

Field Notes

Zweite Ausgabe • Hören, Dokumentieren

Gabi Schaffner

DER WAHNSINN DES DOKUMENTARISTEN 3

Walter Tilgner *interviewt von* Marcus Kürten

DER NATURHÖRBILDNER 11

Stefan Militzer

TÖNE, LAUTE & GERÄUSCHE (TEIL 2) 20

Yannick Dauby

FROSCHGESCHICHTEN 28

Lin Chi-Wei

2 GESCHICHEN VON DER STILLE, 2 G. VOM LÄRM 37

Andreas Bick

LISTENING IS MAKING SENSE 41

IMPRESSUM 55



Gabi Schaffner

DER WAHNSINN DES
DOKUMENTARISTEN



Foto: Peter Bretz

Gabi Schaffner, Künstlerin, geboren 1965 in Offenbach am Main; arbeitet als reisende Künstlerin und Ethnografin. Als Medien nutzt sie Sprache, Fotografie sowie akustische Feldaufnahmen. Ihre Methodik basiert auf der Poetik sogenannter offener Systeme und führt zuweilen in die Bereiche experimenteller Vorträge und Mindmappings.

Jeder Dokumentarist muss an sich wahnsinnig sein oder es im Laufe seiner Arbeit werden. Denn es ist schön und gut auf eine Reise zu gehen, doch es ist manchmal vermessen und in die Sümpfe persönlicher Demütigung führend, technische Geräte zum Zwecke der Dokumentation mit sich zu nehmen. Nicht, dass es um die Lüge ginge, die dem jeweiligen Objekt der Objektivität so unvermeidlich anhaftet. Ist Dokumentation nicht überhaupt ein Stehlen, ein Diebstahl aus der Zeit? Und dies in äußerst prekärer Ansicht dessen, was dokumentationswürdig befunden wird? Und in Anbetracht der

völligen Unzulänglichkeit menschlicher Wahrnehmung, handelt es sich bei jeder Zielsetzung nicht automatisch um eine Wahnvorstellung? Doch ein Dokumentarist wird auf jeden Fall spätestens in dem Moment wahnsinnig, in dem er oder sie feststellt, dass gerade etwas Wundervolles passiert, aber das Videotape ist zuende, der Bleistift abgebrochen, die Belichtung falsch eingestellt oder die Batterie einfach alle. Vielen ist es passiert, aber wenig wird darüber geschrieben: das Versagen des Ethnografen in der Situation. Verglichen damit: der absolute Triumph, etwas Einmaliges, Kostbares, eine authentische Zeit-

schlaufe kopiert zu haben. Die DNS der Wirklichkeit, eine winzige Sequenz Echtzeit. Heilige Echtzeit, das Mantra der Feldaufnahmenfans. Verloren! Verloren!

Technisches Versagen #1: Der schöne junge Mann

Der Minidiskrekorder versagte an einem Sonntagmorgen, dem 7. Juli, angelegentlich eines kleinen Busausflugs in ein benachbartes Dorf, den die Festivalorganisation von Kaustinen für Journalisten und einige Interessierte anberaumt hatte. Der Bus hielt vor einem Gemeindesaal mit Holzbühne im Inneren und Stuhlreihen davor. Die Rückwand der Bühne war bemalt mit einer finnischen Landschaft, sprich leuchtendes Grün und Blau, Wölkchen am Himmel und Bachlauf. Es stellten sich vor: der Dorfchor, der Schulchor, die Musiklehrerin ganz prominent und am Klavier, kleine Stöpsel mit Akkordeon und Geige im zarten Alter von etwa 5 bis 7 Jahren und einige Jungtalente der Umgebung. Und da gab es nun eine Ausnahme, ein Junge vom vielleicht 16 Jahren, der, wenn man ihn nur ansah, etwas im Herzen erzittern ließ.

Dies lag, wie ich beobachtete, an den Zügen um seinen Mund, der schmal und doch der beweglichste Teil seines Gesichtes war. Er spielte Akkordeon, fraglos erste Klasse

und nur zwei kurze Stücke. Jeder einzelne Ton, jede Note erschien als innerster Ausdruck in seinem Gesicht und erklang dann erst aus dem Instrument. Natürlich ist ein solcher Vorgang zu schnell vorüber – nur in der Erinnerung lässt er sich verlangsamen und unvollständig wieder abrufen –, um ihn im Moment der Wahrnehmung als solchen zu benennen. Ich hatte die kaputte Maschine nach einigen vergeblichen Mühen mutlos zur Seite gelegt und war ganz in diese viel zu kurze Betrachtung vertieft. Sein Gesicht war, während er spielte, vollkommen nackt und empfindlich und doch so versunken wie unerreichbar.

Technisches Versagen #2: Rauchsauna 9. Juli 2006

Der düsterste Moment meiner finnischen Dokumentarmission trat ein, kurz nachdem ich aus dem *Kansanmusiikki-instituti* in Kaustinen einen funkelnden Sony-Minidiskrekorder ausgeliehen bekommen hatte, dessen Aufladevorgang ich nicht in Gang zu setzen imstande war. Weder in der Sauna noch in ihrer unmittelbaren Umgebung gab es Strom. Mit mir waren ein paar Mädchen und Frauen und zwei Männer im Raum. Man muss wissen, die Akustik einer Sauna wie der in Pauanne ist sehr speziell. Der Bau aus Holz und Stein, die

feuchte Luft, vor allem aber die direkt angrenzende Hallenarchitektur des Teichraums nebenan, verbinden sich zu einer Einheit, in der auch die kleinsten und leitesten Töne ganz von selbst Hall und Klang, Wärme, Farbe, Resonanz und Tiefe erhalten. Man hört: das Reiben von Haut auf Holz, das Knirschen von Kies, das Knacken und Ächzen der Balken. Eine akustische Spur daneben: das quietschende Öffnen und Schließen der massiven Tür, das laute Zischen des *Löyly* (Aufguss), gefolgt von Lauten wohligen Ächzens und Seufzens, das leise Murmeln und gelegentliches Lachen, das Rauschen des Wassers beim Nachfüllen der Bottiche, das Geräusch von Wasser auf Haut, fast lautlos auf Haar, der schlüpfrige Klang von Seife, Platschen des Wassers auf Kies und dazwischen das rhythmische, zwitschernde und raschelnde Klat-schen der *Vihtas* (Birkenbüschel) auf feuchte Körper. Nun erhebt sich darin ein leises Summen, das um den Raum herum zu gehen scheint wie Wind, das lauter wird und sich teilt in zwei, nein, drei Mädchenstimmen. Die Stimmen sind hörbar, aber die Mädchen nicht sichtbar, vielleicht kann man gerade noch ihre Knie, Waden und Füße erahnen, sie sind nach hinten gelehnt.

Die Melodie ist eine einfache Improvisation, die ergänzt und gedoppelt wird, deren Stränge sich ineinander

verwickeln wie lange Ranken und die überhaupt in ihrer Einfachheit verwirrende Muster malen. Immer wieder sinken die Töne zurück, in die Stille. Dann kommt ein wenig Lachen und Schweigen und eine andere Frau beginnt eine neue Melodie zu summen. Nun singen vier Stimmen und mir kommen fast die Tränen, aber jetzt mischen sich zwei Männer nicht weniger kunstvoll in den Gesang und ich sitze, qualvoll gefoltert von Schönheit, die unwideruflich, auf ewig und unwiederbringlich für die Welt verloren, weil undokumentiert, nicht enden wollend, in meine Ohren Einzug hält. Ich war nicht glücklich, als das Singen verstummte. Ich war vernichtet bis auf den Boden von dem Bewusstsein technischer Abhängigkeit. Tagelanger Groll beherrschte mich und mein Gehirn flüsterte hämische Widerwärtigkeiten bis in meine Träume hinein. Hätte ich gewusst, welche Idiotien ich im Verlauf meiner Reise weiterhin mit dieser Maschine begehen würde, ich hätte sie in den Teich geworfen.

Gelöscht #2

Das Tanzorchester übte gegen Mittag auf seiner kleinen Holzplattform vor der Tanzbühne des *Kaustinen Folk Music Festival*. Das Wetter war ein wenig trübe und es

herrschte weniger Betrieb als sonst. Später am Nachmittag würden sich die Finnen und Finninnen wieder zu Walzer, Polka und Tango hier drehen, die Holzbalken unter ihren Füßen würden leise knarren und das Schleifgeräusch der Schuhsohlen und Absätze würde mit halbem Ohr knapp darüber vernehmbar werden. Etwa 10 Meter weiter saß aber nun ein knapp 18-jähriger Punk auf einem Steinmüerchen mit Gitarre und gesenktem Kopf. Vor sich der leere Koffer, neben sich die Freundin, die ihre Fingernägel untersuchte. Ich setzte mich einen Meter weiter weg und schaltete den Rekorder an. Es ergab sich eine zweispurige, stilistisch ambivalente Tonspur, deren eine Seite von dem übenden Tanzmusikern herrührte. Andererseits der Punk mit seiner Gitarre, gar nicht schlecht ... finnische Texte, rotzig gequäkt und die Gitarre auch bis an die Grenzen seiner und ihrer Möglichkeiten gebracht. Schön wäre gewesen, wenn er jeweils mehr als anderthalb Strophen zustande gebracht hätte, vielleicht auch nicht gerade schön, aber besser für seine künftige Karriere. Immerhin fand ich es sehr rührend, dass er sich mit diesem kruden Material in eine Fiedler- und Akkordeonatmosphäre hineinbegab, mit oder ohne Hoffnung, sich ein Bier zu verdienen, war nicht zu sagen. Die Freundin wippte mit dem bestiefelten Fuß, doch nach 10 Minuten hatte der Junge alle Stücke,

die er kannte, bis zum zweieinhalbsten Refrain gespielt und legte die Gitarre zur Seite. Ich warf ihm ein Geldstück in den Kasten und ging davon. Ich war sehr glücklich mit dieser Aufnahme, doch auch dies nur bis zu dem Zeitpunkt, an dem ich sie versehentlich löschte.

**Gelöscht #1: Eero Peltonen singt das
*Lied vom glücklichen Eichhörnchen***

Sprach ich anfangs von einer Aura technischen Scheiterns? Nun ist mein Kopf abermals in eine dunkle Wolke gehüllt, ähnlich einer Mückenschwarmwolke, ich selbst schwer gepiesackt vom bösen, höhnischen Summton des Versagens. Vor dem inneren Auge: Visualisierung der Fingerkuppe auf dem falschen Knopf, Sturz technischer Geräte von Tischen und Felsen, defekte In- und Outputs und dazwischen aufgerissen der weite, schwarze Schlund der Vergessenheit.

Deshalb nun *Laulu oravasta*, das Lied vom glücklichen Eichhörnchen. Eero hat mir den Text übersetzt, deshalb weiß ich, wovon es handelt: Ein Eichhörnchen sitzt in seiner Höhle hoch oben im Baum. Von dort schaut es herunter auf die Welt. Und es sieht nur Mord und Totschlag und andere schlimme Dinge dort unten auf

dem Erdboden passieren. Das Hörnchen hat große Angst, aber nun schaut es nicht mehr hinunter. Der Baum streckt einen großen Ast geradewegs vor seiner Nase in die Weite hinein, grün und grün mit rascheln-den Blättern. Wie eine wunderschöne große Fahne, denkt das Eichhörnchen und sieht dem sich wiegenden Ast zu. Jetzt beginnt auch der Baum sich zu wiegen, hin und her, und das Eichhörnchen fühlt sich geborgen und warm. Der Baum schaukelt das Eichhörnchen in seiner Höhle wie eine Mutter ihr Kind in den Schlaf wiegt. Alle Bäume des Waldes bewegen sich im Wind und das Wispern der Blätter macht, dass der Wald klingt wie eine Kantele: *Metsän kantele*, die Kantele des Waldes. Zuletzt schaut es hoch zwischen die Blätter und Zweige in den Himmel. Dort ziehen die Vögel singend durch das Blau. Und das Eichhörnchen ist sehr glücklich.

Das Lied ist ein berühmtes Gedicht von Aleksis Kivi, dem ersten finnischen Schriftsteller, der es wagte, im Jahre 1870 einen Roman in seiner Muttersprache (und nicht etwa in der damaligen, verordneten Amtssprache Schwedisch) zu veröffentlichen. Eero meint, natürlich würden alle Kivis „Die sieben Brüder“ kennen, aber seine Lieder seien auch sehr schön. Das Eichhörnchenlied hat eine

eher einfache Melodie, am Ende jeder Strophe senkt sich die Stimme Eeros zu einem tiefen Bariton und vibriert dort, stehender Ton, und beginnt von neuem. Es klingt sehr leise und irgendwo in den Bassnoten aus, das Eichhörnchenlied, und das war auch der Augenblick, in dem ich tatsächlich aufschluchzen musste, Herz aus Wachs vielleicht, wer kann das sagen.

Gelöscht #4

» *Hei, sprichst du Englisch?*

Nein.

» *Hm, ich glaube aber doch.*

Nur ein bisschen.

» *Ich habe eine Frage wegen des Traktorenrennens hier.*

Ich weiß nicht.

» *Also, woher kommen diese Fahrer alle?*

» *Aus Finnland?*

Ja, aus Finnland.

