikon-Beiträge. Musiktheaterarbeiten u.a. mit Georges Aperghis, Fatima Miranda, Mirella Weingarten und Daniel Kötter. 2004-2006 Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der TU Berlin. Seit Januar 2009 betreut Marcus Gammel den Klangkunst-Sendeplatz von Deutschlandradio Kultur.

Titel

Marcus Gammel, Von der Mündung zur Quelle. Zur zweiten Natur des Lautsprechers, in: kunsttexte.de, Auditive Perspektiven, Nr. 1, 2010 (5 Seiten), www.kunsttexte.de.