

Field Notes

Gruenrekorder-Magazin • Erste Ausgabe • Texte zum Geräusch

Christoph Korn • DAS GERÄUSCH • 3
Costa Gröhn • 8 THESEN ÜBER FELDAUFNAHMEN • 11
Marcus Obst • UNTERBECKEN MARKERSBACH • 13
Stefan Militzer • TÖNE, LAUTE UND GERÄUSCHE • 19
Tanja Hemm • ORT, GERÄUSCH, HÖRER, HÖREN • 30
Aaron Ximm • KLANG, KUNST, MUSIK? • 34

IMPRESSUM • 64



Christoph Korn

DAS GERÄUSCH



Christoph Korn (* 1965 in Frankfurt a.M.), Komposition, Installation, Text; studierte Philosophie und Politologie; Seine künstlerischen Produktionen wurden bei zahlreichen internationalen Festivals für zeitgenössische Musik und Medienkunst aufgeführt. Dozent für Ästhetik und künstlerische Improvisation an der Fachhochschule Frankfurt. Gastdozenturen für akustische Kunst an den Kunsthochschulen Lissabon und Porto. Preise und Stipendien in den Bereichen Komposition und Medienkunst; Lebt in Düsseldorf.

Der Sprachwissenschaftler Georges-Arthur Goldschmidt weist darauf hin, die deutsche Sprache verhalte sich gegenüber den Dingen, die sie benennt, äußerst konkret. Die halophile Pflanze ist im deutschen eine salzliebende Pflanze, die Psychographie die Seelenbeschreibung, der Bollerwagen bollert und der Otorhinolaryngologe ist der Hals-Nasen-Ohren-Arzt.

Der Begriff des Geräuschs nun scheint sich vom Wortklang her ähnlich konkret zu verhalten. Hören wir deshalb seinem Klang einmal zu: *Ge-räusch*.

Da haben wir es: ein *Geräusch*, das *rauscht*. Und legt man den, den gesamten Wortklang charakterisierenden letzten „sch“-Laut in eine Schleife: sch sch sch sch sch usf..., so erinnert dies beinahe ein wenig an die ersten Stimmgeräuschexperimente zeitgenössischer Komponisten aus den 50er Jahren des letzten Jahrhunderts.

Und noch etwas fällt auf: Wir *sehen* das Geräusch nicht, wir *hören* es nur. Allenfalls die Klangquelle können wir sehen, das Geräusch selbst nicht. Es ist *unsichtbar*. Die Welt des Geräuschs ist offenbar nicht

die gegenständliche Welt. Das Geräusch bewohnt die unsichtbaren Schallwellen. Der Schalldruck drückt. Er drückt den Schall [unsichtbar] durch den Raum geradewegs in das Ohr hinein. Das Geräusch wird *verschoben*: von außen (Klangquelle, Luft) nach innen (Ohr).

Es bleibt zunächst die banale, aber bemerkenswerte Feststellung: Das Geräusch ist unsichtbar und hat etwas mit dem Hören zu tun (und nicht mit dem Sehen).

Aus der Kulturgeschichte des Hörens wissen wir, dass das Hören einst als Informations- und Orientierungssinn dem Sehen vorangestellt war. Die Götter hörte man zuallererst (wenn man sie überhaupt jemals zu Gesicht bekam). Aus den Geräuschen des Donners und des Blitzes, dessen Quelle man nicht *sieht*, ließt man den Zorn der Götter. Das Unsichtbare beflügelt die Phantasie. Odysseus erliegt dem Gesang der Sirenen nicht, da er sich am Mast seines Schiffes hat festbinden lassen. Er *sieht* sie nicht, er *hört* sie nur. Das Unsichtbare ist gleichsam das Gefährliche des Gesangs. Seine *Potenzialität*, die ihm das Unsichtbare zuschreibt, das Unausgeschöpfte, das namenlos Anwesende. Das ist es, was Odysseus zur Raserei bringt.

Wollten wir einen Aggregatzustand der über Schalldruck sich bewegenden Schallwellen beschreiben, wäre es am nächsten der des *Flüssigen*. Das Geräusch und seine Wellen fließen. Es befindet sich im Zustand der *Bewegung*. Es *scheint* mehr da oder dort zu sein, als dass es wirklich da oder dort *ist*. Es ist *flüchtig*. Nicht nur seine Position im Raum, auch sein „so oder so bin ich“ scheinen im höchsten Maße *vage*. Immer nur Teile dieses flüchtig Fließenden gehen Verbindungen miteinander ein, lösen sich wieder auf, konstellieren sich neu usw. Wie eine Landschaft aus Eis, nur sehr viel rascher. Es sind immer nur Teile dieses Fliehenden, die der Wahrnehmende schließlich aufnimmt/integriert/abspaltet. Anderes bleibt verborgen, ist jedoch *anwesend*. Wie der unterm Wasser verborgene Teil des Eisberges: verhüllt, räumlich, Geschichtlichkeit anzeigend.

Nicht nur die Schallwellen fließen, sondern auch die *Zeit*. Horchen wir einem Geräusch, vergeht Zeit und zwar immer. Das Geräusch ist ebenso unausweichlich an die Zeit gebunden, wie das gegenständliche Objekt „Tisch“ etwa an seinen spezifischen und festen Ort im Raum. *Bin ich im Geräusch, dann bin ich in der Zeit*. Es gilt aber auch – und das ist sehr viel spezifischer für das Geräusch – der Umkehrsatz: „Bin

ich in der Zeit, so bin ich im Geräusch“. Geräusch ist immer und überall, selbst im schalltoten Raum. Dort nämlich hört man immer noch das Geräusch der eigenen Blutzirkulation. Am Anfang war das Geräusch und es blieb und es ging nicht mehr fort.

Das Unsichtbare des Geräuschs erfährt eine jähe Umkehrung durch den Parameter der *Lautstärke* oder der *Dynamik*, wie man in der Sprache der Musik sagt. An einer viel befahrenen Kreuzung, innerhalb eines Werbeblocks, unterhalb der Einflugschneise, neben dem Presslufthammer verschwinden Vorder- und Hintergrund, verschwindet die Räumlichkeit des Geräuschs. Der Schalldruck drückt, die Zeit heißt JETZT. Jede Minute, jede Sekunde, jedes *frame* ist dicht gedrängt mit Schalldruckpartikeln ausgeleuchtet. Die Tiefenstruktur, die Räumlichkeit verschwindet zugunsten einer reinen, je nach Klangcharakteristik des Geräuschs glatten bis körnigen Oberfläche. Wir nennen dieses Phänomen auch: Lärm.

Die Zeitachse von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft schießen im Moment des Lärms als ein reines „Jetzt“ zusammen. Die Geschichtlichkeit des Geräuschs kommt abhanden. *Ich bin im Lärm und der Lärm bin ich*. Im Zustand des Lärms ist *alles* sichtbar. Alles Sein zieht

sich im Lärm auf ein punktgenaues „Jetzt“ zusammen. Dieses „Jetzt“ ist sichtbar; ganz und gar und ganz fühlbar. Denn dort ist nichts anderes, als dieser Lärm, jenes „Jetzt“. Allein im Zustand des Tot-Seins käme auch dieser letzte punktgenaue Rest noch abhanden.

Alles liegt offen und kahl und isoliert, ohne Geschichte und ohne Geheimnis im jetztgebundenen Moment. Es ist eine Sichtbarkeit des *Sehens*, nicht des *Schauens*, eine des *Hörens* und nicht des *Horchens*. Im Lärm wird gesehen, nicht geschaut. Im Lärm wird gehört und nicht gelauscht. Der Lärm erzeugt eine Klangwand. Diese Wand ist fest, sie hat keine Membrane, nichts scheint hindurch, was ein Horchen, ein *Ahnen* noch notwendig bzw. möglich machte. Fragen wie: „Are you listening to what you are hearing?“ (Lauschen sie dem, was sie gerade hören?), wie sie die Klangkünstlerin Pauline Oliveros in einer ihrer Kompositionen stellt, ergeben im Zustand des Lärms keinen Sinn.

Die Zeiten, als die Beatles Konzerte abbrachen, da ihre leistungsschwachen Verstärkeranlagen von den Freuderufen jüngerer Damen und Herren übertönt wurden, sind vorbei. Aktuelle PA-Systeme sind potenzielle Waffen. Sie liefern Dezibel bis zum finalen Ende und darüber

hinaus. Selbstverständlich wird in der Pop-, Rock-, in der zeitgenössischen und explizit in der sogenannten *Noise*-Musik, wie sie in den 80er Jahren entstand, mit extremen Lautstärken gearbeitet. Man weiß um und will die berauschte Jetztfähigkeit solcher Lautstärken.

Auf die Frage, warum seine Konzerte so extrem laut seien, antwortet der Komponist Dror Feiler prosaisch: Er wolle nicht, dass die Leute abschweifen. Extreme Lautstärke bedeute, dass das Auditorium zuhören *müsse*. Eine Begründung, die einen postmaoistischen Züchtigungswillen nicht leugnen will.

Äußerst subtil hingegen wird der Parameter Lautstärke in den Konzerten des Künstlers Phill Niblock verwendet. Niblock pegelt seine *drone*artigen Geräusch- und Tonhöhenkonglomerate während seiner Konzerte auf nahezu konstanten 120 dB (zum Vergleich: Ein startender Düsenjäger entwickelt ca. 130 dB) und collagiert sie mit großflächig projizierten dokumentarischen Filmaufnahmen, die Menschen bei zumeist archaischen Arbeitsprozessen zeigen. Das Werk spielt mit der Zeitlosigkeit erzeugenden Struktur des Klangs und pflanzt ihm das Bild ein: der immer und immer sich wiederholende Vorgang eines Arbeitsablaufs. Das Bild gerät ins Horchen, der Klang

wird zu einem Schauen. Zwischen diesen Polen tobt es.

Einem Geräusch horchen heißt immer auch *ahnen*. Anders als die Sprache etwa, die nur unter größter Anstrengung ihr semantisches Gebundensein aufzulockern vermag, ist das Geräusch *sui generis* undeutlich und zeichenhaft. Immer nur Teile des Geräuschs lassen sich im Wahrnehmungsvorgang verfestigend aneignen. Die Teile seiner spezifischen Materialität etwa. Sie können beschrieben werden: laut, leise, körnig, glatt, aufsteigend, abfallend etc. Ein Rest jedoch bleibt „unaussprechbar“. Wir *ahnen etwas*. Und dies sehr viele eher, als dass wir es benennen könnten. Eine Ahnung *steigt auf*. Es rauscht.

Mir scheint es nicht ganz abwegig, hier den Freudschen Begriff des Unbewussten anzudeuten. Das Geräusch *steigt* sehr viel mehr *auf*. Im Gegensatz zur Sprache etwa, die *gesetzt* wird. Die Fließrichtung des Geräuschs ist von unten nach oben, von einem unbenannt *Anwesenden* ins Bewusstsein, so wie die Sprache sich aus entgegengesetzter Richtung ins Unbewusste einflügt. Das Geräusch bleibt immer mehr dem Flüssigen, Form- und Ortlosen verhaftet. Es ist immer mehr namenlos anwesend, als dass man „Du“ zu ihm sagen könnte. Vielmehr ist das Geräusch ein *Es* und auch von seinem Geschlecht her

ein Neutrum: *das* Geräusch. Man sollte das nicht Überinterpretieren. Neutren jedoch scheinen „fremdartiger, verhaltener, allgemeiner, unentschiedener als die anderen“.¹ Und in der Tat ist es etwas anderes, ob man sagt: *das* Geräusch oder: *der* Klang. Der Satz: „*Der Klang der Zitterpappel im Wind*“, klingt anders, als der Satz: „*Das Geräusch der Zitterpappel im Wind*“. Der Klangsatz wirkt vollständig. Dem Geräuschsatz hingegen scheint etwas zu fehlen. Er ist nicht fertig. Etwas ist unbenannt. Eine innere Unruhe entsteht. Was ist damit gemeint?: „Das Geräusch der Pappel im Wind“. Signalisiert es ein heranahendes Unglück? Ist es die Erinnerungsspur zweier Liebender? Bildet es einen Kontrapunkt zu dem kurze Zeit später vom Tal her aufsteigenden Klang der Kirchenglocken...? Es ist die *Potenzialität*, die dieser Satz erzeugt; ein *Ahnen*, das diese Unruhe stiftet. Es ist die Potenzialität des Geräuschs selbst, die hier aufscheint: Das noch unbenannt und unbefragt Stoffliche, das Formlose, das Frivole, das Ungezähmte, verborgen noch, wartend.

DAS GERÄUSCH – ein Begriff, der in seiner Ungewissheit, sich selbst nur schwer auszuhalten vermag.

Der „Klang“ hingegen scheint den kultivierten, vom

¹ Georges-Arthur Goldschmidt: *Als Freud das Meer sah*, Frankfurt 2005, S. 35.

„Schmutz“ befreiten Teil des Tönenden zu bilden.² Der Klang ist – so könnte man sagen – der durchgearbeitete, domestizierte und ästhetisierte Teil des Geräuschs.³ Das *Geräusch* hingegen ist potentieller *Rausch*.⁴ Es enthält das Tote ebenso wie das Lebende, die Potenzialität zur Destruktion ebenso wie die zur Konstruktion. Das ist das Flüssige am Geräusch: seine Potenzialität. In ihm gibt es alles: den Himmel *und* die Hölle.

Wir sahen, wie das Phänomen der Lautstärke das Un-

² Hierzu zählt selbstverständlich auch der von seiner Materialität her rein *geräuschhaft* organisierte *Klang* einer zeitgenössischen Komposition.

³ Das ist das großartige an John Cages Konzeption: Indem der Klang durch den Zufall erzeugt wird (und nicht von der formschöpfenden Kraft des Komponisten), wird er in ein *potentiell Alles*, d.h. wie im beschriebenen Sinne, in ein Geräusch zurückversetzt, was in Cages Konzeption gleichsam einem *Nichts-Wollen* entspricht. ¶ Das Nicht-Wollen, d.h. das Nicht-gestaltet-anwesend-Sein, so könnte man sagen, ist die Ursubstanz des Geräuschs. Insofern erzeugen die Zugriffstechniken der sogenannten „Field-Recording-Szene“ wirkliche „Geräuschmusik“: das pure Hören, Aufnehmen und Abbilden des in der Klanglandschaft Vorfindbaren ohne irgendwelche, das Klangmaterial bearbeitende Zwischenschritte.

⁴ Deshalb müssen wir uns den Gesang der Sirenen im Odysseus-Mythos auch eher als ein Geräusch vorstellen und weniger als einen Klang.

sichtbare des Geräuschs in eine Sichtbarkeit verkehrt. Ähnlich jäh wird das Flüssige zum *Festen*, die Potenzialität zu einer einzelnen präzisen Funktion angesichts eines Tönenden, das in seiner Zweckhaftigkeit lückenlos, in seiner Absicht *total* ist. Nehmen wir ein ganz in seinem Zweck aufgehendes Geräuschphänomen als Beispiel, um den Unterschied eines solch Tönenden zum Geräusch und zum Klang zu skizzieren: die Detonation.

Die Detonation ist *konkret*. Sie besitzt keine Potenzialität. Sie ist sich ihrer selbst ganz und gar gewiss. Sie meint und ist und will nur das Eine und einzig und allein nur dies: Zerstörung. Dieser Zweck ist in der Detonation ganz und gar und *jegliches ausfüllend* enthalten. Für nichts und gar nichts anderes gäbe es hier *Nischen*. Die Detonation ist *ausschließlich*. Man kann sich das Geräusch nur schwer vorstellen, die Sprengung, dann das Zerbersten von Mensch und Material. Die Detonation benötigt keine Interpretation, keine Mehrdeutigkeit, kein Ahnen. Es ist das Unentrinnbare, das *Lückenlose*, die Konkretheit, die ganz und gar definierte Funktion dieses Tönenden, das sich durchs Ohr in die Synapsen eingräbt.

Als Folge von Detonationen springen Menschen am 11. September aus den brennenden Wolkenkratzern.

Im TV berichtete unlängst ein Augenzeuge: „Es ist das Geräusch der am Boden aufschlagenden Körper, das ich seitdem nicht mehr losbekomme.“ Den Aggregatzustand eines solchen Geräuschs können wir uns als *fest* vorstellen, ohne Potenzialität, ohne Ahnen, *es ist das, was es ist*, und möglicherweise deshalb unentrinnbar in die Erinnerung jenes Mannes eingegraben.

Im 1. Weltkrieg mit seinem bis dahin alle Vorstellungskraft sprengenden Detonationsoutput wird das Ohr zu einer Art futuristischem Trichter, das tonnenschwer Tönendes aufnimmt. Zunächst, unterm (Schall-)Druck des Gefechts, funktioniert noch alles. Dann, etwas später, in der Stille kommt das große Zittern: die sogenannten Kriegszitterer des 1. Weltkriegs, eine posttraumatische Belastungsstörung, bei der Körperteile – mitunter der komplette Mann – unablässig und unkontrolliert erzittern. So, als ob die präzise und totale Funktion des Dröhnens und Bebens und Vibrierens der auf die Synapsen einschlagenden Schalldrucktonen eine Entsprechung im Körper fände und in der Muskulatur (endlich!) eine gegenständliche Form.

Solcherlei nischenfrei Tönendes scheint aus sich selbst heraus merkwürdig namenlos. Das Geräusch und der

Klang haben immer Lücken, in denen die Phantasie sich, vor allzu Bedrängendem Schutz suchend, einzunisten vermag. Neben dem Klang und dem Geräusch scheint es offenbar ein *Drittes* zu geben, eine Form des Tönenden, das jegliches Entrinnen ausschließt. Hilflos wie ein Kind und namenlos steht dies Tönende sich selbst gegenüber. Da kommt die Sprache helfend zugeeilt und raunt ihm ein Wort zu: Vernichtung.