» *Und woher kommen die Rennen überhaupt, sind sie eine finnische Erfindung?*

Ich weiß nicht.

» *Nun, haben die Finnen das Traktorenrennen erfunden?*

Nein, ich glaube, die Amerikaner.

» *Aha. Gibt es eigentlich einen Preis zu gewinnen?*

Oh ja, viel Geld!

» *Und sind die Fahrer hier berühmt, also kennen die Leute sie vom Fernsehen und so?*

Kann sein, ich glaube ja. Einige sind berühmt.

» *Ja, danke schön.*

(Nachträgliche Mitschrift eines gescheiterten Interviews mit einem Jugendlichen während des „Full Pull“-Traktorenrennens in Kalajoki am 15. Juli 2006.)

Gelöscht #5: Ein Yoik. Inari, 20. Juli 2006

» *Würdest du einen Yoik für mich singen?*

Ich weiß nicht. Was machst du mit der Aufnahme?

» *Es ist eine private Aufnahme. Es hilft mir, mich besser zu erinnern. Nach der Reise.*

Also gut. Aber ich bin keine gute Yoikerin. Meine Stimme ist nichts besonderes. Es gibt andere, professionelle Yoiker.

» *Das macht nichts.*

Es ist mein eigener Yoik. Und er ist nicht sehr lang. Und ich möchte nicht, dass es öffentlich verwendet wird.

» *Gut, ich werde das nicht tun. Wann singst du ihn denn?*

Ich singe, wenn ich allein auf Reisen bin. Meist im Winter, wenn ich im Schlitten fahre mit meinem Sohn.

» *Singst du dann auch andere Lieder?*

Ja, oft. Aber dieser Yoik ist mein eigener.

» *Hast du ihn irgendwie gelernt?*

Nein ..., ich habe als Kind meiner Mutter beim Yoiken zugehört, aber dieser hier ist anders. Er ist mir irgendwann eingefallen und seitdem ist es meiner.

Marja-Leena singt. Sie hat sich gerade aufgesetzt, die Hände im Schoß zusammengelegt. Ihr Yoik, wirklich nicht lang, eine Folge modulierter Töne, auf- und absteigend mit einem kleinen Schlenker im Melodiemuster.

Es ist wie eine Spur in der Luft, der man folgt, ein paar Atemzüge lang, um dann festzustellen, dass sie bereits geendet hat. Marja-Leena schaut mich an.

» *Danke, das war sehr schön.*


Bitte. Aber es gibt da ganz andere Künstler.

» *Ich weiß. Aber ich sammle lieber von ... normalen Personen.*

Ich weiß nicht, wie es geschehen ist, dass ich Marja-Leenas Yoik von der MD gelöscht habe. Ich hatte den Yoik am selben Abend noch einmal über Kopfhörer gehört. Ein Yoik scheint immer nur für die eigene Stimme gemacht, für keine andere. Darum klingt Marja-Leenas festes, etwas tiefes Timbre durch alle Töne. Das Yoiken erinnert schnell an das Jodeln, ist aber anders als dieses, weil nicht nur die hohen Töne verwendet werden und auch nicht notwendigerweise die Kopfstimme. An dem Yoik einer Person kann man erkennen, aus welcher Gegend, ja, aus welcher Sippe sie stammt. Und dann gibt es die unendlich feinen Differenzierungen der Stimmung. Ein Yoik kann der Yoik einer Person bleiben und doch ganz anders gesungen werden. Er kann Freude ausdrücken, Liebe oder Trauer über einen Verlust. Das Muster

kann variiert werden und bleibt doch dem Einzelnen verhaftet. Ein Yoik ist wie ein Name, daher ist es kein Wunder, dass sie gegenüber Fremden nur mit einiger Vorsicht preisgegeben werden.

GS

A flock of birds, likely swallows, is captured in flight against a pale, overcast sky. The birds are arranged in a loose V-formation, with one bird at the top right, followed by a line of five birds descending towards the center, and a group of five birds below that. The birds are dark silhouettes, and their wings are spread, showing the characteristic shape of swallows. The overall mood is serene and naturalistic.

Walter Tilgner & Marcus Kürten

DER NATURHÖRBILDNER



Foto: Heidrun Tilgner

Walter Tilgner wurde 1934 in Olmütz an der March geboren. Nach der Vertreibung aus Mähren wuchs der Sohn eines Tischlermeisters ab 1946 auf einem Bauernhof in Hünfeld auf. In den fünfziger Jahren studierte Tilgner Zoologie und Botanik in Frankfurt am Main und arbeitete, bis zu seiner Pensionierung, 24 Jahre am *Bodensee-Naturmuseum* in Konstanz. Der Naturschützer und renommierte Naturfotograf – seit 1999 Ehrenmitglied des *Forums für Klanglandschaft* (Basel) – zeichnet seit über 35 Jahren „Naturhörbilder“ auf.

Die Aufzeichnung des komplex strukturierten Repertoires unserer gefiederten Freunde ist eine erkenntnisreiche Teildisziplin der Bioakustik.

Walter Tilgners „Naturhörbilder“ sind allerdings weit mehr als reine Tondokumente, bei denen es um die Beantwortung artspezifischer Fragen, Taxonomie oder Mustererkennung geht.

Mit seinen Kunstkopfaufnahmen hat Tilgner auch mit den traditionellen Bestimmungsaufzeichnungen der

Ornithologen gebrochen und den Wald in seiner Gesamtheit zum Vortragenden gemacht.

Somit vermitteln uns diese Aufnahmen nur nebensächlich Erkenntnisse der ökologischen und sozialen Funktionen eines Waldes und unserer Stellung in der Natur. Sie ermuntern uns vielmehr, fernab unseres zivilisatorischen Alltags, selbst begeisterungsfähige Zuhörer unserer heimischen Gefilde zu werden, um die Freude nachzuempfinden, aus der Walter Tilgners „Naturhörbilder“ entstehen.

Marcus Kürten, geboren 1974 im südlichen Bergischen Land, dokumentiert mit Tonaufnahmen seine unmittelbare Umgebung im Rheinland.

Foto: Anja Brunsfeld



MARCUS KÜRTEN: *Erinnern Sie sich an ein erstes bewusstes Klangerlebnis in Ihrer Kindheit in Mähren oder später in Hünfeld, wo Sie Ihre Jugendzeit verbrachten? Im Hessischen Hünfeld zog es Sie ja schon früh in die umliegenden Wälder der Vorderrhön. Machten Sie dort auch Ihre ersten Aufnahmeerfahrungen?*

WALTER TILGNER: An ein eindrucksvolles Klangerlebnis aus meiner frühen Kind- und Jugendzeit kann ich mich nicht erinnern, außer an den Fliegeralarm, das Brummen der Bomber, die Bomben und das Geschützfeuer der Flack. Meine erste Aufnahmeerfahrung war

1959/60, als am Stadtforstamt in Frankfurt am Main, wo ich während meines Studiums tätig war, ein Film über den Frankfurter Stadtwald „Nicht nur der Urwald ruft“ gedreht wurde. Die Tonaufnahmen wurden damals noch mit einem MAIHAK aufgenommen, einem Vorgänger des NAGRA. Schon damals war es mein Wunsch, selbst ein solches Tonbandgerät zu besitzen, um schon mehr Tier- und Vogelstimmen und Stimmungen einzufangen und in der Öffentlichkeitsarbeit für den damals so bedrängten Wald in der Nähe der Großstadt Frankfurt zu verwenden. Dieser Wunsch nach einem eigenen Tonbandgerät

ging aber erst sehr spät in meinem Leben, nämlich 1972, in Erfüllung.

MK: *Feldaufnahmen sind zum Zeitpunkt ihrer Entstehung am lebendigsten und setzen oft eine persönliche Vorauswahl voraus. Haben Sie, Klänge der Natur betreffend, Vorlieben? Übt vielleicht sogar eine konkrete Aufnahme besondere Anziehungskraft auf Sie aus?*

WT: Jede Naturlandschaft, ob Wald, See oder Meer, hat ihr eigenes faszinierendes Klangbild. Bestimmte Aufnahmen und Hörbilder liegen mir besonders am Herzen, weil sich in ihnen beim späteren Anhören die Erinnerung an ein besonderes Naturerlebnis verbirgt.

MK: *Inwieweit bedauern Sie „Zivilisationsgeräusche“ in Ihren Aufnahmen, oder akzeptieren Sie diese Gegebenheit als Teil einer authentischen Aufnahme?*

WT: Die Wahl des Aufnahmeortes richtet sich in erster Linie nach dem Biotop, dem Wald, der Landschaft. Zum Beispiel Neusiedler See – Seewinkel, den March-Auen. Mit viel Glück und Geduld bekommt man dann auch Aufnahmen mit sehr wenig oder gar keinem Verkehrslärm. Wünschenswert wären natürlich Aufnahmen ganz ohne Verkehrsgeräusche. Zur Dokumentation wird gelegentlich die Originalaufnahme mit Verkehrslärm archiviert.

MK: *Haben Sie eine Veränderung im Vogelgesang innerhalb der letzten Jahrzehnte festgestellt? Beginnen Vögel nun früher mit ihrem Gesang, weil es grundlegend heller durch menschliche Siedlungen geworden ist, oder haben bestimmte Vogelarten den Wald als Lebensraum aufgegeben? In welchem Maße haben diese Veränderungen Ihre Arbeit beeinflusst?*

WT: Vögel beginnen nicht früher zu singen, außer vielleicht in der Großstadt. Hierzu fehlt mir aber die Erfahrung. Da in bestimmten Gebieten immer an der selben Stelle Aufnahmen gemacht werden, zum Beispiel in der Nähe meines Wohnortes Allensbach am Bodensee, ist schon eine Veränderung in den letzten Jahrzehnten festzustellen. Einige Vogelarten werden weniger, oder verschwinden und neue kommen hinzu. Das Klangbild verändert sich. Diese Veränderungen werden dokumentiert, beeinflussen jedoch meine Arbeit nicht wesentlich.

MK: *In Naturaufnahmen klingt stets eine Form von Mühe-losigkeit mit, da die scheinbare Abwesenheit des Aufzeichners maßgeblich zur Authentizität der Aufnahme beiträgt. Dennoch müssen Sie unter anderem den Zeitpunkt und den Ort der Aufzeichnung bestimmen. Erarbeiten Sie ein Konzept, bevor eine Aufnahme entsteht?*

WT: Jede Aufnahme wird genau vorbereitet. Die Aufnahmen von Hörbildern einer bestimmten Landschaft, Wald oder Seelandschaft entstehen nicht zufällig. Der charakteristische Klang eines Waldes zu einer bestimmten Zeit ist das Ziel, das durch Beobachtungen, dem Literaturstudium und zahlreichen Begehungen ohne Tonband vorher erarbeitet wird.

MK: *Welchen Anspruch haben Sie an sich und die produzierte Aufnahme? Setzen Sie sich zeitliche Limits, wenn Sie die Atmosphäre eines Ortes einfangen?*

WT: Die produzierte Aufnahme soll so naturgetreu sein, dass man beim Anhören glaubt, wieder an die Stelle des Aufnahmемikrofons versetzt zu sein und man das Aufnahmeerlebnis nacherleben kann. Zur eigenen Freude! Die zeitliche Länge der Aufnahme wird meistens nur durch die vorhandene Bandlänge und Batteriedauer begrenzt.

MK: *Als Sie 1983 das bis dato für Naturaufnahmen üblicherweise verwendete Richtmikrofon mit Parabolspiegel gegen das Neumann Kunstkopfmikrofon K 81i eintauschten und mit dem ersten digitalen und netzunabhängigen Aufnahmesystem SONY PCM F1, einem digitalen Audioprozessor, und dem SONY SL F1 Betamax Recorder Aufnahmen in den*

Buchenmischwäldern im Forstbezirk Konstanz machten, um das Klangbild eines Waldes in seiner Gesamtheit einzufangen, wurden Sie Wegbereiter wider Willen der digitalen Naturaufzeichnung. Für „Meistersinger“ benutzten Sie, neben dem KU 81i, den Nachfolger KU 100, sowie einen Denon DTR 80P DAT-Recorder. Das Sennheiser MKH 30 kam für „Blaukehlchen – Bird of a Thousand Voices“ zum Einsatz. Hat die Weiterentwicklung von Aufnahmegeräten und Mikrofonen Ihre Arbeit über die Jahre nur vereinfacht oder auch erschwert? Welches Aufnahmegerät ist zur Zeit Ihr treuester Gefährte in Wald und Flur?

WT: Die Entwicklung immer leichter Aufnahmegeräte hat die Arbeit wesentlich erleichtert. Zur Zeit ist das verwendete Aufnahmegerät ein Sound Devices 722 und der Neumann Kunstkopf KU 100. DAT-Aufnahmegeräte werden kaum noch verwendet.

MK: *Wie nehmen Sie die potentiellen Orte Ihrer entstehenden Arbeiten wahr? Und was nehmen Sie vom klanglich unerschöpflichen Reichtum des Waldes mit in Ihren Alltag?*

WT: Ich höre und sehe bewusster. Auch die Orte der entstehenden Arbeiten werden sehr bewusst ausgesucht und wahrgenommen, besonders bei Begehungen ohne Tonbandgerät und nur mit einem Fernglas.

MK: *Mit Ihren Aufnahmen fangen Sie die erstaunliche akustische Vielfalt der Natur ein und haben damit den engen Kreis der Ornithologen mit den selektierten Vogelstimmen ihrer Bestimmungsaufnahmen durchbrochen. Welchen Stellenwert sprechen Sie und Ihre Frau Ihrem gemeinsamen Wirken und Schaffen zu?*

WT: Die Aufnahme von Naturhörbildern ist eines meiner schönsten Hobbys. Als solches wird es daher auch von keiner Institution, wie zum Beispiel Naturschutzorganisationen, unterstützt. Vor allem freut es meine Frau und mich, dass wir mit unseren Naturhörbildern schon vielen Menschen eine große Freude bereitet haben und immer noch bereiten und vielen Menschen Augen und Ohren geöffnet haben, um zum Beispiel bei einem Waldspaziergang den Klang der Natur – die einzelnen Vogelstimmen – bewusster und mit Freude wahrzunehmen. Das Erkennen und Wiedererkennen der Vogelstimmen ist ein kostenloses Erfolgserlebnis. Das Bewusstsein, unsere Natur zu erhalten und zu schützen und damit auch das Klangbild, wurde uns durch viele Rückmeldungen, zu unserer Freude, bestätigt. Eine Rundfunkanstalt besitzt zahlreiche unserer Aufnahmen in ihrem Schallarchiv und auch Künstler verwenden unsere Naturhörbilder für ihre Arbeiten. Alles zu unserer großen Freude.



Vogelwarte; Bislicher Insel, Xanten • Foto: Marcus Kürten

MK: *Tierstimmen und Naturgeräusche, wie beispielsweise das Rauschen des Blattwerks im Wind, sind nahezu jedem Zuhörer eine vertraute und sich unzweifelhaft auch psychologisch auf ihn auswirkende Klangkulisse. Die Wiener Staatsoper nutzt von Ihnen aufgezeichnetes Material zur akustischen Bühnengestaltung. Dienen Ihre Arbeiten auch*

pädagogischen Zwecken, zum Beispiel als Anhörungsmaterial im Biologieunterricht an Schulen?

WT: Inwieweit meine Aufnahmen als Anhörungsmaterial im Unterricht verwendet werden, kann ich nicht genau sagen, und doch gibt es einige sehr schöne Rückmeldungen. Viele Musiktherapeuten und Ärzte verwenden unsere Aufnahmen, zum Teil spezielle Sonderanfertigungen, zur Therapieunterstützung. Dies alles ist meiner Frau Heidrun und mir wichtiger und erfüllt uns mit größerer Befriedigung als die gleichzeitige wissenschaftliche Dokumentation.

MK: *Haben Sie unveröffentlichte Kuriositäten in Ihrer Sammlung? Fehlt Ihnen andererseits ein Laut, ein Wetterphänomen oder ein anderes klangliches Ereignis in Ihrem bisherigen Archiv, weil es bis dato noch keine Gelegenheit für eine Aufzeichnung gab, und ärgern Sie sich über solche vermeintlichen Versäumnisse?*

WT: Nur sehr wenige meiner Aufnahmen sind als CD veröffentlicht worden. In meinem Archiv befinden sich vielleicht auch Kuriositäten wie die Stimme des Totenkopfschwärmers (*Acherontia atropos*). Wünsche nach neuen Hörbildern gibt es noch viele. Über ein verpasstes klangliches Erlebnis habe ich mich noch nie geärgert, da es ja als ein gehörtes, verpasstes Ereignis im Gedächtnis

erhalten geblieben ist und auf eine eventuelle Wiederholung wartet.

MK: *Wie wurde das bei Wergo erschienene „Waldkonzert“, respektive die Aufnahmen für diese Veröffentlichung, von der Fachwelt und der Hörerschaft aufgenommen? Aus Ihrer Zusammenarbeit mit der in Mainz ansässigen Firma Wergo/Schott Musik International sind mittlerweile dreizehn CD-Veröffentlichungen hervorgegangen. Eine nun schon lang andauernde Partnerschaft, die in der schnelllebigen Musikindustrie wohl ihresgleichen sucht.*

WT: Die Begeisterung über die natürlich klingenden Naturaufnahmen war am Anfang (1983) sehr groß, und ist dies immer noch, da sie einen klanglichen Unterschied zu den bisher erschienenen Vogelbestimmungs-CDs und den für wissenschaftliche Zwecke gemachten Vogelstimmenaufnahmen darstellen. 1985 erschien auch bei Wergo die wohl erste CD mit Naturhörbildern weltweit, das *Waldkonzert*, das seinerzeit auch zu einigen Nachahmungen führte. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehsendungen im In- und Ausland haben von unserer Arbeit und den Naturhörbildern mit dem Kunstkopf berichtet, ebenfalls viele Printmedien. Der Musikverlag Wergo hat einige meiner Hörbilder als „Musik unserer Zeit“ unter dem Label „Natural Sound“ auf Schallplatte,

MC und auch auf CD veröffentlicht. Wergo gehört daher ganz großer Dank für diesen Verdienst und den Erfolg, der wohl bei keinem anderen Verlag in dieser Form möglich gewesen wäre.

MK: *Die Zahl der interessierten Hörer, als auch die der Praktizierenden in der „Field Recording“-Szene steigt stetig. Welche Möglichkeiten und Chancen bieten sich den jungen Kollegen?*

WT: Nachdem gute und preisgünstige Aufnahmegeräte wie digitale Festplattenrekorder als Ersatz für die teuren DAT-Aufnahmegeräte in großer Vielfalt erhältlich sind, sind Naturaufnahmen für Naturbeobachter viel leichter in guter Qualität zu erstellen, als dies noch vor einigen Jahren möglich war. Vor allem jungen Menschen kann es mit Hilfe dieser Geräte gelingen, tiefer in das wunderschöne Geheimnis unserer Vogelstimmen einzudringen und diese kennen zu lernen, ähnlich wie dies früher beim Sammeln und Präparieren von Schmetterlingen der Fall war. Nur das, was wir wissen und erkannt haben, hilft uns, aktiv unsere natürliche Umwelt zu schützen und zu erhalten. Hauptsächlich auch für unser eigenes Wohlergehen.

MK: *Mit Ihren Aufnahmen dokumentieren Sie die Orte ihrer Entstehung für die Gegenwart, als auch für die Zukunft.*

Aber Ihre Aufnahmen nur archivarisch zu katalogisieren, wird Ihnen und Ihrer Arbeitsweise allerdings nicht gerecht. Ihre Naturaufnahmen laden zum Hinhören und Verweilen ein und sind keine Tonkonserven. Sie lehren uns Rücksichtnahme und Achtung vor der Umwelt. Schöner „Referenzaufnahmen“ sind für mich kaum vorstellbar.

WT: Ich betrachte meine Naturhörbilder nicht als eine Dokumentation für die Nachwelt, sondern möchte gerade jetzt Menschen das vermitteln, was meiner Frau Heidrun und mir schon lange sehr viel Freude bereitet hat und immer noch bereitet: Das Klangerlebnis des Waldes, der Natur und das Nacherleben dieses Naturereignisses zu Hause. Diese Erlebnisse halfen und helfen uns, so manche schwierige Situation im Leben leichter zu nehmen. Diese Möglichkeit der Freude auch anderen Menschen weiterzugeben, wurde für uns zu einer begeisternden Berufung.

MK & WT – September 2008



Sonnenaufgang; Höhenfelder See, Köln • Foto: Anja Brunsfeld

Diskografie von Walter Tilgner

WERGO/NATURAL SOUND

- *Waldkonzert* (SM 90012)
- *Nachtigall* (SM 90022)
- *Frühlingskonzert* (SM 90032)
- *Vogelhochzeit* (SM 90042)
- *Blaukehlchen* (SM 90052)
- *Waldesrauschen* (SM 90062)
- *Kraniche* (SM 90072)
- *Morgenstimmung* (SM 90082)
- *König des Waldes – Hirschbrunft* (SM 90092)
- *Meistersinger* (SM 90102)
- *Waldamsel* (SM 90112)
- *Winter am Bodensee* (SM 90122)
- *Bezaubernder Frühling* (SM 90132)

BEITRÄGE AUF KOMPILATIONEN (AUSWAHL)

- „Sylvan Afternoon“ auf *The Dreamers of Gaia* (Earth Ear; EE 9012)
- „Tag, Mittelspecht“ auf *Rhythm* (Gruenrekorder & Cherry Music; Gruen 050)



Stefan Militzer

TÖNE, LAUTE & GERÄUSCHE
TEIL 2: DIE POLITIK DES KLANGS

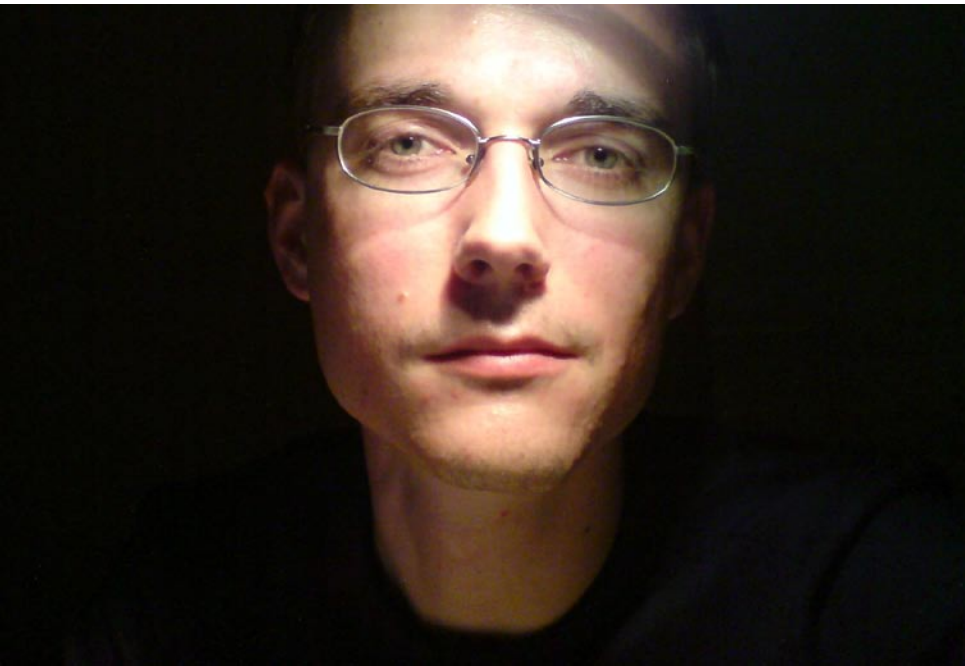


Foto: Stefan Miltzer

Stefan Miltzer, Studium in Dresden, Tübingen und Colchester, Promotion am Institut für Philosophie der Universität Frankfurt am Main. Lebt als freier Autor, Dozent und Theatermacher in Frankfurt.

Im ersten Teil des Textes^[1] habe ich versucht, den Unterschied zwischen Sprache, Musik und Geräusch herauszuarbeiten. Mit den Lauten der Sprache, so hatte ich argumentiert, teilt das Geräusch die Möglichkeit, Informationen zu transportieren. Die in *Field Recordings* aufgezeichneten Geräusche besitzen einen großen Wiedererkennungswert, denn sie verweisen auf Ereignisse, Praktiken und Situationen, deren klanglicher Sinn leicht die (häufig nur scheinbaren) Grenzen zwischen Kulturen

1 „Eine kleine Typologie des Klangs“, erschienen in *Field Notes* #1.

überspringen kann. Beispielsweise können etwa Heiratsrituale fremder Kontinente durch die Semantik des Geräuschs auch von der Hörerin erschlossen werden, die nicht vor Ort gewesen ist. Will man sich bislang Fremdes aneignen, dann müssen sich die vertrauten und die unvertrauten kulturellen Praktiken zwar teilweise überlappen; darüber hinaus sollte der klangliche Horizont des Neuen den eigenen Lebensgeräuschen in gewisser Weise ähneln. Aber diese semantischen Codierungen sind viel leichter zu erlernen als die linguistischen Semantiken von Sprachen. Auch wer niemals in Asien war, wird die

Geräusche einer jemenitischen Hochzeit mehrheitlich zu deuten wissen. Während das Material einer Feldaufnahme den Lautsprachen also darin ähnelt, recht distinkte Informationen zu transportieren, besitzt es eine große Nähe zur Musik, wenn es darum geht, diesen Sinn kulturübergreifend mitzuteilen. Nachdem ich im ersten Teil meines Beitrags die Sinnstrukturen von Geräuschen, Tönen und Lauten verglichen habe, möchte ich sie im Folgenden daraufhin befragen, was diese Klänge mit Politik zu tun haben.