Dies Tönende ist nicht Geräusch und es ist nicht Klang. Das Lückenlose, Nischenlose, *das Totale* erzeugt das *total Tönende*, die gnadenlos und namenlos unmenschlichste Form des Schalls.

Das Geräusch trägt allemal die Potenz zu jener Unmenschlichkeit in sich. Das Geräusch ist eine Art Ursuppe, aus der heraus geschöpft werden kann. Im Klang wird es zum minoritären Horchen und zum „Ihr Völker Gottes alle, klatscht in die Hände, jubelt Gott zu im Jubelrufe.“ (Die Schriften des Hl. Franz von Assisi, Ps 46,2). Oder aber es wird zu jenem Dritten, Totalen. Im Geräusch gibt es Himmel und Hölle. Das Geräusch ist nicht unschuldig.

CK – Oktober 2006



Costa Gröhn

8 THESEN ÜBER FELDAUFNAHMEN



Costa Gröhn, geboren 1976 in Bad Segeberg (Schleswig-Holstein), Studium der Evangelischen Theologie in Kiel, Athen und Hamburg (1996–2003), Promotion über „Dieter Schnebel und Arvo Pärt: Komponisten als ‚Theologen‘“ (2003–2006), Vikar der *Nordelbischen Evangelisch-Lutherischen Kirche* seit 2006.

Soundscape-Kompositionen, Performances und Klanginstallationen seit 2000.

I Felddaufnahmen machen setzt voraus, sich die Zeit zu nehmen, an einem Ort länger zu verweilen, als man es für nötig gehalten hätte. **II** Felddaufnahmen hören ist, einem Ort und einer Zeit nachspüren, dabei etwas zu entdecken, das manchmal auch nur den eigenen Vorstellungen entspringt. **III** Felddaufnahmen entfalten die Schönheit von scheinbar Alltäglichem. **IV** Felddaufnahmen veranlassen, über die Welt nachzudenken und ihren Zustand in Frage zu stellen. **V** Felddaufnahmen sind keine Grenzen gesetzt, ihre Auswahl ist ein künstlerischer Prozess. **VI** Felddaufnahmen sind Erinnerungen

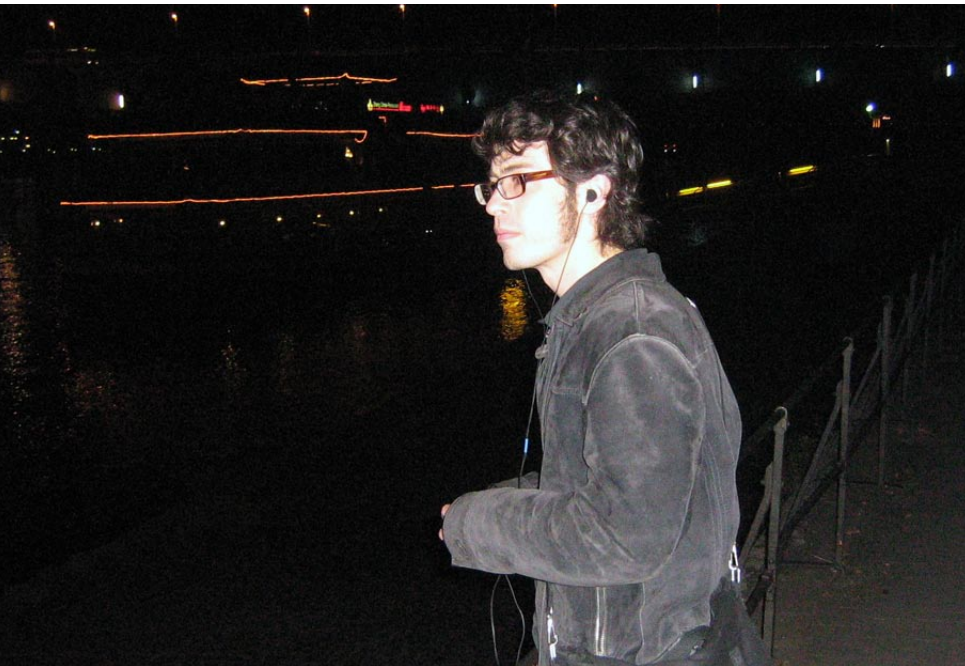
an das, was war. **VII** Felddaufnahmen fangen Welt ein: Umwelt (mehrere Klangereignisse aus räumlicher Ferne) und Innenwelt (Tiere, Menschen, Maschinen aus großer Nähe). **VIII** „Es gibt immer genug Ausreden, warum ich keine Felddaufnahme machen sollte!“ (Lasse-Marc Riek)

CG – August 14, 2005



Marcus Obst

UNTERBECKEN MARKERSBACH
THE MAGIC OF NATURE & ELECTRICITY



Marcus Obst, geboren im März 1978 in Halle/Neustadt (DDR). Seit 1997 Veröffentlichungen von experimenteller Musik unter dem Namen Dronæment und Gründung des Tapelabels nauzemuzick.

Mit der Gründung von fieldmuzick 2001, wurde der Labelarbeit eine neue Richtung gegeben, mit dem Fokus auf Feldaufnahmen in „musikalischem“ Kontext.

Autoditakt in allen Bereichen.

Das Unterbecken in Markersbach/Erzgebirge besuche ich nun schon seit ca. 10 Jahren. Es gehört zum *Vattenfall*-Energiekonzern, welcher noch einige andere Wasserkraftwerke betreibt. Das Pumpspeicherwerk Markersbach wurde zwischen 1970 und 1981 gebaut und ist bis heute in Betrieb.

Das Prinzip ist einfach. In ca. 850 Metern Höhe wurde ein künstliches Becken errichtet (Oberbecken), aus welchem das Wasser durch ein Rohrleitungssystem, die stromerzeugenden Turbinen antreibt. Das

Wasser fließt in das Unterbecken, ehemals Nitzschhammertal und wird über Nacht mit günstigerem Nachtstrom wieder in das Oberbecken gepumpt.

Das ist keine Magie. Magisch ist vielleicht die Tatsache, dass im heutigen Unterbecken und damaligen Nitzschhammertal eine kleine Siedlung war. Gut, Siedlungen sind in Deutschland einige verschwunden, weil die Industrie den Platz raubte, aber was ist die wirkliche Magie?

Es ist für mich die Verbindung von Natur, Technik und

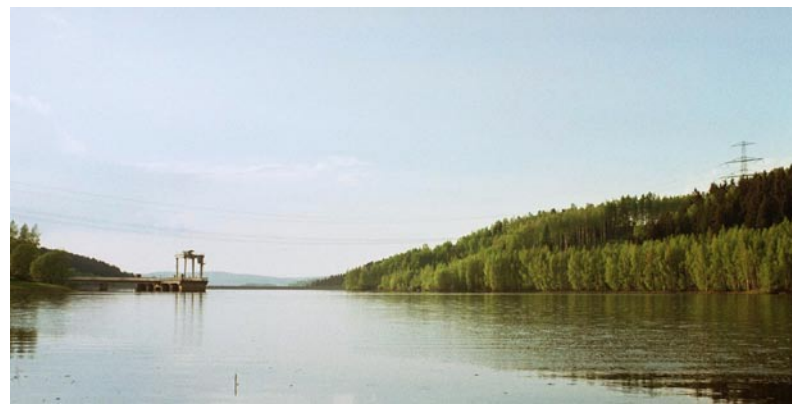
Klang. Es ist eine (subjektiv) perfekte Symbiose. So industriell dieses stromerzeugende Monster anmutet, so angenehm finde ich den Aufenthalt dort, weil es



Stromwerk

mitten in der Natur liegt. Es erscheint wie eine riesige Klangskulptur. Die Transformatoren des Pumpspeicherwerk liefern einen einzigartigen *drone tone*, der nicht unangenehm ist. Es ist ein stetiges Brummen (welches ich über ein paar Kilometer weiter an meinem Wohnort wahrnehmen kann, je nach Windrichtung).

Ganz in der Nähe der Transformatoren und Leitungsmasten hört man das Knistern der Hochspannung und am gegenüberliegenden Ufer den Klang gemischt mit



Unterbecken

Wasser, Wind und Vogelgesang. Eine ideale endlose Field-Muzick-Komposition. Moduliert wird der Ton durch den Wind und die Windrichtung. Ein wandernder Sound, der vom Wasserplätschern am Ufer und dem „*white noise*“ der raschelnden Birken im Wind ergänzt wird.

Leider wandelt sich ein Teil der Gegend in ein Gewerbegebiet mit Blechhallen und LKW-Lärm. Aber je nach Tageszeit tragen diese Produktionsstätten mit ihrer eigenen Geräuschkulisse zum Klanggeschehen bei. Zeitweise war ein metallisches Kreischen zu verneh-

men, welches wohl vom ansässigen Containerdienst stammt. Im Sommer mischt sich das Lachen von badenden Kindern und ihren nacktbadenden Eltern hinein. Nur die Angler sitzen still im Geröll der Felsen und lassen ihre Hacken oder Bierdosen liegen.

Im Winter, wenn der Frost das Unterbecken überfriert, entstehen die seltsamsten Eisobjekte, welche ihre Spannung durch Knacken und Quietschen äußern.

Diese großflächigen Eisschollen entstehen durch das Ansteigen und Absenken des Wasserspiegels und bildet über die Zeit immer seltsamere Formen, welche auch in den überfluteten Bäumen und Sträuchern zurückbleiben.

Ich mache seit über 10 Jahren in unregelmäßigen Zeiträumen Tonaufnahmen. Es ist immer wieder neu und spannend, dort zu sein. Ich wünsche mir, dass die Natur dort weiter Raum findet.

MO – Februar 2007



Einlass, Überlauftrumpete, Stromwerk



Überlauftrumpete & Einlass im Winter



Natürliche Eisformationen



Früheres Nitzschhammertal (Fotograf unbekannt)

Weiterführende Links

[Fieldmuzick: The Unterbecken Project](#)

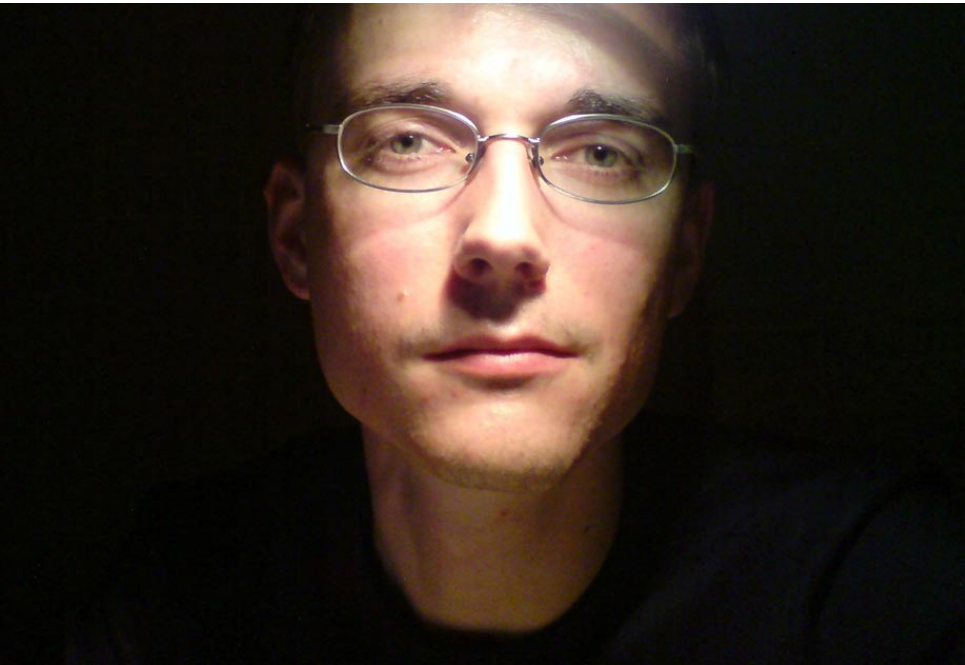
[Wikipedia: Pumpspeicherwerk Markersbach](#)



Stefan Militzer

TÖNE, LAUTE & GERÄUSCHE

EINE KLEINE TYPOLOGIE DES KLANGS • TEIL 1



Stefan Miltzer, Studium der Philosophie, Politikwissenschaft und Geschichte in Dresden, Tübingen, Essex und Frankfurt am Main. Promoviert zur Legitimität der liberalen Demokratie aus rechtsphilosophischer Perspektive. Arbeitsschwerpunkte: Genealogie kultureller Selbstverständnisse, zeitgenössische Kunst und Zeitkritik.

Netzprojekt: <http://phober.de/>

Feldaufnahmen sind ein relativ junges Kunstgenre. Die Sammler unter den Ethnologen begannen zwar schon vor 100 Jahren damit, Gesänge und Rhythmen fremder Kulturen zu dokumentieren. Sie begriffen das, was sie taten, allerdings nicht als Kunst oder kreative Auseinandersetzung mit ihrer Umwelt. Bestenfalls mögen die kolonialen Töne für sie kunstvoll geklungen haben. Diese aufzunehmen war in ihren Augen aber ausschließlich ein Schritt auf dem Weg, die Welt in ihrer Gesamtheit wissenschaftlich zu katalogisieren. Ganz anders in der Gegenwart: Die zeitgenössischen Künstlerinnen

und Künstler, die sich mit Feldaufnahmen beschäftigen, werden nicht mehr davon angetrieben, die Welt der Geräusche zu inventarisieren (obwohl auch ihnen eine Sammelleidenschaft nicht abgesprochen werden muss). Gelöst von ihrem archivarischen Zweck scheint die Feldaufnahme heute somit einer anderen Logik als noch zur vorletzten Jahrhundertwende zu folgen: Sie präsentiert sich als eine ganz eigene Art von Musik. Doch halt: Sind Feldaufnahmen wirklich Musik? Verwandelt sich jeder Klang, der nicht wissenschaftlich aufgezeichnet wird, gleich in Musik? Wodurch unterscheiden

sich Geräusche und Musik? Und welche Stellung nimmt die Sprache zu ihnen ein, die doch nicht nur gleichermaßen aufgezeichnet werden, sondern ebenso wieder erkannt und künstlerisch bearbeitet werden kann?

I. Nach den häufigsten Klängen gefragt, fällt den meisten sicherlich zuerst Musik ein. Musik versieht nicht selten viele Stunden unserer Tage mit ihren ganz eigenen *Sound Tracks*. Wie häufig läuft das Radio während der Autofahrt, in der Küche oder im Büro? Die Pop-Kultur dringt musikalisch durch die geöffneten Fenster auf die Straße. Und nicht immer ganz freiwillig lassen sich bei einer längeren Straßenbahnfahrt leicht die aktuellen Hits aus den USA oder der Türkei vergleichen, mit denen mancher Handybesitzer seine Mitfahrer erfreut. Man muss gar nicht auf das etwas abgegriffene, von Schumann'scher Klaviermusik unterlegte Candel-Light-Dinner zurückgreifen, um die Alltäglichkeit und Allverfügbarkeit von Musik zu verdeutlichen. Auch die (weltweiten) Verkaufszahlen von MP3-Playern sprechen für sich. Von Internetplattformen wird so viel Musik heruntergeladen wie niemals zuvor. Und die Preise für Konzertkarten sind zumindest in Westeuropa in den letzten Jahren deutlich stärker gestiegen als die durchschnittliche Teuerungsrate.

Und warum hören wir Musik? Genauer: Warum hören wir die Musik, die wir hören? Wodurch erklingt uns etwas als Musik – und nicht als Krach, als Lärm oder Qual? Kurz gesagt, weil es uns gefällt. Wer allerdings die riesigen Summen kennt, mit denen die großen Labels ihre Veröffentlichungen in den Markt pressen, der weiß, dass (auch) der Musikgeschmack nicht einfach vom Himmel fällt. Musik ist Konsumgut und damit der Logik des Marktes unterworfen. Das gilt für die Künstlerinnen, die ihre Werke nur verbreiten können, wenn es ihnen gelingt, sie bekannt zu machen. Und es gilt erst recht für die, die von ihrer Kunst leben wollen. Ohne Öffentlichkeitsarbeit, ohne Auftritte, ohne Empfehlungen, Auszeichnungen und Presseberichte bleibt jede Äußerung ungehört. Zumindest für die Populärkultur gilt, dass der künstlerische Anspruch häufig hinter den finanziellen zurücktreten muss. Dennoch lässt sich selbst mit der besten PR-Agentur nicht alles verkaufen, was klingt. Viele Menschen pflegen ihre musikalischen Vorlieben über Jahre hinweg. Freunde und Bekannte erweitern sie zwar. Das eigene Hörverhalten werden Fremde aber nicht völlig umstülpen können. Die persönlichen Präferenzen lassen sich jedoch nicht nur durch den eigenen Charakter und die individuelle Herkunft erklären. In diesem Zusammenhang mindestens ebenso wichtig sind

die regionalen, durch Medien aller Art verbreiteten Musiken. Sicherlich: Im Prozess der Globalisierung werden auch die gemeinhin als „Weltmusik“ bezeichneten regionalen Klänge international immer stärker marktfähig. Romatänze und irische Volksweisen, japanische *Taiko* und persische *Bandari*-Musik: Hörerinteresse und die globale Migration tragen vormals fremde Musik in die westliche Welt. Die mehrheitlich vom Westen unterhaltenen globalen Medien leisten dasselbe in umgekehrter Richtung. Zudem entstehen neue Stilrichtungen wie der *Rai*, die Bekanntes miteinander vermischen und dadurch zu einem ganz eigenen Klang finden. Aber stets wird Musik für ein bestimmtes Publikum komponiert und nicht selten auch nur von diesem Publikum gehört. Die regionalen, kulturellen und sozialen Grenzen spiegeln sich im Musikgeschmack wider. Besonders eindrucksvoll ist das in der populären Musik zu erkennen. Weil die Pop-Charts mittlerweile eine große musikalische Homogenität besitzen, wurde jüngst sogar eine Software vorgestellt, die verspricht, vorab die Höhe der Verkaufszahlen für neue Titel abschätzen zu können. Wären die musikalischen Interessen der Konsumenten und die Sensibilität der Musiklabels nicht Teil eines sich selbst verstärkenden Geschmacks- und Verwertungskreislaufs, dann ließe sich ein solches Programm überhaupt nicht entwickeln.