I. Beginnen möchte ich dafür mit einer Antwort auf die Frage, was eigentlich Politik ist. Obwohl die Wissenschaft mit einer schier unüberschaubaren Fülle von Politikbegriffen aufwartet, lassen sich die meisten von ihnen auch in ihrem Sinn auf die altgriechischen Worte „*Polis*“ (die Stadt), „*Polites*“ (deren Einwohner) und „*Politeia*“ (ihre gemeinsame Ordnung des Stadtlebens) zurückführen. Im Mittelpunkt des Politischen stehen mit anderen Worten die Gemeinschaft und ihr kollektives Handeln, insbesondere ihre Selbstorganisation. Im Anschluss an die griechischen Begriffe institutionalisiert das antike Rom die Unterscheidung zwischen dem Eigenen (*privatum*) und dem Gemeinsamen (*publicum*). Seither wird unter dem Stichwort Politik alles das verstanden, was

eine öffentliche (und deswegen gemeinsame) Sache aller ist (*res publica*).

Was aber ist nun der politische Sinn von Klängen? Beginnen möchte ich mit der Musik. Sie scheint zunächst vollkommen unpolitisch zu sein: Musik besticht durch ihre formalen Eigenschaften. Diese können natürlich sehr wirksam für politische Ziele eingesetzt werden. Man denke nur für die deutsche Geschichte an den Vergleich eines preußischen Militärmarschs des 18. Jahrhunderts mit einem Stück der biedermeierlichen Hausmusik wie sie einhundert Jahre später in den Stuben des städtischen Bürgertums geübt wurde. Tritt zum Ton ein Text hinzu, dann ermöglicht das noch eine ungleich größere politische Wirkung. Aber dennoch: Die bloße Verbindung von Tönen zu Klängen ist erst einmal keine öffentliche Angelegenheit, nichts, was zum Bereich des Politischen gezählt werden müsste. Oder doch? Wer unter Musik das Komponieren, also Notieren von Tönen versteht, wer mit anderen Worten das Wesen von Musik in Partituren sucht, dem will man zugestehen, dass Musik und Politik ungefähr so viel miteinander zu tun haben wie Wasche zu waschen und wählen zu gehen. Wie das Waschen von Kleidung aber stets mit konkreter Kleidung (Business Suit, Blumann, Wollpullover, etc.) ausgeübt wird,

so liegt die Sache auch bei der Musik nicht so einfach, wie sie zunächst scheint. Aus naheliegenden Gründen kann der musikalische Klang nämlich weder von den Bedingungen seiner Entstehung noch von denen seiner Aufführung abgelöst werden, selbst wenn auch sie im ersten Moment nur als Teile der Umwelt einer Musik gelten mögen (und nicht als Musik selbst). Sowohl die Komposition wie auch die Aufführung von Musik bedürfen der Handlung von Menschen. Und das gilt selbst für Grenzfälle: Eine serielle, nach dem Zufallsprinzip erstellte Komposition benötigt jemanden, der Zufallsgenerator, Sequenzer und Drucker miteinander verbindet und in Betrieb nimmt. Und auch die vollständig vorproduzierte elektronische Musik kann erst dann abgespielt werden, wenn jemand auf „Play“ drückt. Die Technik hat nicht nur ihre Reproduzierbarkeit, sondern auch die Wege künstlerischer Produktion selbst vielfältig verändert und zum Teil gänzlich neu gestaltet. Aber sie hat den Menschen nicht abgeschafft – obwohl einige musikalische Genres ihre Freude daran haben, den menschlichen Beitrag zu minimalisieren.

II. Vor diesem Hintergrund müssen wir die Frage noch einmal stellen: Ist Musik unpolitisch? Soll damit gesagt sein, dass beispielsweise die Technik chromatischer,

rhythmischer Komposition nichts mit Politik zu tun hat? Im alltäglichen Sinn ist diese Behauptung geschenkt: Was haben denn beschriebene Zettel mit Politik zu tun? Natürlich nichts. Es sei denn, sie enthalten den neuen Haushaltsplan der Bundesrepublik Deutschland oder den bürgerlichen Namen von „*Deep Throat*“ oder die Zahl der in diesem Monat durch Verhungern ums Leben gekommenen Nordkoreaner. Politisch zu sein, ist offensichtlich keine konstitutive Eigenschaft von Musik. Vielmehr wird Musik erst dann politisch, wenn sie gewisse Funktionen übernimmt, die zu tun haben mit dem gesellschaftlichen Zusammenleben von Menschen, mit der Organisation ihrer öffentlichen Angelegenheiten, ihren rechtlich bindenden Entscheidungen. Auf die Musik trifft diese Eigenschaft dann zu, wenn sie im öffentlichen Raum aufgeführt wird oder wenn sie einem spezifischen Zweck dienen soll. Beethovens *Eroica* liegt hier als Beispiel nahe, in die dank der geänderten Widmung die Größe und der Fall Napoleon Bonapartes gleichermaßen Eingang gefunden haben. Wenn Künstler wie Neil Young oder die *Dixie Chicks* Lieder gegen die Politik ihrer Regierung schreiben, dann tritt ein möglicher Zusammenhang zwischen Musik und Politik natürlich noch deutlicher zutage.

Die (textlichen) Inhalte von Musik können genauso verschieden sein wie die Inhalte der Sätze, die man in einer Sprache formuliert. Um den politischen Gehalt der Klänge selbst zu verstehen, ist es deswegen besser, den explizit politischen oder unpolitischen Inhalt von Sprache und Musik schlicht auszublenden. Wenn wir das tun, dann verbleiben uns die bereits angedeuteten Kontexte der *Entstehung* und der *Artikulation* von Klängen. Wie politisch sind Sprache und Musik, wenn wir sie unter diesem Gesichtspunkt betrachten? Eine Sprache kann einfach gesprochen werden. Dafür sind weder eine Apparatur noch eine umfangreiche Ausbildung nötig. Sprache besitzt deswegen zunächst ein starkes egalitäres Moment. Allerdings gilt das nur für die Menschen, die der Sprache auch mächtig sind. Die Liste der am häufigsten gesprochenen Muttersprachen verzeichnet knapp 900 Millionen Mandarin Sprechende, gefolgt von Spanisch, das ungefähr 350 Millionen Menschen als Muttersprache beherrschen. Wie umfangreich man den Rahmen auch ansetzen mag, stets bleibt eine Sprache an eine Gemeinschaft zurückgebunden. Wer die Sprache nicht spricht, bleibt ausgeschlossen. Und auch wer eine Sprache lernt, muss sich intensiv mit den Menschen auseinandersetzen, um deren Muttersprache es sich handelt. Ihr Denken und Tun, ihre Geschichte, ihre

Mythen und Legenden haben in ihre Sprache Eingang gefunden und oft lassen sich die linguistischen und die kulturellen Aspekte einer Sprache nur in Verbindung miteinander verstehen. Um beides zu erlernen, bedarf es allerdings nicht nur einer Menge Zeit und Disziplin, vielmehr gehören dazu auch Talent und Geld, den Unterricht oder den Auslandsaufenthalt bezahlen zu können. Sprache schließt also auf den ersten Blick die Menschen aus, die in einer anderen Muttersprache groß geworden sind. Zudem erhält sie gesellschaftliche und politische Ungleichheiten unter denen aufrecht, die eine Sprache lernen könnten, weil dabei wiederum Vermögende und ohnehin talentierte Menschen einen großen Vorteil besitzen. Soweit her ist es mit der Gleichheit (und Fairness) von Sprache dann also leider doch nicht.

Auch in der Musik stoßen wir auf ganz ähnliche Bedingungen. Musik ist in jedem Fall das Produkt einer langen, in vielen Fällen komplexen Geschichte: Dies gilt für alte Volksmusiken, für klassische europäische Musik, aber auch für eine relativ junge Gattung wie den Jazz. Wer immer schon einmal versucht hat, die Kunst und Genialität von John Coltrane, Brandford Marsalis oder Tony Lakatos zu verstehen, der weiß, wie verschlungen die Geschichte des Jazz-Saxophons ist. Dasselbe

gilt zweifellos auch für die christliche Sakralmusik von ihrem ersten Höhepunkt bei Johannes Ockeghem bis zu Dieter Schnebel. (Beides nur Beispiele aus zwei engen Bereichen der westlichen Musikgeschichte, die sich mit Beispielen aus Afrika und Asien fast endlos ausdehnen ließen.) Kunst wird seit jeher von Eliten geübt und konsumiert (trotz gegenteiliger Beteuerungen etwa von Marcel Duchamp und Joseph Beuys). Dies hängt vor allem mit der Bildung zusammen, ohne die eine genussvolle Auseinandersetzung mit Kunst häufig misslingt. Es ist kein Geheimnis, dass gerade in Deutschland die Bildungschancen massiv von der sozialen Herkunft, dem Milieu und Einkommen der Eltern bestimmt werden. Bestimmte Musikgenres werden von bestimmten sozialen Schichten, von politisch bedeutsamen oder weniger bedeutenden Milieus konsumiert. Die Preise von Konzertkarten kommen hinzu. Viele Menschen werden so einerseits durch ihre Bildungsbiographie, andererseits durch ihr fehlendes Einkommen von der Musik, ihrem Verständnis und ihrer Aufführung ausgeschlossen. Wenn Politik aber heißt, am gemeinsamen und öffentlichen Leben der Gemeinschaft teilzunehmen, dann ist die Musik von Natur aus geneigt, durch ihre (sozialen und kognitiven) Ausschlussmechanismen politischen Einfluss zu entwickeln. Wie die Sprache verstetigt auch die

Musik bestimmte Strukturen politischer Ungleichheit (jedenfalls solange nicht durch eine bewusste Bildungs- und Kulturpolitik die Ungleichheit wieder korrigiert wird). Aufseiten ihrer Entstehungsbedingungen wirkt sich Musik sogar noch restriktiver aus. Komponieren zu können bedarf noch größerer Übung, längerer und ausdauernderer Auseinandersetzung als sprechen zu lernen. Komposition studieren zu können ist ein noch größeres Privileg als die Zeit und Möglichkeit zu finden, sich mit den Grundzügen der eigenen Musikgeschichte vertraut zu machen. Man muss es nicht gleich als ungerecht bezeichnen, dass das musikalische Talent mancher sowohl vorhanden ist als auch gefördert wird: Aber wir müssen sehr wohl eine politische Implikation darin erkennen, dass Menschen mit Kompositionen an die Öffentlichkeit treten können, während dies anderen Menschen nicht möglich ist.

III. Politisch ohnehin benachteiligte Gruppen und Schichten werden aus der wirksamen Verwendung der Sprache und dem Erstellen oder Genießen von Musik relativ stark ausgeschlossen. Beide Klanggattungen sind elitär strukturiert und setzen politische Missachtungen in dem Sinn fort, dass die Befähigung zu ihrem Gebrauch von der Höhe abhängt, in der jemand das gesellschaftlich

umkämpfte Gut der Bildung genießen konnte. Wie schon auf dem Feld der Semantik brechen *Field Recordings* auch hier wiederum mit bekannten Restriktionen. Feldaufnahmen lassen sich schon mit einer vergleichsweise billigen Ausrüstung erstellen. Sie hängen weder vom Zugang zu höherer Bildung noch zu teuren Aufnahmestudios ab. Auch die Orte, an denen die Geräusche aufgenommen werden können, schließt keine ohnehin benachteiligten gesellschaftlichen Gruppen aus. Ganz im Gegenteil: Wer im Hafen oder in der Textilfabrik arbeitet, im Bus fährt oder über die Straße läuft, kann deren Klänge viel besser dokumentieren als der leitende Angestellte, dessen Leben sich zwischen Büro und Dienstwagen abspielt. Aber nicht nur die Entstehungsbedingungen, auch die Inhalte von Feldaufnahmen eröffnen eine größere politische Gleichheit als Musik und Sprache. Denn Geräusche werden häufig an öffentlichen Orten aufgezeichnet. Sie ereignen sich dann direkt im Raum des Politischen, im Raum der Öffentlichkeit. Ein enges Verhältnis zur Öffentlichkeit besitzen sie aber auch dann, wenn sie private Erfahrungen und Ereignisse dokumentieren. Denn der semantische Wiedererkennungswert verwandelt das *Privatum* leicht in ein *Publikum*: Nicht wer zur sozialen und kulturellen Elite zählt, sondern wer seine Umgebung mit wachen Ohren entdeckt, wer den Wald und den Fluss,

die Plätze und Straßen bewusst erlebt, dessen Erinnerungen werden beim Hören von Feldaufnahmen wiedererweckt. Die Bereitschaft der Hörenden vorausgesetzt kann so mithilfe von Feldaufnahmen leicht eine Gruppe von Menschen gebildet werden, die ihre Erfahrungen miteinander teilen. Durch die Mittel von Feldaufnahmen gelingt es ihnen, eine gemeinsame Öffentlichkeit zu schaffen, die breiter ansetzt und leichter zugänglich ist als linguistische und musikalische Gemeinschaften.

Wen eine Aufnahme anspricht, wer sie genießen und Gewinn aus ihr ziehen kann, das entscheidet sich nicht am politischen Einfluss der Hörer, sondern an ihren ganz persönlichen Lebenserfahrungen, an ihrer Entdeckerfreude und Hörleidenschaft. Ich nenne dies das demokratische Charakteristikum der Feldaufnahmen. Es wird dadurch unterstrichen, dass sich Hörerinnen mithilfe von Feldaufnahmen in den Klang von Orten hineinhören können, die sie vielleicht noch nie besuchen konnten. In dieser Hinsicht ähnelt die Feldaufnahme der Fotografie – und beide Aufzeichnungsmedien können leicht miteinander ergänzt werden. Nicht deren Authentizität zählt hier, sondern ihr Angebot, Momente und Stimmungen, Klänge und Bilder aufzeichnen und Menschen zur Verfügung stellen zu können, die sich mit ihrer Hilfe einen

Eindruck von bislang verschlossenen Orten machen können. Deren Phantasie angeregt wird, die durch den Genuss und das Erleben fremder oder vertrauter Orte einen neuen „Blick“ auf ihre Welt werfen können, die neue Erfahrungen und Entdeckungen machen.

Die Ausgangsbedingungen für die Aufzeichnung wie für den Genuss von Feldaufnahmen sind so gesehen um ein Vielfaches demokratischer als die politischen Implikationen sprachlicher und musikalischer Klänge: Denn demokratisch ist diejenige Politik, die so vielen Menschen wie möglich die Teilnahme an der Gemeinschaft ermöglicht und sie somit einschließt (anstatt ausschließt). In der Feldaufnahme werden die sozialen und kulturellen Differenzen und Ungleichheiten vermindert, von denen Musik und Sprache strukturell geprägt sind. Mehr noch: Indem die individuelle Lebenserfahrung an die Stelle milieubedingter Bildungserfahrungen tritt, höhnen Feldaufnahmen bestehende Hörmuster aus. Sie erschließen ihrer Hörerschaft im Gegenzug die Klänge von Orten, aus denen sie bislang möglicherweise sogar ausgeschlossen war. *Field Recordings* stellen sich den gemeinschaftlichen und sozialen Ausgrenzungen von Musik und Sprache entgegen und zielen stattdessen auf ihre Hörer als Menschen jenseits von gesellschaftlichen und nationalen

Grenzen und Privilegien. Dadurch vermitteln die Feldaufnahmen ihren Hörerinnen neue Einsichten und Erfahrungen, die diese wiederum nicht zuletzt auch für ihre politische Arbeit einsetzen können. Ein Kreis, der sich selbst verstärkt und dessen Intensität in die Gesellschaft ausstrahlt.

SM



Yannick Dauby

FROSCHGESCHICHTEN

Übersetzung von Daniel Schiller



Foto: Tsai Wan-Shuen

Yannick Dauby (geboren 1974 in Frankreich, derzeit in Taiwan lebend) ist ein Klangkünstler, dessen Hauptohrenmerk in der Umwelt liegt.

***Bombina variegata* (Die Gelbbauchunke)**

Vor einigen Jahren stellte mir mein Freund Marc Namblard eine wunderbare Aufnahme vor, die er gemacht hatte: eine Gruppe singender Gelbbauchunken. Mich haben die runden und weichen Rufe so überrascht, dass ich fortan davon träumte, dergleichen selbst aufzunehmen. Die Unken leben nahe Teichen und Bächen, manchmal in Wäldern, dort meist in Furchen. Wie die meisten Kreaturen, die im bzw. am Wasser leben, sind sie Opfer des Abbaus und Verschwindens ihrer Habitate.

Ich wartete also auf meine Gelegenheit. Dann, im vergangenen Frühjahr, begann ich eine Arbeit in Auvergne, einem Dorf in Mittelfrankreich. Von dem Naturforscher Emmanuel Boitier lernte ich, dass die Art in einigen Teilen der Region in großer Zahl vorkommt, vor allem in der Nähe eines ehemaligen Steinbruchs. Als ich dort ankam, war ich verblüfft von der Schönheit dieses kleinen Gebietes – Orchideen, Sumpfgrillen, Maulwurfsgrillen und eine Vielzahl von Vögeln. Und dann und wann wies ein Plätschern im Wasser auf die Anwesenheit von Amphibien hin. Ich wartete, bis es Nacht wurde. Dann,

auf einem Spaziergang, hörte ich die geliebten Lieder. Der Paarungsruf der Gelbbauchunke ist sehr sanft. Man hört ihn erst ab etwa 30 Metern. Für eine ordentliche Aufnahme musste ich das Mikrofon also äußerst nahe heranbringen. Das korrekte Platzieren des Mikrofonstativs erfordert Geduld: Selbst bei großer Sorgfalt stört man die scheuen Tiere leicht und muss dann fünf bis zehn Minuten warten, bis sie wieder singen.

Als ich nach fünf Minuten zurück kam und mir die Aufnahmen anhörte, stellte ich fest, dass sich die Unken hinter dem Mikrofon befanden und nicht davor! Einige Versuche, ein oder zwei Flugzeuge, ein Motorrad und mehrere Autos später gaben sie mir schließlich ihren Gesang. Ich beobachtete die Unken noch eine Weile hinter einem Baum, lag auf dem sandigen Weg und besah die Sternennacht noch ein, zwei Stunden, bis ich einschlief.

Die Polyphonie des Ortes

Für einen Naturgeräuschrekordisten sind alle Tierstimmen ein lohnender Ertrag. Man denke zum Beispiel an das Schwatzen eines Sperlings im Gebüsch, den Klangteppich der Morgengesänge im Widerhall eines Waldes,

an den einzigartigen Schrei eines Säugetiers, das zurückgelassen zu werden fürchtet, oder an das anhaltende Zischeln der Wieseninsekten. Aber Amphibien sind eine besondere Angelegenheit: viel mehr geht es bei ihnen um die Polyphonie des Ortes.

Die Lieder der *Anura*^[1] sind von überraschender Vielfalt (vergessen Sie die Onomatopoesie des „Quak-quak“!): Schnurrlaute beim Grasfrosch, zarte Flötentöne bei der Geburtshelferkröte, Muhen beim nicht sehr beliebten Ochsenfrosch oder gar vogelähnliche Rufe bei Swinhoes Frosch. Ihnen gemein ist die Wichtigkeit ihrer örtlichen Eingrenzung: man kann diese Arten an ganz bestimmten Stellen, ihren Paarungsplätzen nämlich, hören. Diese Amphibien aufzunehmen bedeutet damit in gewisser Weise auch immer, die Klanglandschaft dieser Orte zu einer bestimmten Zeit in einem Jahr zu dokumentieren. Ist der isolierte Gesang eines einzelnen Individuums noch vergleichsweise einfach, offenbaren Gruppengesänge verflochtene Muster und entwickeln komplexe Strukturen, Effekte wie klangliche Moirés. Die Geräusche springen förmlich hervor und zurück wie in einem

1 *Anura* ist die Ordnung der schwanzlosen Amphibien (Froschlurche), also Kröten, Frösche, Flugfrösche.



Rana swinhoana (Swinhoes Frosch) • Foto: Yannick Dauby

Frage-Antwort-Spiel und bilden rhythmische Sequenzen. Einige Individuen versuchen innerhalb der Masse, sich abzugrenzen, indem sie ihre Rufe leicht verändern, wodurch sensationelle Momente der Be- und Entschleunigung entstehen, die einen an menschliche Musik wie die indonesische Gamelan-Musik oder minimalistische

Klänge erinnern oder gar an das Concerto der Strichcode-Scanner an Supermarktkassen oder den automatischen Durchgängen der Metrostationen in Taipeh. Das Aufnehmen von Fröschen kann zu einer kniffligen Sache werden: Während einige Arten unglaublichen Lärm machen können (so laut, dass an manchen Orten die Einwohner sie am liebsten auslöschen würden), produzieren andere die leisesten Gesänge. Einige dieser Gesänge sind an der Luft nicht zu hören, dafür aber unter der Wasseroberfläche. Die meisten Rekordisten ziehen es vor, ihre Mikrofone so nah wie möglich am Teich zurück zu lassen. Eine andere, aufregendere Variante ist es aber, mit Tonangeln zu arbeiten und sich völlig ruhig zwischen den Fröschen aufzuhalten. Ich erinnere mich gut an das Lächeln Marc Namblards, als seine Stiefel voller Wasser waren und Springfrösche rings um ihn und direkt unter seinen Mikrofonen kopulierten ...

***Rhacophorus moltrechti* (Moltrechts Flugfrosch)**

Alleine wanderte ich durch ein flaches Gebirge im Süden Taiwans. Auf dem Rückweg von einer Aufnahme von Zikaden, bemerkte ich auf einer schmalen Straße eine ungewöhnliche Stimme aus der Ferne. Ich vernahm lieb-

liche Klänge, ähnlich dem Klang des Italienischen produzierte ein Tier mit rollender Zunge kurze Sequenzen in zwei Tonlagen: *Ri-Ri Rrru-Rrru-Rrru*.

Als ich nah genug heran kam, um eine Aufnahme davon zu machen, hörte das Tier nach drei oder vier Rufen auf. Ich musste ein langes Jahr warten, ohne etwas Genaueres über dieses Geräusch zu wissen. Bei aller Unkenntnis vertraute ich dennoch darauf, dass das aufgenommene Tier ein Frosch sei. Ich besaß bereits Yang Yi-Rus CD, die einzige, die sich meines Wissens nach den Amphibien in Taiwan widmet, aber ich war nicht in der Lage, darauf irgendetwas zu erkennen. Ich konnte das Geräusch nicht identifizieren, bis ich Yang Yi-Ru anschrieb und eine Antwort erhielt. Sie erklärte mir ein paar Dinge über diesen wundervollen Flugfrosch: Bevor sie ihre Stimmen zu einem leisen und harmonischen Chor ordnen, verständigen sich die Männchen untereinander über ihre Entfernung. Und diese beiden Laute sind sehr verschieden. Ich muss gestehen, dass ich liebend gern eine neue Froschart entdeckt hätte. Aber ich war auch ziemlich froh, endlich von der Unkenntnis über dieses Geräusch erlöst zu sein, das mich ein Jahr lang verfolgte.



Rana latouchii • Foto: Franck Chardès

***Rana latouchii* (Rana = Gattung der Echten Frösche)**

Einer der ersten Frösche, die ich in Taiwan hörte. Ein zarter und lustiger Gesang. Als ich einer Freundin meine Kopfhörer für eine Hörprobe aufsetzte, rief sie: „Türen öffnende Frösche!“ Eine Kindheitserinnerung – Sie erinnerte sich daran, dass ihr Großvater einmal bemerkte,



Bufo bankorensis • Photo: Yannick Dauby

der Ruf dieser Frösche sei dem Klang knarzender Holztüren in alten Häusern sehr ähnlich. Es kann sehr unterhaltsam sein, diesen Frosch aufzunehmen. Sie sind nicht so scheu wie andere Arten, sodass man das Mikrofon so nah aufbauen kann, dass es eher aussieht, als mache man ein Interview und keine Naturaufnahme. Und dann

beginnt der Frosch, sehr sehr kleine „Sound-Atome“ zu singen. Und er erhöht stufenweise das Tempo und vervielfacht die Töne. So lange, bis sich ein quasi-einheitlicher Klang bildet, wie bei der Granularsynthese. Und wenn eine ganze Gruppe singt, ist es für den Zuhörer unter Kopfhörern, als würden ständig und überall winzige Bläschen aufplatzen ...

Ein anderer Freund in Taipeh besitzt einen ziemlich naturfreundlichen Garten. Eines Tages bemerkte er einen Frosch, der in einem Eimer saß. Er setzte einen etwas größeren dazu, und am Tag darauf saßen dort mehrere Frösche. Dann legte er einen kleinen Teich an – *Rana latouchii* besiedelte ihn umgehend. Und bis heute hat dieser glückliche Freund tagtäglich die hübschesten Ambientklänge in seinem Garten.

Portrait einer Wissenschaftlerin und Froschenthusiastin: Yang Yi-Ru

Sie ist die Jedi-Meisterin der taiwanesischen Amphibienwelt. Aufgrund ihrer Veröffentlichungen (einige Bücher und eine CD) und ihrer ökologischen und biologischen Forschungsarbeit spielt sie eine äußerst wichtige Rolle auf dem Gebiet der Kommunikation der Frösche ihres

Landes. Als ich sie zum ersten Mal traf, war ich überrascht von der Methode, mit der sie die Geräusche aufzeichnet: Yang Yi-Ru wartet einfach. Autos, Wind oder andere akustische Störfaktoren? Warten wir einfach bis zum nächsten Mal. Am liebsten nimmt sie in einer Art Amphitheater auf. Sie sucht nach Orten, an denen die Frösche bogenförmig verteilt sind (die Biegung einer Straße zum Beispiel) und stellt ihr Mikrofon in der Mitte auf, sodass sie eine gute stereofonische Froschlandschaft erhält. Und wenn die Frösche ihren Gesang beenden, weil sie von der Anwesenheit eines Menschen gestört werden? Dann regt sie sich einfach nicht mehr. Frösche nehmen Vibrationen über ihre Knochen und die Haut wahr und sind daher sehr empfindlich für Schritte. Also ist Warten der Schlüssel. Vielleicht zehn Minuten, vielleicht dreißig ... Weil sie so viel Zeit in der Natur damit verbracht hat, diesen Wesen zu lauschen, haben sich Yangs Hörfähigkeiten stark spezialisiert: Selbstverständlich identifiziert sie umgehend die Männchen der 32 taiwanesischen Froscharten. Aber sogar aus den kleinsten Variationen in den Gesängen kann sie Angaben über das Alter, das aktuelle Verhalten (Rufen, Chorsingen, Gefahr, versehentliche Paarungsversuche mit einem anderen Männchen) und den Gesundheitszustand (Lautstärke und Tonlage) machen und sogar darüber,

ob der Frosch aus dem östlichen oder westlichen Teil Taiwans stammt!