Fragt man also danach, was einen Klang zu einem musikalischen Klang macht, dann stößt man auf ein komplexes Netz wirtschaftlicher und sozialer Dynamiken. Die Wahrnehmung von Musik hängt massiv davon ab, ob sie die Schwelle öffentlicher Aufmerksamkeit überschreitet. Darin begibt sie sich nicht nur in eine ökonomische Abhängigkeit. Zugleich wurzelt Musik in einer Kultur, einem sozialen Raum ästhetischer Erwartungen und Traditionen. Darin findet sie ihre Konsumenten. Das bedeutet aber auch, dass sie ihre Musikalität in dem Maße verliert, in dem sie allen gefallen will. Würden alle Stilrichtungen der musikalischen Welt in einem Stück zusammen verschmolzen, dann entstünde kein postmodernes Meisterwerk, keine Musik, die allen Menschen gefiele. Es entstünde eine lärmende und konzeptlose Sammlung disparater Töne. Denn vor allem anderen ist Musik freilich Kunst und eine grenzenlose Kunst hört auf, Kunst zu sein, weil sie an der Aufgabe scheitern muss, die gesamte Welt in einem Punkt abzubilden, der kleiner ist als die Welt selbst. Anders formuliert: Wenn Kunst eine Technik ist, dann eine der Vergrößerung, keine des Verkleinerns.

Gut möglich, dass Musik viel mehr ist als meine Charakteristika deutlich machen können (Eine Wesensbe-

stimmung wollen sie ohnehin nicht geben). Aber unbestreitbar ist Musik erstens das Produkt einer Kultur. Dort findet sie ihren Platz. Einen Platz, den sie sich heute, in der Epoche des globalen Kapitalismus, zweitens durch wirtschaftliche Attraktivität sichern muss. So bedauerlich diese Tatsache sein mag, man kommt an ihr nicht vorbei. Musik ist drittens von den regionalen Traditionen abhängig, in denen sie entsteht und für die sie gemacht wird. Spiegelt viertens aber stets auch die individuelle Biografie des Hörers. Fünftens schließlich stellen sowohl die Komposition wie auch die Interpretation von Musik hohe Ansprüche an die künstlerisch-ästhetischen Fähigkeiten der Ausführenden. Diese Komplexität spiegelt sich beispielhaft in den nicht selten schon überkommenen musiktheoretischen Regeln, in den Intuitionen und Ideen von Komponistin und Interpret, dem Klang der verwendeten Instrumente, dem Ort ihrer Aufführung und so weiter.

II. Natürlich sind bei Leibe nicht alle Klänge das Produkt künstlerischen Schaffens. Eine weitere, vielleicht noch häufigere Art des Klangs ist die Sprache. Ihre Logik folgt freilich völlig anderen Gesetzen als die der Musik. Denn Sprache wird nicht geschaffen. Sprache existiert einfach (was für eine seltsame Behauptung!). Wenn man das von

den antiken Griechen geprägte Wort ernst nimmt, dass der Mensch das mit Sprache begabte Tier ist, dann ist die Sprache so alt wie die Menschheit selbst. Zugleich ist die Sprache eines Menschen so alt wie dieser selbst. Krasse Ausnahmen wie der Fall von Kaspar Hauser verdeutlichen, wie sehr unsere Sprache zu unserer Identität, unserem Denken und unserer Welt gehört. Weder die Gattung Mensch noch das Individuum Mensch lassen sich ohne seine/ihre Sprache denken. Was aber bedeutet das für die klangliche Qualität der Sprache? Sprechend und verstehend sind wir sicherlich nicht vorrangig an den phonetischen Eigenschaften interessiert, die zum Beispiel die hart klingende deutsche Sprache von der weichen Melodie des Französischen unterscheiden. Zuerst dient der Klang der Sprache dazu, ihren Sinn zu vermitteln. Aus Phonemen – der Definition nach die kleinsten bedeutungsunterscheidenden, aber noch nicht bedeutungstragenden Bausteine einer Sprache – bilden sich Silben, Worte und Sätze. Denn was für die Sprechenden zählt, ist das Verständnis. Und der Klang einer Sprache ist für den Sinn des Gesprochenen nur insofern „von Bedeutung“, als sie Worte und Sätze formt. Wenn Sätze nicht als solche verständlich sind, dann scheitert das Sprechen. Wir beginnen dann nicht einfach, die uns fremde Sprache als Musik zu deuten und für gelungen,

unterhaltsam oder sogar virtuos zu halten. So gelingt es guten Schauspielerinnen zwar, ihrer Sprache einen ganz hervorragenden, fein nuancierten Ton abzugewinnen. Dennoch sprechen wir von sprachlicher Genialität, wenn jemand die richtigen Worte findet, nicht, wenn er sie richtig artikuliert. Der sprachliche Klang gehorcht schlicht anderen Regeln als der Klang der Musik.

In ihrer Geschichte hat sich die Musik stets eigene Regeln gegeben. In der abendländischen Geschichte angefangen bei der pythagoreischen Zahlenmystik über die Entwicklung von Polyphonie und Kontrapunkt in der spätgotischen Musik, der Sonatenhauptsatzform und der Zwölftonmusik bis zur seriellen Musik, der 12-Taktfolge im Blues und den vielfältigen Rhythmen in der zeitgenössischen Tanzmusik. Trotzdem würde wohl niemand der Tatsache widersprechen, dass das Regelwerk einer Sprache um ein Vielfaches umfangreicher ist als das der Musik. Der Grund dafür liegt gar nicht so sehr in der Dicke etwaiger Grammatikbücher (Mag gut sein, dass die musikwissenschaftlichen Grammatiken sogar mehr Bände umfassen als die linguistischen). Die wichtigsten Regeln einer Sprache finden sich vielmehr in ihren Wörtern und dem Wissen um ihren Gebrauch. Während in der Musik die Kombinationsmöglichkeit der zwölf Töne

einer (abendländischen) Tonleiter nur durch die akustische Toleranz ihrer Zuhörer eine ganz reale Grenze gesetzt bekommt, führt der allzu regellose Gebrauch einer Sprache sehr schnell zu Nonsens. Was wir dann noch hören, sind die Erinnerungen, die wir mit einzelnen Worten oder Silben verbinden, es sind die Dynamiken der Sprechenden und vielleicht auch der Ausdruck in ihren Gesichtern. Aber es ist keine Sprache mehr.

Eine zentrale Rolle scheint in diesem Zusammenhang die Erinnerung zu besitzen. Denn wenn es stimmt, dass die Sprache einfach existiert, einfach gesprochen und angewandt wird, dann nur unter der Bedingung des Wissens um den Gebrauch ihrer Wörter. Genau besehen „ist“ Sprache natürlich auch gar nichts anderes als die Logik der Verwendung und Kombination ihrer Worte zu größeren Satzgefügen. Von den frühesten Kindheitstagen an erlernen Menschen die Sprache, die von ihren Bezugspersonen gesprochen wird. Die über die Familie hinausgehende Umwelt und deren Sprache treten einem Kind zumeist erst spät ins Bewusstsein. Deswegen erschüttern sie das Vertrauen auch kaum, mit dem sich ein Mensch in seiner Muttersprache bewegt. Familiäre Inseln in einer anderssprachigen Umwelt verdeutlichen diese Dynamik sehr anschaulich. Allerdings genügt es

freilich nicht, die Sprache nur über die Jahre der frühen Kindheit hinweg zu sprechen. Erst die jahrelange Praxis macht uns mit unserer Muttersprache so sehr vertraut, dass wir in und mit ihr auf eine komplexe Weise denken und fühlen können. Ein Training, das nie zu einem wirklichen Abschluss gelangt. Wer sich längere Zeit in einer fremdsprachigen Umgebung aufhält, weiß, wie schnell bestimmte Eigenheiten der Muttersprache von anderen Sprachen überlagert werden können. Stärker noch als die Musik besitzt der Klang der Sprache also eine lokale, eine ganz besondere und auch durch Übersetzungen kaum vermittelbare Färbung. So heißt es zum Beispiel vom Altgriechischen und vom Deutschen, sie seien philosophische Sprachen, weil in ihnen etymologische und semantische Brücken zwischen Worten bestehen, die auf den ersten Blick – und vor allem auch in anderen Sprachen – gar nicht auffallen (man denke im Deutschen nur an die zwei schönen Worte „Gegenwart“ und „Habseligkeiten“). Banater Schwaben berichten von der Sinnlichkeit des Rumänischen, die durch die eher abstrakte deutsche Sprache nicht zu erreichen sei. Darüber hinaus gibt es zum Beispiel im Chinesischen nicht nur unzählig viele Dialekte, weil die Worte in verschiedenen Intervallen „gesungen“ werden, die Sprache besitzt auch keine Möglichkeit einer temporalen

Beugung ihrer Verben. Tatsächlich brauchen wir unsere Beispiele für die semantisch-syntaktischen Hürden der Übersetzungen zwischen Sprachen aber gar nicht so weit herzuholen. Verschiedene Strömungen der philosophischen Sprachtheorie haben bereits hinreichend auf die *Differance* in Bedeutungsgeflecht selbst innerhalb unserer Sprachen aufmerksam gemacht. Demnach verschiebt bereits der zweifache Gebrauch desselben Wortes dessen Sinn nicht nur in zeitlicher, sondern auch inhaltlicher Hinsicht. Eine systematische Unschärfe, gegen die die Sprecherinnen einer Sprache machtlos sind.

Wenigen Menschen ist es gegeben, viele Sprachen zugleich zu sprechen. Die meisten beherrschen nur eine, zwei oder drei Sprachen und nur eine unter ihnen hebt sich stets als die Muttersprache ab, die im wörtlichen Sinne im Schlaf gesprochen wird (mit der Ausnahme zweisprachig erzogener Kinder und einer verschwindend geringen Zahl extrem sprachbegabter Menschen). Die Komplexität der Zeichen und Bedeutungen, die Hartnäckigkeit im Erlernen der Vokabeln und Laute: Die meisten Menschen erbringen diese Leistung nur einmal in ihrem Leben während ihrer Kindheit und mithilfe der ihnen nur in dieser Zeit zur Verfügung stehenden neuronalen Mechanismen. Entsprechend viele sprachliche Klänge

sind ihnen in ihrem Sinn verschlossen. Was dann bleibt, ist das Geräusch des Klangs, sind die Tonhöhen und die Dynamik der Laute; es sind die Mimiken und Gesten beim Sprechen. Ohne die Erinnerungen an die Worte, das Wissen um die Grammatik und den Klang der Phoneme schmilzt die fremde Sprache zum Hintergrundgeräusch zusammen. Ihr Gebrauch und ihre Verwendung sind so gesehen deutlich beschränkter als die der Musik, die nationale und sogar kulturelle Grenzen viel leichter überwinden kann, ohne ihren Sinn vollständig zu verlieren.

III. Stück für Stück sind wir von den besonderen Klängen zu den alltäglicheren gekommen: vom barocken Konzertsaal zum Stimmengewirr auf dem Rummelplatz. Und je alltäglicher die Klänge werden, umso vertrauter werden sie uns auch. Tatsächlich sind die musikalischen Klänge weit davon entfernt, am häufigsten an unsere Ohren zu dringen. Auch die Sprache hält in dieser Frage nicht den Spitzenplatz. Viel häufiger hören wir die Geräusche in unserer Umwelt, hören wir die Autos unter dem Fenster, das Klingeln des Telefons, unseren Atem und den schleifenden Schritt auf den Dielen. Gelegentlich knacken die Sehnen über den Gelenken, raschelt das Papier, wenn man die Seiten umschlägt, und knarren Türen, wenn andere Menschen durch die Wohnung laufen. Und

selbst in der größten Stille hören wir schließlich noch das pulsierende Blut, das unsere Ohren durchströmt.

Mit dem *Field Recording* ist vor nicht allzu langer Zeit eine Tonträgergattung entstanden, die sich ausschließlich diesen alltäglichsten aller Klänge widmet, die uns nicht selten genau aufgrund dieser Nähe die Unbekanntesten sind. Was der Ton für die Musik ist und der Laut für die Sprache, das ist das Geräusch für die Feldaufnahme: Es ihre kleinste Klangeinheit. Aber wie groß sind die Unterschiede zwischen ihnen! Die Tonfrequenzen einer chromatischen Tonleiter sind in ihrer Entfernung von den 440 Hz des Kammertons „A“ exakt definiert. Ihr Zusammenspiel formt Intervalle, schließlich Tonarten und ganze Tonsysteme. Eine Sprache wie das Deutsche kennt Phone, Phoneme sowie Buchstaben und Grapheme. Aus ihnen formt die Sprache ihre Silben, daraus wiederum Worte, Wendungen, Sätze und schließlich ganze Texte. Und das Geräusch der Feldaufnahme? Es ist eben ein Geräusch, möchte man sagen. Ein Rauschen, manchmal ein leisen Klicken oder Kratzen, ein Summen oder Brummen, ein Schaben, Schleifen, Schlagen, ein Schwingen, Vibrieren, Beben, ein Klingeln, ein Plätschern oder ein Zischen. Betrachten wir unbearbeitete Feldaufnahmen. An ihnen lässt sich am einfachsten

ablesen, was so besonders macht. Je größer komponierend und gestaltend in die Aufnahme eingegriffen wurde, desto stärker nähern sie sich dem an, was wir oben als den musikalischen Klang charakterisiert haben – selbst wenn der kompositorische Weg zwischen einem gefilterten Hundegebell und einem traditionellen Streichquartett auf den ersten Blick endlos zu sein scheint.

Unbearbeitete Feldaufnahmen dokumentieren die Geräusche eines Ortes im Moment der Aufnahme. Dies können vertraute Orte sein aber auch unbekannte. Der Wiedererkennungswert ist je nach Geräusch aber zuweilen sehr hoch. Einen Bahnhof oder den Gesang von Vögeln während eines Waldspaziergangs werden viele Menschen auch dann wieder erkennen, wenn sie Bahnhöfe und Wälder eines Erdteiles zu hören bekommen, den sie noch nie betreten haben. Darin ähneln Feldaufnahmen den Lauten einer uns vertrauten Sprache, an die wir uns selbstverständlich erinnern, auch wenn wir genau dieses Wort oder diesen Dialekt zuvor noch nicht gehört haben. Es scheint mir sinnvoll, in diesem Zusammenhang von einer semantischen Qualität der Feldaufnahme zu sprechen. Darin ähnelt es den Lauten einer Sprache. Anders als bei der gesprochenen Sprache wird der Sinn des Geräuschs aber nicht so stark

durch die eigene Herkunft und die Sprache der eigenen Eltern bestimmt. Die Feldaufnahme durchbricht diese regionalen Begrenzungen vielmehr und nähert sich darin der Musik an. Lässt sich also hinsichtlich ihrer Intention von einer Semantik sprechen, so würde ich im Hinblick auf ihre Extension (auf die Vielfalt und Art ihrer Klänge) gern von einer ästhetischen Qualität sprechen. Auf ihr beruht die Musikalität der Feldaufnahme.

Bereits in einer unbearbeiteten Form teilt die Feldaufnahme also bestimmte Eigenschaften mit der Musik wie auch mit der Sprache. Dennoch nimmt sie keine Zwitterstellung zwischen beiden Klanggattungen ein, sondern tritt als eine ganz eigene Klangform auf. Sowohl in ihrer Semantik wie auch in ihrer Ästhetik unterscheidet sie sich nämlich grundlegend von sprachlichen und musikalischen Klängen. Blicken wir zuerst auf die Semantik. Mit welchen Sinnstrukturen operiert Feldmusik? Indem sie Geräusche aus der Umwelt aufzeichnet, sie also nicht erzeugt, sondern nur selektiert, kombiniert oder neu ordnet bzw. verfremdet besitzt ihr Klang stets einen empirischen Referenten. Viele Hörer verleitet diese Tatsache zum seltsam verfehlten Wunsch, beim Hören von Feldaufnahmen den originalen Herkunftsort des Klangs erraten zu wollen. Eine Strategie die ähnlich schief ist,

wie der Versuch, den Gemälden des Konstruktivismus als Muster von Tischdecken oder von Gardinenstors habhaft werden zu wollen. Wichtiger als die Erinnerbarkeit von Feldaufnahmen ist jedoch ihre Herkunft. Indem sie einem realen Kontext entstammen, sind sie partiell der Zufälligkeit entzogen, nach dem Gutdünken der Komponistin erstellt worden zu sein. Ihre Kontingenz, so lässt sich mit einem anderen Vokabular sagen, ist reduziert. Das heißt natürlich nicht, dass der Zufall oder der Wille des Künstlers ausgeschaltet wären. Aber die künstlerischen Einflussmöglichkeiten sind begrenzt auf die Auswahl des Mikrofonstandortes, der Länge, Lautstärke und Ausrichtung der Aufnahme – eine spätere Nachbearbeitung freilich vorbehalten. Auch die Quelle des Geräusches ist nicht der Zufälligkeit entzogen. Aber man könnte sagen, dass es sich bei ihr um eine Kontingenz zweiter Ordnung handelt, weil der Klang im tatsächlichen Moment der Aufnahme kein Ergebnis eines willentlichen Arrangements ist (die Aufnahmen von Performances bilden hier freilich wiederum eine Ausnahme).

Welche Ästhetik lässt sich nun mit den Geräuschen einer weitgehend nicht manipulierten, der Willkür der Musikerin entzogenen Aufnahme erzeugen? Ästhetik bedeutet hier: Arrangement, Konstruktion, (regelgeleitete) Anord-

nung des Klangmaterial. Im strengen Wortsinn bedeutet es: Komposition, Zusammenstellen. Der Komponist gruppiert Töne zu Intervallen, Takten und Motiven. Eine Sprecherin verfährt ähnlich, wenn sie Silben zu Worten und diese zu Sätzen und Texten (bzw. Reden) zusammenfügt. *Field Recordings* eröffnen prinzipiell zwei, allerdings wiederum nur graduell voneinander verschiedene Alternativen: Die Aufnahme kann entweder ohne jeden Schnitt, ohne Filter und Effekte einfach in der Form ihrer Aufzeichnung reproduziert werden. Die andere, von der Idee der Feldaufnahmen extrem weit entfernte Alternative könnte die aufgenommenen Geräusche auf kurze *Samples* kürzen und diese ihrerseits als Ausgangsmaterial verwenden, um aus diesen Tonteilen Musik zu formen. Blicken wir wiederum auf die puristische Variante, dann scheint die Ästhetik im ersten Moment reiner Willkür zu entspringen. Schon beim zweiten Hören eröffnen sich aber die vielschichtigen Rhythmen und Melodien (oder Melodiefragmente) aus der akustischen Welt, in der wir leben. Die Feldaufnahme blendet alle visuellen Momente dieser Erlebnisse aus und erlaubt so, die gesamte Aufmerksamkeit auf das Geräusch zu richten. Dadurch kann sich die akustische Sinndimension unserer Umwelt als erstaunlich vielschichtig und komplex präsentieren. Die Ästhetik, die ihr zugrunde liegt, entstammt dann zum

einen aus den Erfahrungen, die wir bereits mit Musik gemacht haben: In einem Akt mimetischer Aneignung lesen wir Rhythmen und Melodien in die (alltäglichen) Klänge hinein, die der feldakustische Tonträger wie unter einem Vergrößerungsglas ausbreitet. Zum anderen eröffnen die *Field Recordings* neue Hör-Erfahrungen, die das bekannte Spektrum klanglicher Qualitäten durch bislang unbekannte Muster erweitern. Damit ist wiederum die Möglichkeit eröffnet, die reine Komposition der Musik um die ihr bislang fremden Ideen zu erweitern.

Genau in dem Maße, in dem *Field Recordings* eine Schnittstelle bilden zwischen unvertrauter klanglicher Ästhetik und wieder-erinnertem Sinn dieser Klänge, existieren sie als eine ganz eigene Gattung des Klangs und der Musik gleichermaßen, die weder auf ihre sprachlichen noch auf ihre musikalischen Eigenschaften reduziert werden kann. Denn im Gegensatz zur Musik besteht die Attraktivität von Feldaufnahmen weitgehend unabhängig von ökonomischen und gattungsspezifischen Erwägungen und anders als die Sprache ist der Sinn von Feldaufnahmen nicht an den Raum einer eng umgrenzten Sprachgemeinschaft gebunden. Mit anderen Worten: Während Feldaufnahmen in dem Maße an Sprache erinnern, wie sie Erinnerungen hervorrufen und

dadurch Sinnstrukturen ausbilden, so sehr überschreiten ihr Klang und ihr Wiedererkennungswert doch die engen Grenzen lokaler Sprachgemeinschaften und wenden sich wie die Musik stattdessen an alle Menschen. Wenn diese Beschreibung stimmt und die Feldaufnahme eine Dimension besitzt, die sich als semantischer Universalismus beschreiben lässt, dann haftet ihr unweigerlich auch ein politischer Sinn an. Dieser Intuition werde ich im zweiten Teil des Textes nachgehen.

SM – September 2006



Tanja Hemm

ORT, GERÄUSCH, HÖRER, HÖREN
GEDANKEN ZUR ORTSBEZOGENEN KLANGINSTALLATION

Tanja Hemm (* 1965 in Bayreuth), musikalische Ausbildung, mehrere Instrumente, M.A. Amerikanische Literatur/Theaterwissenschaften (orale Traditionen/Radiodramaturgie) Universität Erlangen-Nürnberg 1994; arbeitete als Autorin (1989–1999) mit dem geschriebenen/gesprochenen Wort und Klang (Radiofeature, Literatur und Hörspiel); lebte und arbeitete in den USA, Neuseeland und Australien, heute in Nürnberg verwurzelt; Seit 2002 ortsbezogene Klanginstallation im öffentlichen und privaten Raum; Mitglied im *Verband der Schriftsteller*, dem *Europäischen Forum Klanglandschaft* und der *GEDOK München*.



Jede Örtlichkeit ist durch ihre architektonischen, akustischen und alltäglichen Parameter einmalig. Diese Parameter beeinflussen sich unmittelbar, prägen sich gegenseitig und produzieren oder beherbergen Alltagsgeräusche, die einen Ort als feste Größe mitbestimmen. Eine ortsbezogene Klanginstallation arbeitet mit den vorhandenen Geräuschen und der Einmaligkeit, die sich aus den vorhandenen Parametern des Ortes ergibt. Durch welche am Ort installierten Geräusche, durch welchen Rhythmus und welche Frequenzbereiche der Ort sich am besten entfalten kann, welche Geräuschkombinationen

oder Abfolgen am besten dazu beitragen die Dynamik des Ortes in der Komposition zu transportieren, zeigt sich durch die Vorarbeit: die wiederholte Beobachtung und akustische Vermessung des Ortes mit dem gearbeitet wird. Natürlich kann jedes Geräusch an jedem Ort technisch einwandfrei installiert werden, aber nicht jedes Geräusch funktioniert im Wechselspiel mit jedem Ort. Ein Ort hat eine Biografie und seine Geheimnisse.

Eine ortsbezogene Komposition kann atmosphärisch oder reduziert, einkanalig oder mehrkanalig angelegt

sein, der Klang kann statisch den Raum ausfüllen oder sich im Raum bewegen. Der Schwerpunkt bei der Geräuschauswahl (Naturgeräusche, Alltagsgeräusche, instrumentale Klänge und/oder Stimmen) für die Komposition liegt in der Intensität, die das Geräusch im Wechselspiel mit dem Ort entfaltet, nicht seinem ausschließlich perfekten akustischen Erscheinungsbild. Alle Geräusche werden in Monoqualität produziert und verarbeitet. Monogeräusche sind klar und unmittelbar und damit sehr direkt und dicht. Sie entsprechen der Ursprünglichkeit eines Geräusches. Jedes Geräusch entsteht in Monoqualität. Erst die Tatsache, dass wir dieses Geräusch mit zwei Ohren wahrnehmen, macht es zu einem räumlichen Geräusch. Die Erfahrung zeigt, dass selbst bei hervorragenden Stereoaufnahmen meist eine der beiden Spuren klarer und reiner ist als die andere.

Die Klanginstallation entsteht im Wechselspiel zwischen den Eckfeilern Komposition, Örtlichkeit und Hörer. Vorzugsweise werden die Abspielvorrichtungen so angeordnet, dass ein diffuses Klangbild entsteht, das heißt, die Komposition ist nicht oder nur schwer ortbar. Dadurch wird der gesamte Ort zum Installationsraum und nicht nur ein punktuelles Segment, in dem der Lautsprecher zu vermuten ist. Kabel etc. werden in die

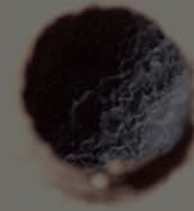
Örtlichkeit eingebunden oder nicht sichtbar installiert. Der Hörer kann in der Begegnung mit einer ortsbezogenen Klanginstallation seine Wahrnehmung für die Örtlichkeit und für die eigenen Hörgewohnheiten sensibilisieren und neu definieren. Das Prinzip Zufall, das wir von Geräuschaufnahmen in der Natur kennen, begegnet uns hier wieder in der individuellen Hör-/Ortbiografie des Hörers. Wie ein Hörer an einem bestimmten Ort auf ein bestimmtes Geräusch reagiert, hängt von der Biografie seiner Begegnungen mit dem Ort oder vergleichbaren Orten und mit seiner unmittelbaren Resonanz auf bestimmte Geräusche ab. Eine ortsbezogene Klanginstallation ist ein Spiegel für die Beziehung eines Hörers zu seiner eigenen auditiven Wahrnehmung und Hörbiografie sowie seiner Affinität zu bestimmten Orten und Geräuschen und deren Bedeutung für seinen Alltag.

Ich denke an die Verwunderung, Begeisterung, Irritation der Besucher einer öffentlichen Toilette, wenn dort Stimme, Naturgeräusche oder Instrumentalkompositionen aus dem „Klangnetz öffentliche Toilette“ zu hören sind, ich denke an die Installation „Stillstand“ mit ihren hohen verspielten Frequenzen im Garten und den tiefen bassigen Instrumentalabfolgen im Hof des Museums Tucherschloss und den Hörergrüppchen, die

sich in dem einen oder anderen Bereich festwachsen, ich denke an das Flüstern aus verschiedenen Büschen in der Installation „Geschwindigkeit“ und die Anstrengung der Hörer, den geheimnisvollen Inhalt zu verstehen. Ich denke an den Hund aus dem Laden nebenan, der immer wieder die Installation „inbetween“ in den Maximilianshöfen in München aufsuchte, um den Stimmen, die durch den Raum zogen, hinterherzutrotten und sich dann exakt im Klangscitel niederzulassen, an die Enten, die jedes Mal, wenn auf ihrer kleinen Insel in der Pegnitz bei der Spitalbrücke der Sound startete, herbeischwammen und sich darauf niederließen, an die Vögel, die bei Soundchecks so gerne mit-improvisieren und mich beobachten. Ich denke an die Heiterkeit und an die Panik, die sich bei den Besuchern des Hotelbunkers und der gleichnamigen Installation in Nürnberg auf deren Gesichtern zeigte, und an die Besucher der art.fair in Köln, die das Messeareal unter einer düsteren Eisenbahnbrücke schmunzelnd zu menschlichen „Mouthsounds“ durchschritten. Und ich denke an all die Geräusche, die der Zufall in die Kompositionen einfließen ließ. Jede Komposition ist auf den alltäglichen durchschnittlichen Normalzustand des jeweiligen Ortes hin ausgepegelt. Wird der Ort lauter oder leiser, so dient dies als Lautstärkeregler für die Installation.

Ich integriere Geräusche in einen Ort. Der Hörer hört den Ort oder erlebt ihn als Klangraum: neu, vielschichtig, verschieden und individuell. Hört der Hörer die Komposition wiederholt, kann sich ein ortsbezogenes Klangerlebnis reaktivieren oder verstärken. Auffallend ist die assoziativ-emotionale Übertragungsarbeit, die vom Hörer geleistet wird: häufig hört dieser die Komposition an zwei Orten gleichzeitig. Am realen Ort, an dem er sich befindet, und an einem Ort aus seiner Lebensbiografie. Sollte es sich der Hörer ermöglichen, die Komposition an „seinem“ Ort abzuspielen, wird sie dabei immer mit dem Ursprungsort verbunden bleiben, an dem sie der Hörer das erste Mal erlebt hat. Eine ortsbezogene Klanginstallation bringt unseren Fokus zurück zum Örtlichen und zur Ortung.

TH – 2007



Aaron Ximm

KLANG, KUNST, MUSIK?

DIE SUCHE NACH EINER PERSÖNLICHEN ÄSTHETIK

Übersetzung von Daniel M. Schiller



Aaron Ximm lebt als Feld-Rekordist und Klangkünstler in San Francisco. Er ist vor allem für seine Kompositionen, Installationen und performativen Arbeiten als „Quiet American“ („Der stille Amerikaner“) bekannt, von denen viele unter quietamerican.org zu finden sind. Aaron kuratierte zwischen 2001 und 2005 die „Field Effects“-Konzertreihe, die – wie viele seiner eigenen Arbeiten – bestrebt war, die leise, zerbrechliche und schöne Seite der Klangkunst aufzuzeigen. Zusammen mit seiner Frau Bronwyn produziert Aaron den [„One Minute Vacation“-Podcast](#).

Conundrums – Rätsel

Je genauer ich weiß, was ich tue, desto unsicherer bin ich mir, was ich bin.

Je genauer ich weiß, wo ich bin, desto unsicherer bin ich mir, wohin ich gehe.

Was bin ich?

Ich weiß nicht, was ich bin oder was ich sein will.

Ich weiß, was ich mache. Ich mache Feldaufnahmen, und ich arbeite damit in unterschiedlicher Weise.

Präziser: Ich höre auf Klänge in meiner Welt und zeichne einige davon auf. Ich präsentiere meine Aufnahmen uneditiert, ich füge sie zusammen, ich manipulierte sie, und ich arrangiere sie kompositorisch. Ich benutze sie für Installationen und Klang-Skulpturen. Manchmal performe ich sie in einer neuen Art.

Ich finde mich dabei in verschiedenen Rollen wieder.

In einer Rolle gebe ich mich einer sentimental Vorliebe für pingelige Detailverliebtheit hin. In einer anderen führe ich streng Übungen aus, ohne mich um die Artefakte zu kümmern, die aus dem rigiden Festhalten an der Form resultieren. In wieder einer anderen Rolle bediene ich mich lediglich einer flüchtigen Geste, die nur in einer genaueren Betrachtung Bestand hat.

Obwohl ich all diese Dinge als „Klangkunst“ zusammenfasse, glaube ich, dass sie unterschiedlicher Herkunft sind. Meinen ganz eigenen Definitionen folgend, schlüpfe ich in einige meiner Rollen, um Musik zu schaffen, „herkömmliche“ Kunst oder „Klangkunst“ – wobei diese Begriffe nicht unbedingt das bezeichnen, was ich unter ihnen verstehe. Ich glaube, dass diese Dinge einfach deshalb so schlüssig und zueinander gehörend erscheinen, weil ich deren gemeinsamer Ursprung bin.

Wenn ich vom Spielen verschiedener Rollen spreche, so bedeutet das – abgesehen von den offensichtlichen Unterschieden in Prozess und Produkt –, dass ich mich verschiedener Sprachen bediene, um auszudrücken, was ich tue, und dass ich in Begriffen denke, die der jeweiligen Vortragsweise angemessen sind. In einer Rolle würde ich mich als Komponisten von Klangereignissen bezeich-

nen, in einer anderen als Phonographisten. In wieder einer anderen als Komponisten, der mit Feldaufnahmen arbeitet. Und in noch einer anderen als Künstler, dessen Material Klänge sind, die räumlich klar abgegrenzt sind.

Vielleicht sollte ich beginnen, den Plural zu verwenden: Ich arbeite in den Klang-Künsten.

Werde ich um eine kurze Selbstbeschreibung gebeten, sage ich der Einfachheit halber, ich sei „Klangkünstler“. Dieser Begriff deckt die meisten der nahe liegenden Möglichkeiten ab, aber ich habe mich vor allem wegen seiner inhärenten Mehrdeutigkeit auf ihn festgelegt. Nach meiner Erfahrung wird „Klangkunst“ eher als allumfassender Bequemlichkeitsbegriff verwendet anstatt zur Beschreibung spezifischer Herangehens- und Arbeitsweisen. Ähnlich wie „elektronische Musik“ kann Klangkunst alles sein, von leichter, „experimenteller“ Popmusik bis zur hochkomplexen und konzeptuellen Klang-Installation oder einem performativen Kunstwerk. Für gewöhnlich verschleiern selbst die Ausführenden die zahlreichen verschiedenen Aspekte ihrer künstlerischen Arbeit hinter dieser Kategorie (möglicherweise deshalb, weil die Community selbst unter ihrem größten Hut immer noch klein genug ist, um Unterkate-

gorisierungen wenig hilfreich erscheinen zu lassen).

Die Ambiguität hat ihre Vorteile: Einerseits kann ich unter ihrem schützenden Dach in vielen verschiedenen Bereichen arbeiten, ohne mir wie ein völliger Dilettant vorzukommen. Doch wenn ich den Begriff „Klangkunst“ benutze, verspüre ich stets das schlechende Unbehagen, dahinter verberge sich weder ein klares theoretisches Gerüst, noch eine in ihrer Praxis deutlich abgegrenzte Gemeinschaft, die mein Wachstum als Künstler fördern könnte.

Ich würde den Terminus lieber als eine Erlösung verstehen anstatt als Beschreibung einer Arbeit innerhalb einer einzelnen, praxisbezogenen Gemeinschaft oder eines einzelnen Diskurses. Die Entscheidung, ein „Musiker“ zu sein, gibt eine Arbeitsweise vor und schränkt gleichzeitig die Formen ein, die meine Arbeit annehmen könnte. Sie würde klar vorgeben, wer meine Gleichgesinnten wären und von wem ich eine ehrliche Einschätzung meiner Bemühungen zu erwarten hätte. Als akzeptierter Angehöriger einer bestimmten Tradition wäre es hoffentlich einfacher, ein Publikum und eine kritische Öffentlichkeit zu finden – die Last, vielfältige Optionen zu haben, wäre mir genommen; einge-

schränkt zu sein heißt eben auch, fokussiert zu sein.

Hätte ich eine professionelle Musiker- oder Künstler-Ausbildung, müsste ich diese Entscheidung nicht treffen. Ich wüsste, was ich bin. Ohne eine solche Ausbildung ist dieses Bekenntnis eines, von dem ich noch nicht überzeugt bin, es abzulegen.