***Bufo bankorensis* (Die Chinakröte)**

Dies ist eine große Art, die man häufig auf Bergpfaden auf Taiwan antrifft. Ihr Gesang klingt ein wenig wie der unserer europäischen Erdkröte. Aber meine Lieblingsaufnahme dieser Kröte ist etwas ungewöhnlicher. Ich wollte den Klängen dieser kleinen Wirbellosen in einem sehr schlammigen Teich lauschen. Ich hängte mein selbst gebautes Hydrophon an einem Bambuszweig auf und versenkte das Ganze im Wasser. Umgehend versammelte sich eine riesige Gruppe von Kaulquappen um das Hydrophon und begann, den dünnen Staub des Bambuszweiges zu essen. Das Hydrophon wurde zum Kontaktmikrofon, und das Saugen der Kaulquappen erzeugte einen Klangteppich aus knirschenden Kaugeräuschen.

Einige Hinweise

Songs of the Frogs of Taiwan, Vol. 1 | Mitte 2009 hat Kalerne Editions den ersten Teil einer Audio-Bestandsaufnahme der taiwanesischen Amphibienwelt veröffentlicht. Diese Aufnahmen sind nicht nur Tondokumente für leiden-



Hylarana guentheri (R.I.P.) • Foto: Yannick Dauby

schaftliche Naturliebhaber, sondern stellen auch eine Einladung in die fantastischen Klänge von Taiwans Naturlandschaft dar.

Phonographies Batraciennes | Die französische Organisation Sonatura veröffentlichte Anfang 2008 eine Kom-



Kaulquappen der Gattung *Rhacophorus prasinatus* • Foto: Yannick Dauby

pilation, die den Amphibien gewidmet ist. Kuratiert von Yannick Dauby und den Brüdern Marc und Olivier Namblard, ist sie ein klangliches Plädoyer für die (Erhaltung der) Lebensräume dieser Tiere.

YD

Weiterführende Links

<http://kalerne.net/>

Projekte, Texte and Klänge von Yannick Dauby und Freunden.

<http://promeneurecoutant.unblog.fr/>

Marc Namblard, Naturgeräuschrekordist und Klangkünstler.

<http://taiwannature.canalblog.com/>

Franck Chardès, Naturfotograf in Taiwan.

<http://www.froghome.com.tw/>

Die unverzichtbare Internetseite der Top-Spezialistin der taiwanesischen Amphibienwelt, Yang Yi-Ru.

<http://amphibiaweb.org/>

Eine ausgezeichnete Forschungsseite über Amphibien.



Lin Chi-Wei



2 GESCHICHTEN VON DER STILLE
2 GESCHICHTEN VOM LÄRM
Übersetzungen von Lin Chi-Wei & Daniel Schiller



Foto: Xu Ya-Zhu

Lin Chi-Wei (* 1971 in Taipeh), arbeitet und lebt seit 2008 in Peking und Taipeh. Gründungsmitglied der *Zero and Sound Liberation Organization* (1992–2000); 1995 Kurator des Festivals „Taipei Broken Life“; 1994 Masterstudium der Ethnologie über Tempelarchitektur, taoistische Rituale und Musik (NIA); 2000 Studium der Medienkunst am *Studio National des Arts Contemporains*; 2003 verantwortlich für das Forschungsprojekt „100 Years of Sound Art“; 2006 Residenzkünstler in Paris. Aktuelle Forschungsprojekte: 1.) Klangkunst im 20. Jahrhundert 2.) Philosophien und Praktiken des Klangs in China.

Texte ausgesucht von Lin Chi-Wei und überarbeitet von Alex Geddie für das Forschungsprojekt und Buch der Chinesischen Klangkunst.

Worte des Meisters Da Tong^[1]

Ein Schüler: Welches ist der Klang eines Guqin^[2] ohne eine einzige Saite?

Meister Da Tong: Das saitenlose Guqin klingt wundervoll.

1 *Gu-Zuen-Su-Yu-Lu*, aufgeschrieben von Zhe Zang (~ 12.–13. Jhd.).

2 *Guqin* – traditionelle chinesische Zither.

Ein Schüler: Könnte es der Meister für uns spielen?

Meister Da Tong: Es macht kein Geräusch.

Zweites Gespräch

Ein Schüler: Welches ist der Klang des Liedes, das nie erschaffen wurde?^[3]

Meister Da Tong: Niemand kann es singen.

Ein Schüler: Was, wenn jemand es singen würde?

Meister Da Tong: Dann wäre es erschaffen.

3 Wörtlich: *Das Lied (von) Ajati*.

Tian Zi-Fang^[4]

Einmal kam Konfuzius, um Wen-Bo-Zue-Zi, einem Einsiedler, einen Besuch abzustatten, ohne auch nur ein Wort zu ihm zu sagen. Zi-Lu, ein Schüler Konfuzes, fragte seinen Meister offensichtlich verstört: „Ich weiß, dass Du sehr lange darauf gewartet hast, Wen-Bo-Zue-Zi zu sehen. Nun, da Du ihn siehst, hast du kein einziges Wort zu ihm zu sagen. Wie kann das sein?“ Konfuzius sprach: „Dieser Mann – wenn ich ihn mit meinen eigenen Augen sehe und erkenne, dass er eins ist mit Dao, dann ist für mich kein Raum, einen Laut zu äußern.“

Ein Orchester aus Fleisch^[5]

Lee Kwang-Yuen, ein älterer Offizier der späten Zhou-Dynastie^[6], war von äußerst schwieriger und unduldsamer Natur. Während seines Offizierslebens war er geradezu besessen davon, Geständnisse von Kriminellen zu erzwingen, indem er eine Reihe von selbst erdachten Torturen über sie ergehen ließ.

4 Autor: Chuang Tzu (369–286 v. Chr.).

5 *Die Zeit der zehn Königreiche*, Autor: Wu Ren-Chen (1631–1684).

6 10. Jhd. v. Chr.

Ein einziger Tag ohne Folter deprimierte den Offizier. Schließlich verlegte er sein Büro in direkte Nachbarschaft des Folterkellers, um möglichst nahe bei den Peitschengeräuschen und den Schreien zu sein, die er so liebte und die er einmal „ein Orchester^[7] aus Fleisch“ nannte.

Pan Jin-Liens Aufforderung zum mittäglichen Liebesspiel im Orchideenbad^[8]

Mann und Frau lassen von ihrer Stickarbeit, um im Orchideenbad die Freuden der Fische im Wasser zu genießen.^[9]

Nach einer Weile im Wasser ist Shimen Chin erregt und lässt den Körper der Frau herab auf den Boden des Beckens. Er hält ihren Fuß in der Hand und hebt ihn hoch, ein Auf- und Abstoßen wie in siedendem Wasser, zwei- oder dreitausend Schübe, unmöglich, sie zu zählen – ein Klang wie Krabbenfüße auf schlammigen Boden. Aus Sorge, der Knoten ihrer zurecht gemachten Frisur

7 Wörtlich: Ein komplettes Ensemble aus Percussion- und Wind-Instrumenten.

8 Aus: *Jin Ping Mei*, Autor: Shao-Shao-Shen (um 1547–1596).

9 „Sexuelle Freuden“ – eine chinesische Umschreibung.

würde sich lösen, stützt die Frau ihre Haarwolke mit einer Hand, die andere greift den Beckenrand, von ihrer unbeschreiblichen Zunge strömt der Ruf der Schwalben und Pirole.

Was für ein Schlachtfeld!

Seht!

Im aufgewühlten Blumenbad kräuseln sich die Wellen, es erhebt sich ein blaugrüner Vorhang hoch unter der sinkenden Herbstwolke. Die Gefühle des jungen Mannes strömen, als er seine romantischen Fähigkeiten demonstriert. In ihrer großen Freude versucht die Schöne, zu tun was immer sie kann.

Pap Pap Tap Tap wird Lärm gemacht,
Pang Pang Pap Pap wird der Klang zu einer Masse,
Hop Hop Dap Dap ist er nicht zu stoppen,
Lang Lang Jee Jee ist er nicht aufrecht zu halten.

Ein Mast, das Boot in der Gegenströmung, ihr draller Jade-Leib. Ein anderer Bootsmann klammert sich fest

an sein Steuer, Jin-Lien^[10] in seinen Armen. Schlamm und Wasser sind nicht zu unterscheiden. Die träge, erschöpfte Regenwolke verliert ihre Konturen.

Wie frei ist das Liebesspiel des Phoenix auf dem bestickten Vorhang, wie sehr gleicht es den Liebesfreuden im Orchideenbad!

Eine Weile später ejakuliert Shimen Chin und führt die mittägliche Schlacht zu einem Ende.

LCW

10 Jin-Lien – der Name der Frau.



Andreas Bick

LISTENING IS MAKING SENSE



Foto: mirroe

Andreas Bick, geboren 1964 in Marl, Deutschland, schreibt Musik für Filme und Hörspiele. Daneben beschäftigt er sich seit langem mit rhythmischen Prozessen in der Natur und im menschlichen Alltag, die in eine Reihe von Klangkompositionen für verschiedene Radiosender mündeten. Er wurde mit dem *Prix Ars Acustica* des WDR, dem *Karl-Sczuka-Förderpreis* und dem *Phonurgia-Nova-Preis* ausgezeichnet.

Sprache, Musik und Geräusch verbindet die Tatsache, dass sie zu allererst durch Klang^[1] repräsentiert werden. Trotzdem haben wir uns daran gewöhnt, sie als voneinander getrennte Disziplinen zu betrachten. Wenn Sprache, Musik und Geräusch ineinander fallen, könnte sich eine Art des Zuhörens einstellen, die sinnliche und sinnbildende Wahrnehmung integriert. Wir könnten

1 Ich gebrauche hier das Wort „Klang“ analog zum englischen *Sound*, es umfasst also die Begriffe Ton und Geräusch (Klänge mit periodischen oder nichtperiodischen Schwingungen), kann aber auch in anderem Kontext ein Laut oder der Schall sein.

die Geräusche der Stadt als Musik hören, Musik als eine Form von Sprache wahrnehmen und Sprache wiederum als ein Geräusch verstehen. Jeder Klang erfüllt dabei zwei Funktionen: er überträgt eine Information und er stellt einen ästhetischen Wert dar, ist also für unsere sinnliche Wahrnehmung eine Erfahrung, die von schmerzhaft bis angenehm reichen kann. Im Folgenden möchte ich versuchen, mich dem Phänomen Klang aus verschiedenen Perspektiven zu nähern und am Ende einen Blick auf *Field Recording* als eine künstlerische Strategie zu werfen, in der diese integrierte Art des Zuhörens in besonderer

Weise zum Tragen kommt. Zunächst aber werde ich nach einer Definition von Klang suchen, wobei die Frage nach dem Ort eines Klangs eine wichtige Rolle spielt.

Klang als Ereignis

Was ist Klang? Die Akustik gibt die Antwort, dass ein Klang durch die Bewegung oder Vibration einer Klangquelle ausgelöst wird, wodurch Schwingungen in einem umgebenden Medium entstehen und sich wellenförmig ausbreiten. Dieses Medium ist für gewöhnlich die Luft, kann aber auch irgendein anderes Medium sein, wie Wasser, Helium oder Metall. Entscheidend für das Verständnis des Phänomens Klang ist hier die Abhängigkeit vom Medium und den vorherrschenden Druck- und Temperaturverhältnissen. Der Klang selbst, seine Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe, werden durch diese äußeren Einflüsse bestimmt. Da wir Menschen Landlebewesen sind, haben wir uns daran gewöhnt, Klänge durch die Luft wahrzunehmen, in der Regel auf Meereshöhe bei einer mittleren Temperatur. Tatsächlich ist das aber nur ein beschränkter Ausschnitt aus dem Spektrum an Möglichkeiten, wie sich Klänge ausbreiten können. Da die Gebundenheit des Klangs an das umgebende Medium so eine immense Rolle für deren Beurteilung spielt, hat

sich in der Philosophie die weitgehend akzeptierte „Wellentheorie“ durchgesetzt, wonach Klang gleichgesetzt wird mit Schallwellen und deren Verhalten in einem Medium. Damit lassen sich viele akustische Phänomene wie der Dopplereffekt, Schallauslöschungen oder Echos erklären, die auf die Bewegung von Klangquellen, Interferenzen und Reflexionen von Schallwellen zurückgehen. Die Frage, wo genau sich der Klang befinde, würde diese Denkrichtung danach mit dem Medium beantworten.

Dieser Sichtweise widersprach 1999 Robert Pasnau^[2], der darauf hinwies, dass wir in unserer Alltagswahrnehmung Klänge nach wie vor an ihrem Ursprung wahrnehmen. Wir lokalisieren Klänge an ihrer Quelle und begreifen sie nicht als sich durch das Medium bewegend oder sich diffus im Medium befindlich. Wenn also unsere Wahrnehmung uns nicht beständig täuscht, müsse die Wellentheorie falsch sein. Pasnau argumentierte, dass Klänge vielmehr eine Eigenschaft von Klangobjekten wären, eine Qualität, die dem Klangkörper eigen sei – ähnlich wie seine Farbe. Dies erscheint auf den ersten Blick einleuchtend, werden doch grundsätzliche akustische Merkmale

2 Pasnau, Robert. 1999. „What Is Sound?“ In: *Philosophical Quarterly*. Vol. 49, No. 196, 309–324.

eines Klangs von den physikalischen Eigenschaften des auslösenden Klangkörpers bestimmt. Der Klang ist danach identisch mit der Schwingung eines Klangkörpers und ist ein Charakteristikum dieses Objektes. Dieser Denkweise folgend ist der Ort eines Klangs immer die Klangquelle und nicht das Medium.