Die hervorstechenden Gründe für mein Zögern sind leicht auszumachen:

Ich arbeite innerhalb einer unklar definierten Form von Hybrid-Kunst, also Klangkunst, weil ich zu großzügig mit meinen Interessen bin, um meine Arbeit mit Klängen – Einschränkung genug – als Teil nur einer der zahlreichen Disziplinen der Klangkunst zu sehen.

Ich bin ein moderner Multitasker: Ich habe eine kurze Aufmerksamkeitsspanne, aber ich gewinne Einsichten aus unerwarteten Analogien und Triangulationen, die sich aus dem Austausch innerhalb unterschiedlicher Projekte ergeben.

Ich bin empfänglich für die Anziehungskraft von anderen Menschen. Vor allem wenn mich die Arbeit

eines anderen inspiriert, sauge ich dessen Ideen, Interessen und Thesen auf. Ich kann mich einfühlen in die Menschen, die mich umgeben und die Rollen annehmen, die der jeweiligen Situation angemessen sind: Mal identifiziere ich mich mit einer Person, mal mit ihrem Gegenentwurf. In diesen Momenten hat jede Persönlichkeit ihren Reiz, doch obschon jede von ihnen Wahrheiten meiner eigenen Arbeiten berührt, bedient keine mein gesamtes Interessenspektrum (was andererseits so maßvoll daherkommt...).

Doch ich kann natürlich nicht die Formbarkeit der Gesellschaft für die fluktuierende Natur meiner Arbeit verantwortlich machen, zumal diese ja meist in Isolation entsteht. Selbst wenn ich mit Begleitern unterwegs bin, nehme ich allein auf. Ich komponiere allein. Ich trete allein auf. Wenn ich arbeite, bin ich allein mit meinen widersprüchlichen Instinkten und Neigungen, und genau das ist es, was meine Ambivalenz aufrechterhält. (Natürlich bin ich dabei umgeben von Figuren, die als Karikaturen von Leuten existieren, von denen ich gerade gelesen oder denen ich zugehört habe...)

Und wie ich später genauer ausführen werde, wohnt eine gewisse Ambiguität dem *Field Recording* – und damit

der phonographischen Arbeit – inne, die mich wie selbstverständlich zu verschiedenen Schlüssen führt, wenn ich mich mit verschiedenen Feldaufnahmen beschäftige.

Mein Problem ist nicht, dass ich nicht weiß, in welche Richtung ich mit meinen Feldaufnahmen gehen will. Eher ist das Gegenteil der Fall: Es bleibt immer ein Sehnen zurück nach den (zu?) vielen anderen Möglichkeiten, die ich für diese Aufnahmen noch sehe.

Der Ursprung dieses Essays liegt in meinem Wunsch, herauszufinden, was ich mit mir selbst anfangen soll. Er ist die Erzählung meiner einer Nabelschau gleichen Suche nach einem Selbstentwurf. Er ist weniger eine Übung zur Zufriedenstellung meines Egos. Ich werde später ausführen, wo ich die Konsequenzen dafür vermute, nicht zu wissen, wohin ich steuere.

Was ich bisher tat

Offenbar und kaum überraschend bedeutet mein Dahintreiben zwischen Identitäten, Arbeitsweisen oder Denkansätzen über das Arbeiten, dass meine Arbeit sich ständig im Fluss befindet. Sie entzieht sich einer statischen Aussprechbarkeit.

Um konkreter zu werden, möchte ich einige meiner jüngeren Projekte vorstellen. Genauer gesagt möchte ich beschreiben, warum ich denke, dass jedes einzelne in einem anderen künstlerischen Licht steht, obwohl alle Projekte auf Feldaufnahmen basieren.

Die Arbeiten unterscheiden sich nicht nur durch den Klang voneinander, sondern auch in Bezug auf Konzeption, Methodik und in den Ergebnissen. In einer Arbeit benutze ich Aufnahmen, um Musik zu machen, in einer anderen, um Klangkunst, in einer dritten, um Kunst zu schaffen. Wenn ich diese Begriffe abgegrenzt habe, werde ich sie im Folgenden verwenden.

Durch die benannten Unterschiede kommentieren die einzelnen Projekte die Veränderungen in meiner Haltung gegenüber Klang in dem Sinne, dass ich lernen konnte, inwiefern meine Arbeiten sich in ein stringentes künstlerisches Gerüst einfügten – oder eben nicht. Dadurch wird der Blick freigegeben auf Veränderungen innerhalb meiner künstlerischen Arbeit mit einem ganz eigenen, mehrdimensionalen Medium. Sie dokumentieren, wie sowohl meine Gewandtheit als auch meine Unsicherheit mit den Jahren gewachsen sind.

Es liegt mir nicht daran, zu bestimmen, welche der von mir eingenommen Rollen – Musiker, Klangkünstler, Künstler – die ehren- oder lohnenswertere sei. Aber ich bin der Überzeugung, dass es vernünftig ist, von einer Art philosophischer Entwicklung, einer Evolution auszugehen, die stattfindet, wenn ich mein Denken über Klang vom Standpunkt des Musikers über den des Klangkünstlers zu dem des Künstlers wandeln lasse. Zweifelsohne führt jeder Standpunkt zu einer klaren Definition der Belange, die die jeweilige Disziplin bedingen und fügt seine eigenen Belange hinzu. Diese Evolution durchlebe ich selbst nun seit etwa zehn Jahren, und über sie möchte ich hier berichten. Ob eine solche Evolution wünschenswert oder nicht zu vermeiden ist, ist allerdings ein anderes Thema. (Mir ist klar, dass der Begriff selbst ziemlich stark aufgeladen ist...)

Mein Ziel in diesem Text ist es, diese erwähnten Veränderungen in Worte zu fassen.

Ich muss zugeben, dass ich meine Gedanken über diese Dinge weder für besonders profund noch für sehr scharfsinnig oder originell halte. Aber es sind meine eigenen Gedanken. Ich benutze sie im Sinne einer Art geistiger Stenographie; so vereinfachend wie nötig, aber

auch so nah an meinen Erfahrungen wie möglich.

Obschon ich sehr präzise mit meinen Erfahrungen umgehe, ignoriere und übergehe ich ganz natürliche Wege, mit Klang (oder Klangkunst) zu arbeiten, die außerhalb meines Erfahrungsraumes liegen – beispielsweise im Kontext der Performance Art oder Body Art (ich denke da an Daniel Menche), der Bildhauerei oder Architektur. Ich blende Überlegungen zu verwandten Arbeitsfeldern aus wie Sound Design, Radio-Kunst, Wissenschaft oder dokumentarisches Aufnehmen (z. B. der Natur) oder aber einer akademischen Zusammensetzung von Klang-Landschaften (im traditionellen akustisch-ökologischen oder akusmatischen Sinne).

Gleichermaßen vermeide ich Zwickmühlen, die sich in Verbindung mit anderen Bereichen ergeben; so habe ich beispielsweise gemischte Gefühle beim Thema „akustische Ökologie“. Ich lasse orthogonale Belange aus, z. B. die Technologie und die Technik (und deren Konsequenzen), welche ich beim Aufnehmen anwende, betreffend, die verschiedenen Formen, die meine Arbeit annimmt oder die verschiedenen Beziehungen zur Umwelt, die damit verhandelt werden.

Was das angeht, spare ich jede wirkliche Auseinandersetzung mit dem aus, was ich als Künstler erreichen will oder warum mir (jede Form von) Kunst als Ausdrucksmittel angemessen scheint. Mir geht es dabei nicht um vergleichsweise zeitgenössische Fragen, wie angreifbar mein Wirken als Künstler ist und inwieweit es von dieser Diskussion beeinflusst wird, oder um das Herausstreichen meines felsenhaften Egos.

Stattdessen schreibe ich hier als ein Autodidakt, indem ich versuche, mit meinen eigenen veränderlichen Gedanken über die Natur und den Wert dessen, was ich als Künstler – genauer: als jemand, der mit Feldaufnahmen arbeitet – tue, zu einer Terminologie zu finden.

Musik produzieren

Das erste Stück, mit dem ich mich auseinandersetzen möchte, ist „Guantánamo Express“, eine größere Komposition, zu der mich Matt Smith im Rahmen einer „Kunstradio“-Reihe namens „Radio Roadmovie“ beauftragte und die ich vor kurzem auf meiner Website veröffentlicht habe.

Das Stück führt durch eine 40-minütige Klangland-

schaft, die aus zahlreichen Aufnahmen geflochten wurde, welche ich in Kuba machte. Sämtliche Klänge dieser Komposition sind entweder reine Feldaufnahmen oder Manipulationen ebensolcher. Die Aufnahmen entstanden auf dem Weg nach Guantánamo und in der Stadt selbst. Der Anlass für diese Arbeit war eine Reise, die meine Frau und ich in Begleitung zweier kubanischer Musiker unternahmen, Jesús Ávila Gainza und dessen Bruder Julio, um deren Familien zu besuchen.

Das Stück gestaltet sich als eine Aufreihung von Vignetten, wechselnd zwischen eher naturalistischen Klangflächen, nahezu unbearbeiteten Aufnahmen der Musiker (oder deren Familienmitglieder) beim Singen oder dem Spielen von Instrumenten und Momenten öffentlicher „Kompositionen“, in denen sich etliche offenkundig manipulierte Aufnahmen zu einem Wohlklang verdichten. Einen bestimmten narrativen Spannungsbogen in dem Sinne gibt es nicht, auch keine erzählerische Form wie in meiner vorangegangenen Arbeit „Annapura: Memories in Sound“. Dennoch kann sich eine Geschichte erschließen, sowie auch meine Frau und ich und ebenso die beiden kubanischen Musiker, über und für die das Stück ist, als „Charaktere“ präsent sind.

Ich finde „Guantánamo Express“ interessant, weil diese Arbeit für mich eine Übung in Selbst-Erfahrung darstellte im Sinne der impressionistischen „Sound-Collagen“, die mich schon fesselten, als ich vor fast zehn Jahren begann, mit Feldaufnahmen zu arbeiten. Es gab gewissermaßen eine vorbestimmte Neigung zu solchen Arbeiten, eine Art Nostalgie.

Ich sage Nostalgie, denn obwohl ich niemals müde werde, solche Arbeiten abzuliefern, mutet mir die Empfindsamkeit dahinter heute naiv an, ja sogar ohne künstlerischen (wenn nicht gar technischen) Anspruch. Mit Arbeiten wie dieser gestatte ich mir eine offene Liebe zu meinen musikalischen Präferenzen, was wenn nicht mit Argwohn betrachtet, sicherlich mit einem Art gesellschaftlichem und künstlerischem Konservatismus und einem Streben nach schnöder Üppigkeit übersetzt werden kann. In solchen Arbeiten lebt eine unbegründete Zurschaustellung des Handwerklichen und eine Liebe zur reinen Sinnesfreude, die meines Erachtens bei heutigen „seriösen“ Kunstwerken gänzlich aus der Mode gekommen ist.

Wenn ich Arbeiten mit Klang als „musikalisch“ bezeichne, wird dies durch Aspekte begünstigt, die am ehesten

als musikalische definiert sind – mitunter auf Kosten anderer (Aspekte), welche auf anderen Größen beruhen. (Was unzeitgemäß ist, sollte ebenso behandelt werden, ganz frei von Ironie.) In der Sprache meiner – tatsächlichen und imaginierten – Kritiker offerieren diese Arbeiten gerade die Vorlieben, die sie anfällig machen, um, wenn auch meist unbeabsichtigt, als *bourgeois*, orientalistisch, kolonialistisch oder sentimental behaftet zu werden. (Einige dieser Aufladungen gehen darauf zurück, dass ich oft Feldaufnahmen auf Reisen in andere Kulturen gemacht habe, aber das ist ein anderes Thema.)

Zwar hoffe ich, dass all meine Arbeiten Fragen aufwerfen, doch ich glaube, dass eine Arbeit wie „Guantanamo Express“ diese Fragen eher leisen Tones stellt. Ihre Gefälligkeit allerdings ist von großer Lautstärke. Auch wenn man die Arbeit oberflächlich als esoterisch oder avantgardistisch einstufen mag; im Kern ist sie wohl Pop.

An dieser Stelle erlaube ich mir, ein wenig in die sachbezogenen Gefühle meiner persönlichen Geschichte abzuschweifen.

Von Anfang an habe ich Musik gemacht und diese als „Klangkunst“ bezeichnet.

Als ich in den späten 90ern begann, mich mit Feldaufnahmen zu befassen, hatte ich einen groben Plan davon, was ich damit machen wollte, aber keine Vorstellung davon, wie das wohl klingen könnte. Ich erinnere mich deutlich, wie ich Leonard Lombardo (dessen Mikrophone ich benutze) erklärte, dass ich vorhatte, mittels Feldaufnahmen zu „komponieren“. Was das für den Arbeitsprozess bedeute und zu welchen Ergebnissen es führen würde, konnte ich nicht beschreiben. (Ich arbeite oft so, dass ich mich einem „Winning Concept“ verpflichtet fühle, im Vertrauen darauf, dass sich im Verlauf der Arbeit etwas Lohnenswertes finden lässt.)

Ich wusste wenig über Zusammenhänge und hatte keine Übung in dem, was ich tat, als ich begann, meine Aufnahmen digital zu verarbeiten. Aber zum Glück habe ich ein paar Dinge richtig gemacht. Nachdem ich erkannte, dass ich innerhalb abgesteckter Grenzen ganz gut arbeiten kann, fand ich eine wirklich nützliche: Ich verwende meine Aufnahmen als das einzige Quellmaterial.

(Einen Ort zu beschreiben unter Verwendung nur dort aufgezeichnete Klänge hat immer wieder einen großen philosophischen Anreiz: Wie mein alter Held Walter Benjamin wohl hätte zugeben müssen, arbeitet man

auf diese Weise eher mit einem Symbol denn mit einem Gleichnis.)

Innerhalb dieser Grenzen fand ich meinen Weg durch ständiges systematisches Ausprobieren. Ich hörte mir einzelne Klänge an, geloopte Klänge, geschichtete Klänge, Klänge, die in irgendeiner Form verarbeitet wurden. Es öffneten sich umso mehr Türen, je besser ich herausfand, wozu meine Werkzeuge imstande waren, und sie verschlossen wieder durch das Urteil meines natürlichen Gerichts: meiner Ohren. Was ihnen gefiel, blieb. Was ihnen missfiel, verwarf ich.

Somit übernahm ich unbeabsichtigt eine zweite Grenze, der ich mir nicht sofort bewusst war.

Was glauben Sie, was meinen Ohren schmeichelte? Damals war ich der Verwendung von Feldaufnahmen in „richtiger“ Musik (im schulischen, „klassischen“ Sinne) gegenüber verschlossen. Ich war wirklich ignorant gegenüber *Musique concrète* und ihren Niederungen, einschließlich der „Klangflächen-Komposition“, die man aus der akustischen Ökologie und dergleichen kennt.

Kaum weniger ignorant war ich gegenüber der Verwen-

dung von Feldaufnahmen in „richtiger“ Musik im Sinne dessen, was ich und meine Freunde so hörten, vor allem im Pop-Kanon. Mir fielen die Klang-Schnipsel bei *Atom Heart Mother* oder Depeche Mode auf, und besonders in Erinnerung geblieben ist mir Slavek Kwis Beitrag zu Laïla Amezians *Initial*.

Dank des wohlwollenden Einflusses meines älteren Bruders öffnete sich mein Horizont. Ich besuchte Underground-Industrial-Noise-Konzerte, hörte Zoviet*France und Nurse With Wound. Ich zog mir alles rein, worin *Field Recordings* verwendet wurden, toy.bizarre und schließlich Francisco López.

Womit ich bei einer bezeichnenden Begegnung wäre, die ich mit Letzterem hatte. Ich glaube nicht, dass er sich daran erinnert, aber ich gab ihm einmal ein Exemplar meines ersten Albums, worauf er mir gnädigerweise eine Rückmeldung zukommen ließ. Schon fast beim Gehen meinte er, meine Musik sei wirklich Popmusik.

Ich war verärgert. Wie können meine Klang-Collagen Popmusik sein? Ich hielt sie immer für Klangkunst.

Aber López hatte Recht. Die Ästhetik, die hinter dem

stand, was ich tat, war die gleiche, die all die Musik definierte, die ich mein Leben lang hörte. Wenn ich mir „Three Trains“ anhöre, ein Stück aus ebendieser Zeit, welches nach wie vor mein „populärstes“ ist, höre ich deutlich die Architektur (ganz zu schweigen vom Timbre, den Harmonien oder dem Rhythmus) der Musik, mit der ich aufwuchs.

Es ist nicht überraschend, dass ich zunächst darauf aus war, meine Ohren zufrieden zu stellen. Was in der Musik am häufigsten Bestand hat, sind Variationen um einen Kern aus Wohlklang. Die meisten Menschen hören sich an, was ihren Ohren und Körpern und ihrem vor-begrifflichen Geist gefällt. Wofür ich von Menschen außerhalb meines eingeweihten Bekanntenkreises – sprich: von normalen Menschen – am häufigsten Lob ernte, sind meine unbestreitbar musikalischen Arbeiten. (Ich nehme an, dass das den Meisten so geht, die das Feld der „schwer verdaulichen“ Musik beackern.)

Ich habe nichts gegen diesen „Euphonietropismus“, aber da es andere Wege gibt, mit Klang umzugehen, halte ich es für hilfreich, ihn zu benennen. Als „Musik“ bezeichne ich Klang, der auch ohne theoretisches Fundament funktioniert. Klang, der seine Wurzeln

in Eigenschaften hat, die in unserer Kultur verankert sind. (three-on-two, Pentatonik – das würde ich ohne zu zögern als solche Eigenschaften bezeichnen; ich denke, diese Dinge sind durch in unsere Entwicklung eingeschriebene Umstände definiert. Obwohl ich der Meinung bin, dass etwas durch seine Beachtung zu Kunst wird, denke ich nicht, dass irgendetwas durch seine Beachtung zu Musik wird. Sollten wir jemals Kontakt zu Außerirdischen finden, wäre ich neugierig zu erfahren, womit – wenn überhaupt mit etwas – sie Musik machen und was sie von der unseren halten.)