Aber auch hier lassen sich Einwände formulieren, die diese „Eigenschaftstheorie“ ins Wanken bringen. Das Argument, dass wir Klänge als lokalisiert wahrnehmen, trifft nur im Medium Luft zu, aufgrund der höheren Schallgeschwindigkeit im Wasser können wir beispielsweise beim Tauchen Klänge nicht mehr räumlich orten, sie umschließen uns und scheinen von allen Seiten zu kommen. Wenn wir von unserer Wahrnehmung ausgehen, würden wir Präferenzen in der Wahl des Mediums setzen, von dem ausgehend wir unsere Aussagen über Klänge treffen und übersehen, dass sich Klang in unterschiedlichen Medien auch anders verhält. Das trifft vor allem auf die Abwesenheit eines Mediums zu, wie es beim Vakuum der Fall ist, in dem nach allgemeiner Ansicht kein Klang entstehen kann. Die „Eigenschaftstheorie“ muss scheitern, da sie behauptet, Klänge wären eine Eigenschaft von Klangkörpern und würden demnach auch in einem Vakuum existieren.

Casey O’Callaghan^[3] führt an, dass nicht nur die Wahrnehmung von Klang im Vakuum nicht möglich und daher durch Experimente nicht zu belegen ist, sondern dass auch die Grundbedingungen fehlen für die Existenz von Klängen und für die Entfaltung akustischer Eigenschaften.

Wo also ist der Klang, wenn er sich nicht im Medium findet und auch nicht in der Klangquelle? Wir wissen soweit, dass die Klangeigenschaften eines Objektes von den spezifischen Eigenschaften des umgebenden Mediums abhängen: verändert sich das Medium, verändert sich mit ihm auch der Klang. Wir können Klang nicht nur alleine als eine Eigenschaft von Klangkörpern denken, sondern müssen ihn immer in Relation zu dem umgebenden Medium sehen. Casey O’Callaghan beschreibt in seinem Buch *Sounds* und mehreren Essays^[4] einen dritten Weg, Klang erkenntnistheoretisch zu beschreiben. Seine „Ereignistheorie“ beruht auf der Grundannahme, dass Schallwellen Informationen über Klänge übermitteln, aber nicht mit ihnen identisch

3 Casey O’Callaghan in „The Argument from Vacuums“ ([PDF](#)).

4 Zum Beispiel „Sounds and Events“ ([PDF](#)) oder „Constructing a Theory of Sounds“ ([PDF](#)).

sind. Schallwellen stellen vielmehr den Stimulus der Wahrnehmung dar und sind die Folge von Ereignissen, die eintreten, wenn Objekte und Klangkörper interagieren mit einem sie umgebenden Medium. Für ihn sind Klänge „diskrete Entitäten“ (*particular individuals*), die eine Dauer haben und sich durch bestimmte Klangeigenschaften von anderen Klängen unterscheiden. Diese Vorstellung von Klängen als Ereignisse (*events*) findet seine Entsprechung in dem, was wir über unsere auditive Wahrnehmung, über das Hören wissen.^[5]

Klang als auditorisches Objekt

Wir tasten unsere Umwelt permanent auf akustische Informationen hin ab. Unsere Ohren lassen sich nicht verschließen, unser Hörsinn ist ständig auf Empfang. Alles, was wir hören, ist zuerst ein amorphes Geräusch – flach, ohne räumliche Tiefe, unlokalisiert. Vom ersten Lebenstag an lernen wir, aus dem akustischen Chaos einzelne Klänge herauszulösen und räumlich zu lokalisieren. Bald können wir gewisse Klänge mit Objekten iden-

tifizieren und diese wiedererkennen. Dazu greift unser Gehirn auf mentale Repräsentationen zurück, mit denen das Gehörte ständig abgeglichen wird. Die Fähigkeit, in Sekundenschnelle von Geräuschen auf Quellen zu schließen und darauf angemessen zu reagieren, war in unserer Stammesgeschichtlichen Entwicklung eine überlebenswichtige Notwendigkeit.

Es gibt eine gängige Unterscheidung zwischen Hören und Zuhören: Dem Hören wird dabei eine passive Rolle zugesprochen, während das Zuhören eine aktive Leistung beschreibt, bei der akustische Reize mit Hilfe kognitiver Operationen verarbeitet werden. Eine andere Beschreibung hierfür wäre das Begriffspaar akustische und auditorische Verarbeitung von Informationen. Die akustische Wahrnehmung ist dabei die erste Stufe der Verarbeitung von Schallsignalen – zunächst werden die Signale registriert und grob kategorisiert, aber keiner weiteren Analyse unterzogen. Trotzdem wird bereits in diesem Stadium Reizen Bedeutung zugeordnet und es können bestimmte Verhaltensweisen ausgelöst werden. Die auditorische Wahrnehmung des zweiten Stadiums erst beinhaltet eine differenzierte Analyse der akustischen Botschaft, wobei eine Vielzahl von Prozessen zur Wirkung kommen: Identifikation von Klängen,

5 Ein guter Überblick über die verschiedenen philosophischen Denkschulen zum Thema Klang findet sich auf der Website der [Stanford Encyclopedia of Philosophy](https://plato.stanford.edu/entries/sound/).

Segmentierung der Klangmischung, kognitive Verarbeitung, Abgleich mit dem Kurz- und Langzeitgedächtnis, Interpretation, Bewertung und emotionale Reaktionen auf das Gehörte. Dieser Prozess der Wahrnehmung in zwei Stadien heißt nach Albert Bregman *auditorische Szenenanalyse*.^[6]

Wie kommt es, dass das Gehör ausschließlich aufgrund der Informationen von sich überlagernden Schalldruckschwankungen der Luft die umgebende Wirklichkeit rekonstruieren kann? Bregman formulierte zur Verdeutlichung der Leistung des auditiven Systems das Seegleichnis. Es wäre, als ob man die Geräusche auf einem See – fahrende Boote, Menschen, die ins Wasser springen, etc. – mit Hilfe zweier Kanäle messen würde, die am Ufer eines Sees gegraben werden und in die das Wasser des Sees fließt. In diesen zwei Kanälen wären Taschentücher fixiert, die sich mit den Wellen, die das Ufer erreichen und in die Kanäle hineinströmen, bewegen. Die Aufgabe bestünde darin, ohne auf den See zu blicken, allein aus den Bewegungen der Taschentücher Aussagen zu treffen über die Anzahl der Boote auf

6 Ausführlich beschrieben in seinem epischen Buch *Auditory Scene Analysis*.

dem See, deren Distanz und Richtung, ob gerade jemand ins Wasser springt und so fort. Das auditorische System ist dazu in der Lage.^[7]

Stellen wir uns unsere akustische Umwelt als ein neuronales Spektrogramm vor. Das Ziel der auditorischen Szenenanalyse ist es, eine separate Beschreibung von jedem Ding oder Objekt in dieser Umgebung zu erstellen. Nach Bregman entstehen Klänge, wenn Ereignisse (bei ihm sind es *happenings*) sich zutragen. Die mentale Repräsentation eines solchen Ereignisses nennt er *auditory stream*. Dieser auditorische Klangstrom kann aus Einzelklängen, die in der Wahrnehmung des Hörenden zu einem einzigen Ereignis zusammengefasst werden (eine Person spricht, jemand spielt Klavier, ein Hund bellt), oder auch nur aus einem einzelnen Klang bestehen. Wahrnehmung ist ein Prozess der ständigen Konstruktion von mentalen Repräsentationen und ein auditorischer Klangstrom ist ein Verarbeitungsschritt auf diesem Weg.

Eine auditorische Szene – damit ist die diffuse Klangmischung gemeint, die unser Ohr im Alltag erreicht – besteht aus eben jenen *auditory streams*, die sich zeitlich und

7 Bregman 1990, pp. 5–6.

räumlich überlagern. Unsere Wahrnehmung konstruiert daraus auditorische Objekte, indem es eingehende Schallwellen gruppiert und Klangquellen zuordnet. Das Gehirn nimmt diese Unterscheidungen aufgrund von Klangeigenschaften wie Tonhöhe, Klangfarbe und Lautstärkeverlauf vor, die miteinander verglichen und Klangquellen zugeschrieben werden. Unser Ohr scheint dabei vor allem mit der Lokalisierung von Klangquellen beschäftigt zu sein. Es ist zugleich möglich, ein auditorisches Objekt richtig wahrzunehmen, aber seine Quelle nicht korrekt zu lokalisieren. Das auditorische Objekt ist nicht identisch mit dem Objekt, das den Klang auslöst.^[8]

Die auditorischen Objekte unserer Wahrnehmung können aber auch Klänge beinhalten, die gar nicht als physikalische Schallwellen an unser Ohr dringen. Dies wird anhand akustischer Täuschungen deutlich. Unser Gehirn konstruiert auditorische Objekte auch nach der Zusammensetzung der Obertöne. In bestimmten Fällen nun kann diese Zusammensetzung einen Grundton suggerieren, der gar nicht vorhanden ist. Unser Gehirn erzeugt diesen Ton, weil es ihn aus dem Obertonspek-

8 Hier liegt der Grund für eine Vielzahl akustischer Illusionen, beispielsweise der *Ventriloquist-Effekt* oder der *McGurk-Effekt*.

trum ableitet.^[9] Verwandte Effekte werden im Falle der Kombinationstöne (auch bekannt als *Tartini-Effekt*) beim Orgelbau angewandt, um tiefe Töne zu erzeugen, die sich aufgrund räumlicher Beschränkungen nur mit viel zu großen Orgelpfeifen realisieren ließen. Zwei Orgelpfeifen erzeugen dabei einen Kombinationston, der sich aus der Differenz der Schwingungsfrequenzen der ursprünglichen Töne ergibt.^[10] Die Orgelpfeifen-Illusion zeigt, dass es einen Unterschied zwischen genuiner Wahrnehmung und auditorischer Erfahrung gibt – zu letzterer gehören die gerade beschriebenen akustischen Täuschungen, aber auch Tinitus und andere akustische Halluzinationen, ganz zu schweigen von psychologischen Faktoren und neuronalen Störungen.

Unsere Sinne sind aktive Informationsverarbeitungssysteme, die uns von Geburt an ermöglichen, Schlüsse über die Außenwelt auch ohne kognitive Verarbeitungspro-

9 Der Effekt wird *missing fundamental* genannt. Beim Telefonieren nehmen wir Stimmen mit einem größeren Anteil tieferer Frequenzen wahr, als tatsächlich durch den Telefonhörer übertragen werden. In der Audiotechnik werden ähnliche Effekte zur Suggestierung von größerem Bassanteil bei kleinen Boxen eingesetzt.

10 Ausführliche Diskussion in Matthew Nudds Essay „Auditory Perception and Sounds“ ([PDF](#)).

zesse zu ziehen. Die Fähigkeit zur auditorischen Szenenanalyse scheint angeboren und bildet die Grundlage für alle weiteren kognitiven Verarbeitungsprozesse. Der Weg vom Hören zum Zuhören, von der akustischen zur auditorischen Informationsverarbeitung, beginnt, wenn wir Geräuschen Bedeutungen zuordnen und Sinnzusammenhänge zwischen ihnen herstellen. Die Wahrnehmung und Verarbeitung von Klängen ist der erste Schritt auf dem Weg zu Sprachfähigkeit und Musikalität. „*Listening is making sense*“.^[11]

Klang als Zeichen

Wenn ein Säugling die Stimme seiner Mutter wahrnimmt, wird er diesem Klang nicht nur seinen Ort und seine typische Klangfarbe zuordnen, um sie unter vielen anderen Stimmen wiederzuerkennen, er wird diesem Klang auch die Bedeutung von Schutz, Geborgenheit und Nahrungsquelle beigemessen. Der Klang der mütterlichen Stimme verwandelt sich in ein Zeichen für ein ganzes Spektrum an emotionalen und physischen Bedürfnissen. Andere Klänge treten hinzu und werden mit anderen

11 Das Zitat stammt aus Stephen Handels Buch *Listening – An Introduction to the Perception of Auditory Events*.

Bedeutungsinhalten verbunden. Die auditorische Szenenanalyse hilft dabei, wichtige Signale von einem Grund – dem Hintergrund an Störgeräuschen (*noise*) – abzuheben und Sprache von Nichtsprachlichem und Musik zu unterscheiden. Das Kind lernt, aus den Geräuschen der Sprachlaute bestimmte Klangzeichen herauszutrennen, diese wiederzuerkennen und ihnen Bedeutungen zuzuordnen.