Es ist angenehm überraschend, dass trotz des immens großen Gebietes, das der konventionellen Musik bereits bekannt ist, den Innovationen und Entdeckungen im Bereich „musikalischer“ Klangkunst kaum Grenzen gesetzt sind – nicht mehr zumindest, als z. B. die Küche eines Landes die eines anderen nicht zuließe.

In „Guantánamo Express“ ist vieles, was ich darstelle, ganz klar „musikalisch“. Zum Teil natürlich deshalb, weil die Arbeit auch das Porträt von Musikern ist. Ganz deutlich habe ich unveränderte Aufnahmen von Musik im klassischen Sinne darin eingefügt. Fast genauso deutlich habe ich wohlklingende Passagen konstruiert,

indem ich musikalische Klänge direkt zitiert habe. Ich habe Alltagsgeräusche mit musikalischen Elementen vereint, wie z. B. Züge und das Klappern vorbeilaufender Pferde. Ich habe rhythmische Figuren aus Schnipseln unterschiedlicher Aufnahmen gebildet und so weiter. Was herauskommt, ergibt ungeachtet des Field-Recording-Ursprungs für fast jeden Zuhörer einen musikalischen Sinn.

Doch ich glaube, dass das Stück auch in Richtungen musikalisch ist, die sich allein aus dem Gebrauch des Mediums Feldaufnahme ableiten. Ich glaube genau genommen, dass es Aspekte eigenmächtiger Klänge und Klangflächen – bis vor kurzem noch abschätzig als „Lärm“ bezeichnet – gibt, die einen Effekt auf uns haben, der dem viszeralen der traditionellen Musik sehr ähnlich ist – wenngleich andere Mechanismen dazu führen.

Es ist nicht überraschend, dass wir noch immer kompositorische Materialien (und sich daraus ergebende Formen etc.) entdecken, die ohne Theorie funktionieren. Unser Vokabular hat sich schließlich in eine Dimension erweitert, die bis vor kurzem noch unverfügbar schien.

Tautologischerweise ist Komposition beschränkt durch die Menge und Eigenschaften der Klänge, die wir pro-

duzieren, kontrollieren oder beeinflussen können, und durch die Grenzen unserer Fähigkeit, diese Dinge umzusetzen, zu chiffrieren (beschriften). Befreit von der Notwendigkeit des Aufführens oder Codierens (wie in einer Partitur), vergrößert die Aufnahmetechnik die Zahl der Möglichkeiten kompositorischer Elemente – nach meiner Erfahrung sogar in einer Weise, die die Möglichkeiten, die uns die synthetische elektronische Musik, deren Herstellung letztlich auf die menschliche Genialität und Geduld reduziert ist, aufgezeigt hat, bei weitem übertrifft. Lyrisch gesprochen: Die Welt wird zum Instrument.

Zwar erweitern Feldaufnahmen die Auswahl an Klangfarben und -strukturen, die den Komponisten vermittelt der klanglichen Komplexität der Welt, die sie abbilden, zur Verfügung steht. Doch ist es aufgrund ihrer inhärenten Fähigkeit, abzubilden, so, dass Feldaufnahmen grundlegend zum musikalischen Vokabular hinzukommen. Wer mit Feldaufnahmen arbeitet, für den werden sich emotionale (und weniger auffallend auch strukturelle) Vektoren nicht nur von akustischen Merkmalen, sondern auch von Assoziationen zu erkennbaren Gegenständen herleiten lassen.

Wenn die Fähigkeit zur Abbildung ein Beitrag zum

musikalischen Sprachschatz ist, hinterlassen Feldaufnahmen lediglich musikalische Eigenschaften, insofern sie prä-konzeptuell und prä-narrativ sind, d.h. sie funktionieren auf einer rein assoziativen Gefühlsebene. (Abbildung erlaubt kulturell gesehen natürlich spezifische Assoziationen, die eine Universalität eingrenzen.) Obwohl sie auf neue Weise auf uns einwirken, ist das Ergebnis dieser Einwirkung vertraut: vertraut genug, um sogar einen kommerziellen Markt erobert zu haben für Aufnahmen, die eben so assoziativ auf uns wirken – ich denke z. B. an 2€-Ramsch-CDs, die die (oft künstlichen) Geräusche Feuer, Regen, Wald usw. enthalten. Ein Markt, der – leider! – viel größer ist als der für die künstlerischen Anwendungen von *Field Recordings*.

Wie ich weiter unten besprechen werde, würde ich die Auswirkungen, die Feldaufnahmen auf einer konzeptuellen oder narrativen Ebene haben, als außer-musikalisch bezeichnen.

(Wie ich übrigens ebenfalls weiter unten erwähnen werde, kommen Feld-Aufnehmer – mich eingeschlossen – gewöhnlich sehr schnell zu der sich aufzwingenden Dissonanz, die sich ergibt, wenn Klang und Bedeutung einer Aufnahme miteinander in Konflikt stehen,

z. B. wenn ein musikalisch lieblicher Klang von einem eigentlich furchtbaren Ding erzeugt wird. Weil diese Dissonanz jenseits des Assoziativen und innerhalb des Begrifflichen lokalisiert ist, halte ich auch das für einen außer-musikalischen Effekt, nämlich einen künstlerischen. Um Francisco López noch einmal ins Spiel zu bringen, interpretiere ich seinen Begriff vom „absolut Konkreten“ unter anderem als provozierendere und abstraktere Variation dieses Themas: Er konfrontiert uns mit einer unbestimmten Freude an phonographierten Klängen, die rituell von ihrer Eigenschaft, zu bezeichnen, und also von fast jedweder assoziativer Wirkung entblößt wurden; er provoziert uns absichtlich mit einer Beinahe-Vertrautheit. Ich glaube, dass López in dieser Art von Arbeiten akustisches Material vor allem dazu benutzt, um den Prozess der Verlagerung zu unterstreichen – und nicht um, wie viele meinen, das denaturierte Material selbst unter die Lupe zu nehmen. Er kreuzt somit also das, was ich Klangkunst nennen würde oder darüber hinaus gehend schlichtweg: Kunst.)

Ist der wiederholte Gebrauch des Wörtchens „lediglich“ aufgefallen? (Falls nicht, so könnte das an der Übersetzung liegen. *Anm. d. Ü.*) Was ist denn verkehrt am Musikmachen mit Feldaufnahmen?

Es ist natürlich nichts verkehrt daran, Musik zu machen - Klangkunst, deren Ursprung im Musikalischen und dessen Gewohnheiten liegt und die in erster Linie, hauptsächlich oder nur auf musikalischer Ebene funktioniert. Genau genommen befriedigt es mich ungemein, immer wieder neue Modelle der „Geräusch-Arbeit“ zu entdecken. Und um mich nochmals zu wiederholen: Es ist eine Tatsache, dass die experimentellen Formen, auf die die allgemeine Hörschaft anspricht, genau die sind, die ihre Hörgewohnheiten am wenigsten stark beanspruchen – wie altbacken die Phrasen von Bruch und Wiederherstellung auch sein mögen.

Was ich aber vermeiden möchte, ist, Musik zu machen ohne das Bewusstsein dafür, dass es eben Musik ist, oder mit dem vermeintlichen Anspruch, es sei Klangkunst, nur weil ich neue Materialien verwende. Genauso wenig möchte ich Klangkunst machen (schlechte zumal) und behaupten, es sei Musik.

So viele der offenkundigen Verlockungen der Klangkünste (auf Feldaufnahmen basierend oder worauf sonst immer) rühren aus der Welt der Musik, dass es schwierig für mich ist, sie alle aufzudröseln.

Aber ich bin überzeugt, dass viele der Bedenken, die Klangkünstler haben, sich deutlich unterscheiden von denen der Musiker, vor allem die, die musikalische Klangkunst produzieren. (Sicherlich liegen die Interessen der großen Kunst-Welt heutzutage woanders...) Beim Arbeiten mit Geräuschen, um Musik zu machen, stieß ich selbst auf solche Bedenken.

Klangkunst produzieren

Das zweite Stück, auf das ich näher eingehen möchte, ist „Kagbeni Variations“, ein zweiteiliges Projekt, das ich im Jahr 2004 fertigstellte. Es besteht aus einer unbearbeiteten zwanzigminütigen Aufnahme und 32 „Variationen“, die ich mit Hilfe dieser Aufnahme als einziges Quellmaterial komponierte. Diese Quell-Aufnahme dokumentiert eine Feier anlässlich der Geburt Buddhas, der meine Frau und ich während unserer Flitterwochen in Kagbeni beiwohnten, hoch im Johnson Valley im Annapurna-Gebiet im nepalesischen Himalaya. Es wird vorgeschrieben, die Aufnahme wenigstens einmal anzuhören, bevor man sich den Variationen zuwendet.

Diese nominellen „Variationen“ sind als Kompositionen Verlaufs-Übungen von wenigen Minuten Länge.

Jede einzelne erforscht einen kurzen Auszug – in der Regel ein paar Sekunden kurz – aus der Quell-Aufnahme, der in einer oder mehreren Editier-Prozeduren manuell auseinander genommen wird. Die meisten Bearbeitungsabläufe, die ich durchführe, basieren auf Permutationen, die Loops vortäuschen, obwohl sie keine einfachen Loops sind. Loopen ist etwas, wozu ich eine problematische Beziehung habe, da es einerseits eine verführerische Rekontextualisierung der Aufnahmen darstellt, mich aber andererseits schrecklich langweilt; sowohl in meiner eigenen als auch in der Arbeit anderer. Dieses Projekt ist in gewisser Weise also auch die Aufzeichnung eines Versuchs, mit dem Loopen übereinzukommen, wenigstens zeitweilig.

Ich habe mir einige hundert verschiedene Strategien (Rezepte) für die Variationen überlegt und ausgeführt. Die Variationen, die am besten die Auswahl an Ideen illustrierten, habe ich zu einem Set von 32 Stücken zusammengefasst, geteilt in zwei Gruppen: einfache Variationen, für die in nur eine einzige manipulative Strategie angewendet habe, und komplexe Variationen, für die ich zwei oder mehrere Strategien kombiniert habe.

Aus Gründen, auf die ich gleich eingehe, war ein Schlüs-

selkriterium für die Auswahl der Variationen, dass ihre Gesamtheit das wiederholte Anhören unterstützen, idealerweise fördern soll. Mit dieser Anforderung im Hinterkopf bevorzugte ich Variationen, die (im oben erklärten Sinne) musikalisch genug sind, um die Aufmerksamkeit der Durchschnittshörer aufrecht zu halten.

Musikalität selbst war nicht das Ziel dieses Projektes, aber sie war eine Vorbedingung. Sie war ein „Trampelpfad“ mit der Absicht, dem Zuhörer zu gefallen und ihn gleichsam abzulenken, während ich mein weniger offenkundiges Ziel erreichen konnte. (Meine Wahl des Quellmaterials war ähnlich motiviert: Ich wählte etwas, das genug Interesse hervorrufen würde – ein „faszinierendes Dokument einer exotischen Begebenheit an einem exotischen Ort“ –, um das Interesse am Projekt als Ganzem zu stimulieren.)

Für sich genommen, sollte jede Variation auf drei Ebenen arbeiten. Sie soll den Blick freigeben auf die latente Schönheit und die Komplexität willkürlicher Momente in Klang-Landschaften. Sie soll die Stärken und Schwächen loopähnlicher Techniken für das „Ausgraben“ von Geräusch-Aufnahmen dokumentieren. Und sie soll, beinahe wie nebenbei, das Ohr des

Zuhörers für die besonderen Momente der Quellaufnahme durch wiederholtes Bloßstellen erwärmen.

Letzteres ist, obwohl unvermeidlich, eigentlich das wichtigste Kriterium für meine Zwecke. Meine Absicht war, dass die Gesamtheit der Variationen die Beziehung des Zuhörers zur Quell-Aufnahme verändert.

Da die Variationen zwanghaft spezifische Momente innerhalb der Quellaufnahme wiederholen, dürfte den Zuhörern schnell klar werden, dass diese nicht als monolithische Aufnahmen gehört werden kann. Stattdessen sollte sie interpunktiert werden durch geordnete Momente Aufmerksamkeit erheischender Vertrautheit, sobald der Hörer die Variationen „begriffen“ hat, und ebenso durch die repetitive Natur des dokumentierten Rituals und diverser wiederkehrender Elemente im klanglichen Hintergrund der Aufnahme, gewürzt mit verlockenden fast-familiären Momenten.

„Kagbeni Variations“ sollte aufzeigen, dass willkürliche Klangereignisse genauso vertraut werden können wie konventionelle Melodien, und zwar durch simple Wiederholung. Dadurch können sie immer und immer wieder zuverlässig die gleiche Aufmerksamkeit

auf sich ziehen, wie Melodien es können. (Mit anderen Worten, Ohrwürmer können durch rohe Gewalt erzeugt werden, oder: „Die ganze Welt ein Jingle.“)

(Die ursprüngliche Inspiration zu diesem Projekt kam durch meine eigenen frühen Erfahrungen, die ich mit dem Bearbeiten von Feldaufnahmen gemacht hatte. Ich stellte fest, dass die Arbeit mit ihnen im Studio immer wieder mein Verhältnis zu den vormals alltäglichen Geräuschen veränderte. Begegnet mir Klang, der dem ähnelt, womit ich „draußen“ arbeite, so werden meine Ohren hellhörig und schalten um in einen Zustand der Aufmerksamkeit. Auch während ich diesen Essay schrieb, arbeitete ich an einem kurzen Stück, dessen Basisaufnahme ein nebensächliches Klangergebnis enthält, das einem in einer der Kagbeni-Variationen sehr ähnelt. Und tatsächlich werde ich bei jedem Hören an eben dieses Ereignis in der entsprechenden Variation erinnert. Ich bin mir sicher, dass jeder diese Erfahrung schon einmal gemacht hat, der versucht hat, Vögel anhand von Aufnahmen zu bestimmen.)

Meine Hoffnung ist es, dass Zuhörer erkennen, dass (und warum) dies auftritt. Dass der Hörer Aufmerksamkeit erfährt, die sich festmacht an mehr oder

weniger speziellen Klangereignissen, dass er entspannt und bis zum nächsten Fixpunkt dahin treibt, liegt im Kern dieser Arbeit, ebenso seine Erfahrung, sich über eben dieses Muster klar zu werden.

In dieser Erfahrung möchte ich die Arbeit verankert wissen: Klang als bloßes Vehikel. Der Moment ist die Kunst, Klang, wenn überhaupt nötig, das ermöglichende Medium.

Für mich ist „Kagbeni Variations“ eine meiner vollkommensten Klangkunst-Arbeiten bislang.

Klangkunst wird sie für mich durch die Rolle, die der Klang in der Arbeit spielt. Es ist das Verhältnis jedes einzelnen Klangbestandteils zu dem „Ort“, an dem meines Erachtens die entscheidende künstlerische Erfahrung in Erscheinung tritt (falls sie das tut). Klang ist in dieser Arbeit Vehikel und Quelle, aber es geht in erster Linie darum, etwas über Klang zu erfahren, und nicht (nur) darum, (lediglich) Klang zu erfahren.

Wie gesagt, ich halte das Stück für ein musikalisches: Ich wollte das so, und es musste meinen eigenen Bedingungen folgen. Aber es ist musikalisch, obwohl es

etwas tut, was ich nicht mehr als denken kann: Es handelt von etwas. Es strebt danach, etwas über seinen Klang und dessen Effekte hinaus zu artikulieren. Wenn Klang nicht mehr nur klingt, sondern etwas über sich erzählt, dann bewegt er sich über das „nur“ Musikalische hinaus – er wird zu (oder erhält wenigstens die qualitativen Merkmale von) „Klang-Kunst“.

Dieses „über sich Erzählen“ möchte ich, wie ich zeigen werde, im Sinne fast jeder möglichen Bedeutung von Signifikanz verstanden wissen. Wenn „Kagbeni Variation“ den Hörer zu einer bewusst(er)en Auseinandersetzung mit seinem eigenen Hör-Prozess anregt, so tut das Stück nicht nur etwas, sondern es zeigt etwas. Es geht nicht darum, in den Variationen seine musikalische Vorliebe wieder zu finden – sie letztlich auf eben diesen beruhen; es geht um das Erfahren dieser Vorlieben und darum, was dieses Erfahren mit dem Zuhörer macht.

Natürlich ist die psychologische Komponente des Wahrnehmens von Klang nur ein wiederkehrender Gegenstand – wenn man so will das zentrale „Thema“ – der Klangkunst. Ein anderer ist die Art, wie Dinge klingen (sowohl aktiv als auch passiv) – Gegenstände (auch herkömmliche Instrumente), Men-

schen (Wie wird Klang im und durch den Körper erzeugt?), Tiere, Pflanzen, Orte, Räume, Ereignisse.

Ein weiterer Gegenstand ist, inwieweit Klang benennen und handeln kann – im Kleinen (Bsp. Soundmarks („akustische Wahrzeichen“)) wie im Großen (Bsp. Sprache oder Begriffe, die unsere öko-sozio-polito-psycho-logische Landschaft formen). Zum Beispiel „erzählt“ eine Menge von dem Lärm, der als Klangkunst aufgeführt wird, von Macht, genauer von Kontrolle und Dominanz – obwohl es in diesen Fällen, soweit ich das beurteilen kann, für gewöhnlich weniger um Nachdenken denn um Reaktion geht. Ich kann es nicht mehr hören, wenn Künstler so ungeliebte Strukturen, die sie angeblich kritisieren, immer wieder- und wiederkauen.

Und so weiter.

Sobald sich diese Dinge jenseits von lediglich musikalischen Gegenständen und Effekten bewegen, machen sie Phonographie zur Obsession. Die erzählerischen Möglichkeiten von Feldaufnahmen, ihre figürlichen Seiten, die über vorbegriffliche Assoziationen hinaus reichen, machen sie zu einem natürlichen Instrument für die Klangkunst. Phonographie ist so etwas wie die

Prachtstraße für die Erforschung der Klänge von Ereignissen. Meine Arbeiten, die sich diesen Möglichkeiten öffnen, werden oft als „filmisch“ beschrieben. (Für „Kagbeni Variations“ gilt dies insofern, da die Quellaufnahme abbildet, wie die Welt an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit aus meiner Sicht klang.)

Natürlich operieren die meisten Klangarbeiten (ob mit oder ohne *Field Recordings*) auf mehr als nur einer Ebene. Es gibt eine undeutliche dünne Linie zwischen dem Interesse an (und der Arbeit mit) den musikalischen Qualitäten von Geräuschen und dem einfachen Benutzen dieser, um Musik zu machen. Doch ich würde so weit gehen und sagen, dass Klangkunst dann entsteht, wenn die Arbeit mit Geräuschen in diesem Sinne vom Klang „erzählt“ und die genannten Gegenstände in den Vordergrund rückt.

Mir ist klar, dass unter diese Definition auch Arbeiten fallen, die von ihrem Urheber als Musik bezeichnet werden würden, aber dennoch halte ich diese Unterscheidung für nützlich. Gewiefterweise könnte ich ja vorschlagen, alles, was nach herkömmlichen musikalischen Kriterien nicht als Musik durchgeht, stattdessen als Klangkunst zu bezeichnen...

Von diesem Punkt ausgehend denke ich, dass unsere Terminologie sich in genau diese Richtung entwickeln kann und soll. Klangkunst sollte klar definiert sein als etwas, das sich vom Musik unterscheidet. Zum Teil kommen viele Klangkünstler aus einem anderen Background als Musiker, beispielsweise aus einem skulpturalen, wissenschaftlichen oder architektonischen.

Aber das definitiv Wichtigste ist, dass solche Unterscheidungen, die einfach auszumachenden zumal, dazu dienen können, die Art und Weise, in der wir uns künstlerisch mit Klängen auseinandersetzen und wie wir sie benutzen, klar abzugrenzen von älteren Kunstformen. Im Grunde geht es in diesem Essay darum, wie mir das Definieren und Verfeinern meiner Terminologie dabei geholfen hat, die wirklichen Unterschiede darin, wie meine Mitkünstler und ich mit Klängen arbeiten, zu verstehen. Eine weiter gefasstes Anwenden solcher Unterscheidungen könnte uns dazu anregen, gemeinsam neue, angemessene Techniken zu entwickeln, wie Klangkunst präsentiert, verbreitet, bewertet und besprochen, ja sogar ge- und verkauft werden kann.

Wie man vermuten wird, interessiert mich die (nach meiner Erfahrung) gemeinschaftlich verordnete konträre

Einschätzung, dass Phonographie, Klangkunst, dass jeder „organisierte Klang“ Musik sei, nicht. Soweit es mich betrifft, halte ich eine derart erweiterte Terminologie für entweder tautologisch oder falsch. Solche Auffassungen untergraben unsere gemeinsamen Bemühungen als Klangkünstler, neue Beziehungen zu Klängen jenseits des musikalischen Kontextes zu entfalten. Klangkunst Musik zu nennen ist genauso wenig hilfreich, wie Musik Kunst zu nennen. (Eine instrumentbezogene Definition von Musik als „etwas, das Musiker herstellen und übereinstimmend als Musik gemäß ihres eigenen Kanons bezeichnen“ ist für mich zwar kaum von Nutzen, ist aber allemal besser als eine, die das mit einschließt, was ich Klangkunst – Klang, der funktioniert – nenne.)

Phonographie – und da wir gerade bei Terminologie sind, sollte ich vielleicht klarstellen, dass ich damit das Aufnehmen und Präsentieren auf jeden Fall unbearbeiteter *Field Recordings* und nicht etwa Kompositionen oder Manipulationen ebensolcher meine – besetzt eine faszinierend ambige Position. Abhängig von ihrem Gegenstand, ihrer Natur oder dem Zusammenhang, in dem sie präsentiert wird, kann eine Feldaufnahme Musik sein, sie kann Klangkunst sein, sie kann beides sein, sie kann zu beidem, vielleicht aber

auch zu keinem von beidem verarbeitet werden.

Wie erwähnt, würde ich viele meiner Aufnahmen, zu denen sich Leute geäußert haben, als ziemlich musikalisch beschreiben – z. B. meine Aufnahme von Esels-Zügen, die Marpha (Nepal) verlassen. Einige meiner persönlichen Favoriten enthalten Aufnahmen, die wiederum recht unmusikalisch klingen und deren Bedeutung im Vordergrund steht und nicht deren Klang. Ein Beispiel hierfür sei meine Aufnahme des brennenden Harichandra-Ghat (rituelle Hindu-Badestelle) in Varanasi. Der Unterschied, wie ich diese Aufnahmen bewerte, ist der zwischen musikalischer Phonographie und Phonographie als Klangkunst.

Ich habe überlegt, ob es nicht das Potenzial ist, mit Phonographie selbst sowohl Musik als auch Klangkunst zu schaffen, das mich angetrieben hat, verschiedene Projekte in verschiedenen Richtungen zu realisieren. Ich bin mir sicher, dass mich diese Offenheit angeregt hat, meine Arbeit mit Feldaufnahmen weiterhin so eigensinnig zu betreiben wie bisher.

Möglicherweise hat mich die der Phonographie innewohnende Mehrschichtigkeit in meine derzeitige

existenzielle Verwirrung geführt. Ich denke, dass das auch teilweise die widersprüchlichen Ideen erklärt, die die Menschen innerhalb der phonographischen Gemeinde in Bezug auf ihre Tätigkeit geäußert haben.

Obgleich die Ambiguität meine Verwirrung bestärkt haben mag, so kann sie sie nicht vollständig erklären. In den letzten paar Jahren habe ich oft über eine dritte Möglichkeit nachgedacht, die die Phonographie eröffnen könnte. Ich glaube, diese Möglichkeit ist bislang größtenteils unbeachtet geblieben: Mit Feldaufnahmen kann man nicht nur Musik machen, nicht nur Klangkunst, sondern genauso Kunst – uneingeschränkt des Präfixes „Klang“.

Kunst produzieren

Die letzte Arbeit, die ich besprechen möchte, ist ein kleines Projekt von allerdings großer persönlicher Bedeutung. Ich habe es vor wenigen Monaten während eines Urlaubs in der mayanischen Riviera in Süd-Mexiko fertiggestellt.

Das Projekt mit Namen „Flotsam Resonance #1“ ist Toshiya Tsunoda gewidmet und von ihm inspiriert

– besonders von seinen Aufnahmen, die er im Inneren von Rohren und Flaschen gemacht hat, wie sie etwa in seinem Stück „Extract“ aus dem „*Field Recording Archive #2*“ vorkommen. Es geht um die Vibrationen der Luft im Inneren eines Hohlraumes. Dadurch wird erforscht, wie Objekte sowohl aktiv als auch passiv „klingen“, in sich selbst und in ihrer Umgebung. (Und in diesem Sinne sind die Aufnahmen das perfekte Beispiel für das, was ich als eigentliche Klangkunst bezeichne.)

Während unseres Aufenthalts in Yucatan residierten meine Frau und ich in einem „Ecotel“ im Sian-Ka’an-Biosphären-Reservat südlich von Tulum, das vom Centro Ecológico Sian Ka’an (CESiaK) verwaltet wird. Dieses ist eine Non-Profit-Organisation, die für die Erhaltung und Expansion der dortigen Biosphäre verantwortlich und berühmt für ihre Arbeit zum Schutz der Meeresschildkröten ist. Der Großteil der Arbeit wird an den weiten Stränden der Küste geleistet, die regelmäßig mit Müll überschwemmt werden, der mit der Meeresströmung angespült wird. So viel Müll, dass unsere instinktiven Bemühungen, die Arbeit durch Einsammeln von Plastiksäcken voller Schutt zu unterstützen, zwar gern gesehen, aber mehr als sinnlos waren.

Auf unseren Vorschlag hin, Hotelgäste zum Einsammeln von Abfall zu bewegen, erklärte uns der Hoteldirektor, dass dieser Vorschlag zwar häufig gemacht würde, aber stets nicht nur an der unverminderten Flut von angeschwemmten Müll scheitere, sondern vor allem daran, dass es kein brauchbares System gebe, den Müll verschwinden zu lassen. Alles, was eingesammelt werde, türme sich lediglich auf.

Die Tatsache, dass das CESiaK über eine enorme „Bibliothek“ voll von interessantem Müll verfügt, der höchstwahrscheinlich nicht nur von den üblichen verdächtigen Quellen, also von über Bord geworfenen Abfällen von Containerschiffen oder dem nicht zu bändigenden Wachstum entlang der Küste in Cancún, Playa del Carmen oder Tulum stammt, sondern von der ganzen Welt, aus den USA natürlich, aus Südamerika, sogar Australien, Asien oder dem Golf von Arabien – diese Tatsache hat mich fasziniert. Das erinnerte mich an Berichte über „Müll-Inseln“, die so groß sind wie US-Bundesstaaten und auf dem offenen Meer treiben.

Nachdem eines Morgens die Küste mit neuem Strandgut vermüllt war, machte ich ein Paar von simultanen Aufnahmen. Für die erste versenkte ich

die sehr kleinen Kapseln meiner *Core Sound HEB*-Mikrophone in zwei angespülte Glasflaschen (Anmerkung: eine von ihnen platzierte ich in etwa dem menschlichen Ohrabstand entsprechend). Die zweite war eine herkömmliche fast-binaurale Aufnahme, die ich mit meinen *Sonic Studios DSM*-Mikrophonen machte (die ich wie immer am Kopf trug).

Wie erhofft, war die Aufnahme aus dem Inneren der Flaschen sehr interessant für einen Phonographisten. Zwar deutlich hör- und identifizierbar, wurden jedoch Wind und Brandung stark durch Form und Volumen der Flaschen gefiltert, wobei die beiden unterschiedlichen Flaschen einen interessanten Kontrast erzeugten. Im Gegensatz dazu war die konventionelle Aufnahme vor allem deshalb spannend, weil sie in krasser Weise darstellte, wie der Strand zum Zeitpunkt der Aufnahme tatsächlich klang.

Ich habe vor, an der Aufnahme so wenig wie möglich herumzubasteln, bevor ich sie als „Kunstwerk“ veröffentlichte. Es dürfte ausreichen, die beiden Stücke so zu präsentieren, wie sie sind, begleitet von Photos dieser eindrucksvollen Kollektion aus angespültem Plunder einerseits und des paradiesischen Strandes andererseits.

Obwohl das recht simple, regelrecht schmucklose Materialien sind, halte ich „Flotsam Resonance #1“ nicht für eine anspruchslose Arbeit. Tatsächlich soll die oberflächliche Einfachheit den Zuhörer überlisten, die Arbeit genauer zu betrachten. Es mag sich anhören, als wollte ich mir selbst auf die Schulter klopfen, doch für mich ist das Stück eine Art Äquivalent zu Kalligraphie: ein trügerisch minimalistisches Ergebnis, das erst durch jahrelange Übung möglich wurde.

Formal gesehen glaube ich, dass „Flotsam Resonance #1“ drei Aspekte abwägt, die ich (in meiner altmodischen Art) gewöhnlich zur Beurteilung eines Kunstwerks heranziehe: seine Schönheit und Fertigkeit, seine Gegenständlichkeit und Konzeptionalität und seine Bedeutung innerhalb seines diskursiven Kontextes.

Bisher habe ich mich bei der Diskussion meiner Definitionen von Musik und Klangkunst und dem Erscheinen von Feldaufnahmen darin auf die ersten beiden Aspekte konzentriert. Was dieses Stück für mich im Sinne eines Kunstwerks für mich erfolgreich macht, ist nicht, dass es auf diesen beiden Ebenen funktioniert, sondern dass es eine Reihe von Beziehungen zwischen ihnen in den Vordergrund rückt. Ich würde sogar soweit gehen zu sa-

gen, dass die Kunst in dieser Arbeit schlichtweg in diesen Beziehungen steckt. Was mir besonders gefällt ist die Art, nach der sich diese Beziehungen bei ausführlicher Beschäftigung als etwas anderes herausstellen, als sich zunächst vermuten ließe.

„Flotsam Resonance #1“ basiert auf einer Prämisse: Dass der Zuhörer, wenn er mit den unglücklichen Umständen, durch die diese Aufnahmen entstanden konfrontiert wird, sowohl ihre Schönheit als Phonographien, als auch die Bedeutung der konzeptuell spannenden Herangehensweise (welche allerdings streitbar ist) an ihre Entstehung überdenkt. Es ist der beinahe alchemistische Umgang des Kontextes des Stücks mit seinen eher materiellen Aspekten, der mich denken lässt, dass es sich hierbei um ein erfolgreiches Kunstwerk handeln dürfte.

Man wisse: Ich hoffe, dass im Lichte des Kontextes von „Flotsam Resonance #1“ die Schönheit der Aufnahmen nicht unbedingt durch (moralisches?) Infragestellen aufgehoben wird – vergleichbar mit den Regenbogenfarben des Ölfilms auf einer Pfütze: schön anzuschauen, doch in der Auswirkung verstörend.

Stattdessen hoffe ich, dass größeres Augenmerk auf

das Konzept des Aufnehmens in einer Flasche gelegt wird. Genau genommen hoffe ich, dass die Tatsache, dass ja jede der Flaschen Meeres-Müll ist, die leise Erinnerung an eine Flaschenpost wachruft (und deformiert). Eine solche Nachricht ist es schließlich, als was sich die Aufnahme unerwartet entpuppt – eine Nachricht darüber, dass das Gehörte eben nicht nur das Geräusch der Brandung ist, sondern ebenfalls der Klang eines vermüllten Strandes.

Ich hoffe, dass die herkömmliche binaurale Aufnahme nicht nur als Grundlinie verstanden wird, von der aus sich Vergleiche dazu ziehen lassen, inwiefern Flaschen Geräusche filtern, sondern auch als Mahnung, wie der Strand von irgendeiner beliebigen Stelle aus klingen würde (bzw. könnte), wenn solche Orte – wie der dokumentierte – eben nicht durch Müll verunstaltet wären.

Ich habe meine Definition von Klangkunst geliefert als Klang, der von etwas erzählt – vor allem von seinen eigenen Fähigkeiten, seiner eigenen Natur. In diesem Stück geht es am Ende nicht um Klang. Im Zentrum stehen nicht die Aufnahmen, die ich um ihrer selbst willen gemacht habe. Das Wichtigste an dieser Arbeit ist nicht – wie bei Musik oder Klangkunst – der Klang selbst.

Stattdessen glaube ich, dass das künstlerische Moment in „Flotsam Resonance #1“ in der Dynamik des Wechselspiels zwischen den Klängen des Stückes und ihrem Kontext liegt. Im Grunde also in dem, was ich weiter oben als eine Form von Dissonanz beschrieben habe. Das Stück behandelt akustische Dokumente eines Gegenstandes (die Flasche) und eines Ortes (der Strand). Aber eine zusätzliche künstlerische Komponente kommt hinzu, wenn das Stück (um einen drastischen Begriff zu gebrauchen) pervertiert wird durch seinen Kontext (die Tatsache, dass es sich um Strand-Müll handelt).

Um nun mein krudes Klassifizierungs-System zu vervollständigen, würde ich sagen, dass Kunst in einem unqualifizierten Sinne in diesem Stück ans Licht kommt durch die Erweiterung seines referenziellen Horizontes über das, was im Stück präsent ist, hinaus (erst recht, da diese Erweiterung ganz klar rückbezüglich ist). „Flotsam Resonance #1“ erzählt von etwas, das jenseits des Immanenten liegt. Es kann vollständig verstanden werden, solange es nur im Sinne seiner unmittelbaren (z. B. akustischen) Charakteristik analysiert wird. Damit wird es für mich zu einem transzendentalen Kunstwerk, selbst da es nur aus Klang besteht. Das ist keine unumstößliche Behauptung, aber eine Beobachtung.

Sprengt ihre inhaltliche Bedeutung die Grenzen ihres eigenen Mediums, so erhält eine Arbeit natürlicherweise einen anderen Charakter. Gegensätzliche Inhalte jenseits ihrer Funktion nehmen ihr die Wucht: Die Arbeit zeigt oder demonstriert seltener, sondern macht nachdenklich. Sie stellt mehr Fragen, als dass sie sich positioniert. Sie schlägt häufiger vor, anstatt zu behaupten. Sie überrascht vielleicht öfter. Sie spricht vielleicht ein breiteres Publikum an. Das ist meine Erfahrung als Produzent wie auch als Publikum mit dieser Form der Klangkunst.

(Ich finde den Gedanken provokativ, dass die künstlerisch fortschrittlichste Arbeit gleichzeitig die formell einfachste und die am leichtesten auszuführende ist. So betrachtet wird Schönheit zu einer Übung im Umgang mit dem Medium.)

Kunst produzieren?

Zu sagen, dass manche Klangkunst-Arbeiten über ihr Medium hinausreichen, ist kein besonders wertvolles Urteil. Aber ich fühle mich genötigt, ein ähnliches zu fällen über das Verhältnis von Klangkunst zu den größeren Kunstwelten. Nämlich dieses, dass die Klangkunst dadurch, dass sie auf die Möglichkeiten, die ihrem

Medium immanent sind, fokussiert bleibt, auch eine „berechtigte“ Kunstform bleibt. Sie beschränkt sich darauf, philosophisch gesprochen, hinter den Zeiten zu verbleiben und limitiert sich praktisch auf das, was ich als „Genre-Ghetto“ bezeichnen würde. Das ist eine Beobachtung, die ich gemacht habe, keine Verordnung.

Meine Definitionen von Klangkunst beruhen darauf, dass ich verinnerlicht habe, wie sie sich – oft auch sehr subtil – von dem abhebt, was ich „Kunstwelt-Kunst“ nennen möchte. Nach meiner Erfahrung haben Arbeiten, die unter dem Label „Klangkunst“ firmieren, außerhalb der Klangkunst-Gemeinde oft (wenn nicht immer) auch gleichzeitig das Label „Nicht-Kunst“ anheften. Das impliziert: Wäre sie auf der Höhe der Zeit, so wäre es ganz einfach Kunst, wenn man Gebrauch macht von Klängen.

(Das scheint ein verbreitetes Risiko zu sein, dass alle Medien eingehen, die sich als Medien zu ernst nehmen – ich denke an Malerei, Photographie, beinahe an alles, was ich gewöhnlich in Museen und Galerien vorfinden muss –, und nicht selten auch eines von anderen Kunstformen, denen ein Qualitätssiegel wie „Performance-“ oder „Landschafts-“ vorangestellt ist. Nichtsdestoweniger gibt es Anwendungen, die lediglich beschreiben, anstatt zu

reduzieren – und alles muss doch schließlich kategorisiert werden!)

Ein historischer Grund für das Einordnen wollen von Klangkunst, auf den ich bereits anspielte, ist der, dass sie in großem Maße nicht nur aufgeführt, sondern auch produziert, vertrieben, bewertet und diskutiert wird wie Musik. Von den Künsten aus betrachtet, ist Musik als Musik nur irgendeine weitere von ihnen. Es überrascht daher nicht, dass Klang-Arbeiten mitunter übereifrig andere Modi des Präsentierens (Skulptur und Installation vor allem) einzuschließen scheinen, um zu verhindern, als Musik charakterisiert zu werden, vor allem dann, wenn solche Präsentationsformen das Wesen der Arbeit nur am Rande berühren. (Ich zähle meine eigenen „Zufalls-Maschinen“ hierzu, die um der Vorzeigbarkeit willen ein Konzept verdinglichen, welches wahrscheinlich auch auf weniger skulpturale Art demonstriert werden könnte.)

Viel bezeichnender ist es aber, dass in dem freilich begrenzten Umfang, in dem ich das verstehe, die Kunstwelt-Kunst dieser Tage meistens die künstlerische Erfahrung absichtlich abseits des Mediums lokalisiert, ungeachtet dessen, was das Medium eigentlich ist. Mir

begegnen Arbeiten, die das Handwerkliche auf ironische oder zweifelhafte Weise fetischisieren oder aber dessen Missachtung zelebrieren. Das entdecke ich mindestens genauso oft, wie die einfache Anwendung einer Fertigkeit (oder die Leidenschaft für sie?).

Was für mich als Außenstehenden in der Kunstwelt besonders ernst genommen wird, sind Arbeiten, die sich auf den kulturellen Kontext ihrer Entstehung – und auf gegenseitig aufmerksame Künstler wie Betrachter (einschließlich Kritiker und Theoretiker) – verlassen. Dies geschieht nicht nur um der Interpretation, sondern auch um der inhaltlichen Bedeutung und sogar um des Materials willen. Das sind Arbeiten, die im Grunde definiert sind durch ihr Verhältnis zu dem Dialog, mit dem sie beladen sind: Der Tonfall gegenüber ihrem kultur-historischem Kontext könnte womöglich das Wesen ihres Stils sein – und ist es oft genug auch, Punkt.

Wenn ich unaufmerksam für das Besondere oder gar die Natur dieses Dialoges bin – und das bin ich oft –, werden mir solche Arbeiten schnell unverständlich, und wenn sie unverständlich sind, so sind sie nicht selten auch ungenießbar. (Ich erwarte nicht, dass Kunst immer ein Genuss ist, aber die einfachen Freuden sind mitunter alles,

was übrig bleibt, wenn die sich komplexen – mitunter beabsichtigt – mir entziehen oder verschließen.) Das kann in mir abwechselnd Gefühle von Willkür oder Über-Entschlossenheit auslösen oder auch von Verschämtheit. Und wenn nicht das, so fürchte ich vorsichtig, könnte wiederum das Gegenteil der Fall sein. Wenn es an Ironie mangelt, so könnte ja dieser Mangel selbst das Ironische sein. Beim Versuch, das künstlerische Moment in solchen Arbeiten auszumachen, scheint die Botschaft selbst zum Medium zu werden – und das Medium zur reinen Notwendigkeit.

Obschon es in der Kunstwelt-Kunst-Welt auch Klang-Arbeiten gibt, findet die Mehrheit an Klangkunst nicht in diesem Bereich statt. Das ist nicht die Denkweise der meisten Klangkünstler.

Das ist nicht das künstlerische Umfeld, das ich mir aussuchen würde.

Nach wie vor mache ich (musikalische) Klangkunst, weil ich in meinem Herzen das bin, was ich gerne einen „Griesgram des Lieblichen“ nenne, wobei „lieblich“ lediglich zusammenfassen soll, was wir traditionsgemäß durch Kunst zu verbreiten versuchen: das Unter-

schwellige, das Schöne, das Pathetische usw. Ich bin immer noch fasziniert davon, wie Klang arbeitet und wie ich manchmal all dies damit auslösen kann. So gesehen habe ich das, was ich für ein modernes (oder auch klassisches) Sortiment von Belangen habe, male- risch antiquiert in feinen Kreisen, stets allgegenwärtig in meiner (im weiteren Sinne) Kultur. Mich interessie- ren intellektuelles Vorankommen und Geschicklichkeit, aber ich habe keine geschmacklichen Beschränkungen dahingehend, wie sich dieses Vorankommen entfaltet.

Wäre ich jünger, würde ich beanspruchen, mein eige- nes Milieu zu gestalten und mich dahin zu bewegen, wohin mich meine Instinkte führen. Dient nicht das Klischee von (möglicherweise krankhafter) künstle- rischer Vollkommenheit dazu, seine eigenen Visionen im Dialog mit anderen, auf ähnlichen Feldern arbei- tenden Künstlern festzulegen – nur in dem Maße, in dem deren Arbeit nach einer Gegenposition verlangt oder zum Kommentar einlädt? Sollte Interpretation und Analyse nicht (am besten posthum) den Kriti- kern, Sammlern und Zuhörern überlassen werden?

Aber aus heutiger Sicht ist mir bewusst, dass ich mich einem Dialog und seinem Nutzen verschließen wür-

de, gäbe ich nur meinen eigenen Instinkten nach. Ich würde (Weiter-) Entwicklung, Wachstum, Inspiration, sogar maßvolle Aufgeklärtheit verhindern. Pragma- tisch gesehen würde ich somit das Gebiet begrenzen, auf welchem meine Arbeit wahrgenommen würde.

Und in gleichem Maße, wie ich am „Lieblichen“ in- teressiert bin, interessiert mich auch das intellektu- elle und soziale Teilhaben an meiner Kultur. Etwas treibt mich, kulturelles Kapital zu konzentrieren. Ich möchte dazugehören und mitreden, wenn es um die kapitalen Belange dieses Kapitals geht. (Leider bin ich mir nur zu bewusst, dass dieser Wunsch auf be- schämende und altmodische Art romantisch ist...)

Will ich nicht auf den privilegierten Status des Außen- seiers warten oder aber in den subkulturellen Kreisen vor mich hin blühen, muss ich mich mitteilen in der Lingua Franca meines Hier und Heute – auch, wenn diese nicht gerade meine Muttersprache ist. Dazu muss ich Arbeiten produzieren, die diese Sprache sprechen.

Eine Freundin erzählte mir kürzlich, dass der größte Nutzen, den sie aus ihrem MFA-Programm ziehen konn- te, der war, die Gespräche um sie herum besser deuten

zu können und damit, was ihre Kunst anderen Leuten vermittelt.

Ich bin alt genug um zu wissen, dass ich auf das achten muss, was ich sage.

Was wird aus mir werden?

Eingangs schrieb ich, dass ich denke, dass es Folgen hat, nicht zu wissen, was aus einem werden wird.

Kategorien sind nützlich, wenn wir – wie ich es jetzt tue – darüber sprechen, was wir mit anderen machen. Das Vokabular, das ich benutze, um mich selbst zu beschreiben – Musiker, Klangkünstler, Künstler – benennt den Kontext, in dem meine Arbeit entstand und gibt Hinweise, wie ich sie interpretiert wissen will.

Kategorien beeinflussen, wer sich die Zeit nimmt, meiner Arbeit zuzuhören oder über sie nachzudenken. Mein ganzes Leben lang bestimmt die Sprache, in der ich mich selbst definiere, wie meine Arbeit zustande kommt und wie andere sie aufnehmen. Sie determiniert, was aus mir wird und was mir angeboten werden wird. Die Kategorien, die ich aus-

wähle, definieren die Arbeit, die ich abliefere.

Kategorien sind außerdem wichtig, insofern sie mir – dadurch, dass ich sie annehme oder zurückweise – dabei helfen, meinem Verstehen der Diskussion über meine Arbeit einen Rahmen zu geben. Das Vokabular, das sich um eine Kategorie sammelt, schafft die Bedingungen, zu denen meine Arbeit vermarktet, verkauft und – ich wage es zu sagen – konsumiert wird. Das falsche Label kann meine Arbeit zur Bedeutungslosigkeit verdammen, vielleicht sogar zur Missinterpretation. Ich möchte fast sagen, es könnte sie verurteilen, bei Kritikern und kommerziell zu versagen.

Also welche Rolle nun? Welche Kategorie? Ich verbleibe verwirrt.

Es ist keine Schande, als Musiker oder Klangkünstler im Sinne eines Gegenentwurfes zum (Kunsthwelt-) Künstler zu arbeiten, aber ich muss doch niemanden daran erinnern, wie sehr unsere Kultur diesen „Modi des kulturellen Schaffens“ unterschiedliche Werte zuschreibt.

Ich glaube, das junge Ich hat Recht: Ich sollte meinen Instinkten vertrauen. Aber das ältere Ich hat

Instinkte, die Zusammenstöße provozieren. Die Hierarchie meiner Bedürfnisse fordert Konflikte geradezu heraus. Mein Hirn möchte Kunst produzieren, die dem Zeitgeist schmeichelt, aber mein Arsch will einfach nur Musik machen, die rockt.

Wahrscheinlich werde ich weiterhin in allen drei beschriebenen Richtungen arbeiten. Ich verbegriffliche jeden Aspekt als einen, der den vorangegangenen beinhaltet, nicht aber ersetzt, um nur eine Sache zu nennen. Keiner ist vom anderen unabhängig oder steht in strenger hierarchischer Beziehung zu ihm. Jeder bewegt sich lediglich voran innerhalb der im Werk vorgegebenen Möglichkeiten und in den Kontext, in welchem diese Möglichkeiten gezeigt und gedeutet werden.

Und ungeachtet der Kategorien, die ich zusammenführe, hoffe ich – natürlich –, dass meine Arbeit all meine Belange berührt (und balanciert), in unterschiedlicher Zeit in unterschiedlichem Maß. Ich bin mehr als eins mit mir, was dieses Schicksal angeht; ich begrüße es. Ich war immer der Meinung, Kunst solle sich auf verschiedenen Ebenen verdient machen. (Dies gilt für die Arbeiten, die ich hier besprochen habe. Zum Beispiel beinhaltet „Guantánamo Express“ Aspekte, die ich als künstlerisch

bezeichnen würde, so zum Beispiel die Tatsache, dass das Thema zu einem großen Teil wegen der Assoziation gewählt wurde, die der Begriff „Guantánamo“ für Amerikaner hat. Meine Absicht war es, ein Bewusstsein dafür zu wecken, in welcher unglücklicher Weise die Realität in Guantánamo als einem Ort mit einer eigenen Kultur nahezu völlig verschleiert worden ist.)

Wie auch immer, am Ende werde ich gar keine Wahl haben. Ich werde – und werde es weiterhin – von anderen Leuten kategorisiert.

Wohin gehe ich?

Während ich weiterhin versuche, zu Begriffen zu kommen (und mir Begriffe einfallen zu lassen) für das, was ich tue, werde ich weiter wandern. Ich werde nicht aufhören zu arbeiten.

Ich arbeite mit dokumentarischen Klängen, wenigstens werde ich weiterhin Aufnahmen machen. Auf meiner geistigen Landkarte gibt es Spuren, die Arbeiten markieren, die ich für besonders hielt, Fragezeichen, die darauf hinweisen, wo ich über das Einnehmen einer speziellen Rolle nachgedacht habe, Nadelstiche, die

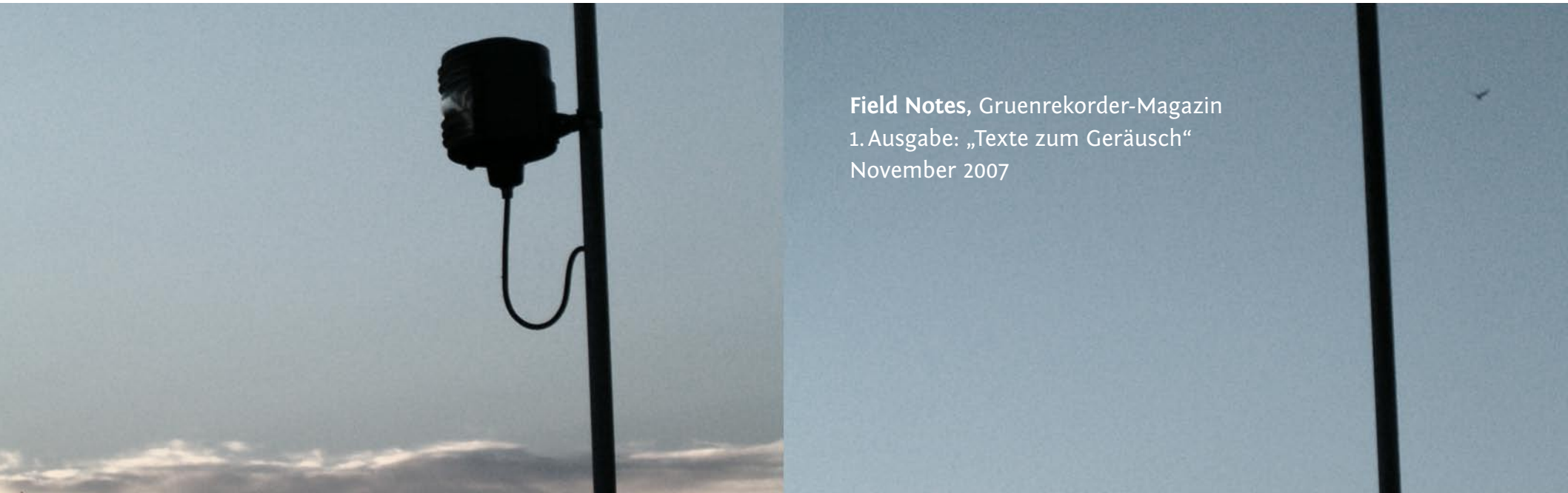
anzeigen, wo ich ältere Projekte überdacht habe. Ich habe ein Chaos der Unstetigkeit angerichtet. Ich sehe den stirnrunzelnden Mentor, den ich nie hatte, vor mir, meckernd, den Messzirkel in der Hand, wenn sich zeigt, dass meine sprunghaften Bemühungen keinen akzeptablen Radius beschreiben. Wenn klar wird, dass ich keinen eigenen Stil habe und keine Ahnung, was ich bin. Wenn offenbar wird, dass ich verloren bin.

Ich kann damit leben. Ich werde mich bemühen, es zu verinnerlichen. Ich schätze die Symmetrie zwischen der Tatsache, dass ich meine Zeit damit verbracht habe, mit Hilfe von Geräuschen mein Verlorensein zu dokumentieren – und der Tatsache, dass ich als Künstler, der mit diesen Geräuschen arbeitet, aufs Neue verloren bin.

Die Hauptsache ist, dass ich nie vergesse, ehrlich zu mir zu sein, wie verloren ich bin.

AX – 2007





Field Notes, Gruenrekorder-Magazin
1. Ausgabe: „Texte zum Geräusch“
November 2007

Idee & Konzeption Daniel Knef & Lasse-Marc Riek.

Texte Costa Gröhn, Tanja Hemm, Christoph Korn,
Stefan Militzer, Marcus Obst, Aaron Ximm.

Korrektur/Lektorat Tina-Lis Chavanon (deutsch),
Stefanie Göttel (englisch), Daniel Knef (deutsch, englisch).

Übersetzung Tobias Fischer, Stefanie Göttel,
Tamy Harutoonian, Julia Kowalski, Daniel M. Schiller.

Schrift *Fontin Sans* von  Jos Buivenga.

Layout, Gestaltung, Umsetzung Daniel Knef.

Fotografien Daniel Knef, Marcus Obst (Unterbecken
Markersbach) & Andere (Portraitfotos).

Gruenrekorder LC09488

Lasse-Marc Riek, Roland Etzin
Leipziger Straße 33
60487 Frankfurt am Main
Deutschland

Telefon: +49 (0)69 977 835-23

E-Mail: info@gruenrekorder.de

<http://gruenrekorder.de/>