Die Verbindung eines Klangzeichens oder Wortes mit einer bestimmten Bedeutung in der Sprache ist willkürlich, es könnte auch ein beliebiges anderes Zeichen eingesetzt werden.^[12] Bei nichtsprachlichen Klängen allerdings gibt es eine konstante Beziehung zur Klangquelle, ein Klang oder Geräusch verweist immer genau auf das Ereignis, das ihn ausgelöst hat. Das Geräusch eines Wassertropfens ist immer ein Zeichen für das Ereignis, das wir mit dem Geräusch verbinden: ein Wassertropfen fällt und erzeugt einen Klang beim Auftreffen. Bedeutungen höherer Ordnung entstehen erst, wenn ein weiterer Kontext die einfache Bedeutung eines auditiven Objektes anreichert. Dazu zählen Formen der

12 In der Semiotik ist dieses das Verhältnis von *Signifikat* und *Signifikant*.

Bedeutungsverschiebung durch eine gesellschaftliche Übereinkunft wie z. B. die Signale, die eine im Alltag fest verankerte kommunikative Funktion haben. Klänge können auch symbolische Bedeutung erlangen durch religiöse oder rituelle Praktiken, die sich mit den Klängen verbinden. Der kulturelle und soziale Kontext schreibt sich dabei langfristig in die Bedeutung des Klangzeichens ein und bestimmt die Rezeption unabhängig von der klanglichen Gestalt.

Klänge erhalten aber auch Bedeutung durch die räumliche Distanz zum Empfänger. Ein Weg, diese räumliche Distanz zu beschreiben, ist die Unterscheidung in *Figur*, *Grund* und *Feld*.^[13] Damit ist nicht nur die Trennung von naher, mittlerer und weiter Entfernung eines Klangs gemeint, sondern auch die Beziehung des Hörers zur Klangquelle. *Figur* steht dabei für den wichtigsten Klang oder die wichtigste Klanggruppe einer Umgebung, zu der sich der Hörer verhält und mit der er interagiert. Dies kann ein Gesprächspartner sein, die Melodie eines

13 Dies folgt der Terminologie von Murray Schafer, es können aber auch andere Begriffe wie „*immediate, support, background*“ oder „*foreground, mid-ground, background*“ eingesetzt werden. Chris Watson prägte für natürliche Umgebungen die Begriffe „*species, habitat, atmosphere*“.

Musikstückes oder ein hervorstechender Klang aus der alltäglichen Klanglandschaft. Klänge, die dem *Grund* zugeordnet sind, gehören noch zu dem sozialen Umfeld des Hörers, werden aber eher beiläufig wahrgenommen und fallen erst auf, wenn sie plötzlich verschwunden sind. Das *Feld* repräsentiert schließlich einen größeren kulturellen Kontext, in dem *Figur* und *Grund* angeordnet sind. Aus diesen drei Ebenen entsteht eine akustische Perspektive, in der Klänge hierarchisiert und in ihrer Wichtigkeit unterschieden werden. Die Klänge der Ebene *Figur* sind Signale, denen wir zuhören, während wir Klänge der Ebenen *Grund* und *Feld* zwar hören, aber keine große Bedeutung beimessen.

Dieses Modell für die akustische Perspektive beschreibt nicht nur die Wirklichkeit unserer alltäglichen Welt sondern auch die artifiziellen Orte von Klängen, wie sie in verschiedenen Medien und Kunstformen für den Empfänger erzeugt werden. Die wahrgenommene Distanz zu diesen medial präsentierten Klängen muss in keiner Weise die Wirklichkeit abbilden, vielmehr werden hier die drei Ebenen *Figur*, *Grund* und *Feld* verschoben und vertauscht, um entsprechende Botschaften zu vermitteln. Seit dem Beginn der Tonaufzeichnung verwandelte sich Klang zu formbarem Material in den

Händen von Künstlern und Medienproduzenten, die durch die Platzierung von Mikrofonen und technischen Manipulationen die Klänge aus ihren ursprünglichen Kontexten lösten und zu neuen Klanggebilden kombinierten. Kunstformen, die erst durch die Möglichkeit der Speicherung und Bearbeitung von Klängen entstanden, sind beispielsweise die *Musique concrète*, elektronische Musik, das Sounddesign im Film, das Hörspiel und die ihm angeschlossene akustische Kunst, um nur einige zu nennen. Wir wollen abschließend den Blick auf eine Gattung richten, die sich durch einen puristischen Umgang mit Klang auszeichnet, die Grenzen zwischen Sprache, Musik und Geräusch oft überschreitet und vor allem mit der räumlichen Situierung von Klängen beschäftigt ist: die Rede ist, wie eingangs angekündigt, von *Field Recording*.^[14]

14 Dieser technische Begriff wurde in den 1930er Jahren für das Unterfangen gewählt, unbekannte Musikkulturen oder wissenschaftlich interessante Tierlaute „im Feld“ zu dokumentieren. Hier stand zunächst der Aspekt der Archivierung von Tondokumenten im Vordergrund. Erst später wurden *Field Recordings* auch für Klangkünstler interessant. Zentral ist hier die Arbeit von Murray Schafer und seinem *World Soundscape Project*, das die Natur zum Gegenstand von *soundscape compositions* machte.

Klang und Feld

Der technische Begriff *Field Recording* steht zunächst für Aufnahmen, die außerhalb des Tonstudios gemacht werden. Heute verbinden wir ihn vor allem mit künstlerischen Strategien, die unsere Aufmerksamkeit auf Klänge innerhalb einer menschlichen oder natürlichen Umgebung lenken und diese nicht isoliert betrachten.^[15]

Der Klangkünstler bewegt sich in Richtung vorgefundener Klänge, er holt sie nicht zu sich in ein von der Außenwelt abgeschlossenes Studio. Diese vorgefundenen Klänge verhalten sich meistens unvorhersehbar und unkontrolliert, vor allem aber lassen sie sich nicht aus ihrer akustischen Umwelt trennen. Dieses Klangfeld ist der Ereignishorizont, in dem sich der Klangkünstler bewegt und aus dem er durch die Wahl seiner techni-

15 Es gibt den Begriff der *Phonography*, der sich von *Field Recording* absetzt durch den Anspruch, Originalaufnahmen uneditiert zu belassen und – in Analogie zur Fotografie – diese als direktes, unverfälschtes Abbild einer akustischen Realität zu sehen. Inwiefern eine Tonaufnahme durch das Heraustrennen eines Zeitfensters, der „Rahmung“ der Aufnahme, schon in irgendeiner Form manipuliert wurde, bleibt umstritten. Wie immer wir es nennen, die künstlerische Intention ist entscheidend.

schen Mittel sowie seiner Aufnahmeperspektive einen ganz eigenen Klangausschnitt wählt. Im Prinzip ist der Akt der Feldaufnahme nichts weiter als eine Art praktizierte auditorische Szenenanalyse. Der Kopfhörer verstärkt diesen Prozess, indem er die gehörte Umgebung vergrößert und Details hervortreten lässt, die beim normalen Hören übergangen werden (die Aufmerksamkeit kann hier von „Figur“ zu „Grund“ oder „Feld“ verschoben werden, analog zu der oben beschriebenen akustischen Perspektive). Der Klangkünstler lässt sein Publikum an seiner Interpretation der Umwelt teilnehmen, wir schlüpfen in seine Ohren und werden durchs Hören Teil seiner Wahrnehmung.

Der Klang selbst, als Materie, als eigentlicher Gegenstand des Hörens rückt bei *Field Recordings* in den Mittelpunkt. Die Textur und Körnung, die taktile Qualität der gefundenen Klangereignisse wird zum gestalterischen Material. Die Intention der meisten Künstler, die mit Feldaufnahmen arbeiten, wird sein, die Aufmerksamkeit des Hörers nicht auf die Klangquelle, sondern auf diese eigentümlichen und besonderen Qualitäten des Klangs zu lenken. Es geht nicht darum, physikalische Ereignisse akustisch abzubilden oder eine Klanglandschaft dokumentarisch festzuhalten, die Klänge werden eher ihres

Klanges wegen gehört. Idealerweise löst sich die indexikalische, also auf die Klangquelle hinweisende Verbindung des Klangs mit seinem Objekt auf, der Klang formt sich in unserer Wahrnehmung zu einem eigenständigen auditorischen Objekt. Dies geschieht allerdings nicht von alleine, es bedarf einiger künstlerischer Eingriffe, die ich mit den Begriffen *Perspektive*, *Kontext* und *Komposition* beschreiben will. Es sind Vorgehensweisen, die sich gegenseitig bedingen und prägend für herausragende Arbeiten im Bereich von *Field Recording* sind.

Perspektive | Die Art der audiotecnischen Übertragung und die Positionierung der Mikrofone im Feld färben Tonaufnahmen derart, dass sie allein schon ein künstlerisches Statement darstellen. In den letzten Jahren haben *Field Recordings* einen erheblichen Beitrag dazu geleistet, unser Bewusstsein für Klänge zu schärfen, die nicht nur durch das Medium Luft übertragen werden. Beispiele hierfür sind Aufnahmen mit Kontaktmikrofonen (z. B. an Drähten, Brücken und anderen Klangkörpern) und die Verwendung von Unterwassermikrofonen. Die oben beschriebene Abhängigkeit unserer Klangwahrnehmung vom umgebenden Medium (nicht dem Aufnahme-medium) wird durch solche Vorgehensweisen betont. Aber auch mit herkömmlichen Mikrofonen lassen sich

besondere Klangeigenschaften einfangen, wenn sie an ungewöhnlichen Orten platziert werden. Ein Beispiel sind Aufnahmen in Flaschen oder Röhren, wodurch Orte in einer eigenen Resonanz wahrgenommen werden.^[16] Die Mikrofone müssen nicht an einem fixierten Platz bleiben und können auch durch ihre Bewegung in der Klangumgebung eine eigene Perspektive schaffen. Viele Klangkünstler arbeiten mit verdeckten Mikrofonen, um nicht eine unerwünschte Reaktion der Umwelt zu provozieren.

Kontext | *Field Recording* bedeutet, dass Umweltklänge konserviert und zu einem späteren Zeitpunkt an einem anderen Ort wiedergegeben werden, sie werden also aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgetrennt. Das trifft allerdings auf alle Tonträger zu und ist an sich kein besonderes Kennzeichen. Arbeiten mit dem Kontext bedeutet, sich von einem linearen Kommunikationsmodell (der Künstler sendet eine akustische Botschaft aus, die von dem Empfänger entschlüsselt wird) zu trennen, und das Verhältnis des Hörers zu seiner sozialen und natürlichen Umwelt zu hinterfragen, es

16 Beispielhaft hierfür nur die Arbeit von Toshiya Tsunoda oder Sam Auinger und Bruce Odland.

zu kommentieren und zu reflektieren.^[17] Der Künstler bezieht die Verstrickung des Hörers in seine akustische Umwelt in die künstlerische Praxis mit ein. Ein Weg zur Kontextverschiebung kann sein, fremde Klänge in eine Umgebung zurückzuspielen und weiter zu bearbeiten. Jacob Kierkegaard spielte Aufnahmen aus verlassenen Häusern in der Nähe der Atomanlage von Tschernobyl immer wieder in die gleichen Räume in der Art von Alvin Luciers *I Am Sitting in a Room*, bis die Resonanzen der Räume hervortraten. Die Tatsache, dass Kierkegaard die Aufnahmen an einem im wahrsten Sinne des Wortes aufgeladenen Ort machte, spielt für die Rezeption der Arbeit eine wichtige Rolle. Eine andere Form, neue Kontexte herzustellen, kann in den Arbeiten *Buildings [New York]* von Francisco Lopez und *air.ratio* von Eric La Casa gesehen werden, die sich ausschließlich den Geräuschen von Abluftanlagen zugewandt haben und diese in fast schon lexikalischer Weise auf CD veröffentlichten. Im Kontext einer herkömmlichen Aufnahmesituation wären die hier präsentierten Klänge reine Störgeräusche, durch den Perspektivwechsel und die Art der Anordnung auf dem Tonträger verwandeln sie sich in ein akustisches Studienobjekt.

17 Barry Truax schreibt darüber im Essay „Sound in Context“ ([PDF](#)).

Komposition | Es gibt ein Kontinuum von kompositorischen Eingriffen im Bereich des *Field Recording* – die Spanne reicht von einer „neutralen“ Nutzung von Umweltklängen bis hin zu Simulationen von akustischen Umgebungen – die erst durch Montage und Klangbearbeitung im Studio entstehen. Je höher der kompositorische Anteil, je mehr nähert sich *Field Recording* anderen Bereichen der elektroakustischen Musik an. *Field Recording* ist ein nach allen Seiten offener technischer Vorgang, der sich in andere musikalische Genres integrieren lässt. Was die Klangkünstler im Bereich von *Field Recording* vielleicht am meisten eint ist die Aussage, dass sie sich viel eher von den gefundenen Klängen leiten lassen, als dass sie mit vorgefertigten Erwartungen in die Kompositionsarbeit gehen. Der Künstler komponiert und wird zugleich komponiert. *Field Recording* steht nicht für eine Kette von Klängen, die eine einzige theologische Botschaft freisetzen, vielmehr ist es ein mehrdimensionaler Raum, ein Gewebe aus Klangzitate, das sich aus dem Klangvorrat der Welt speist.

Mit diesen künstlerischen Strategien ist es möglich, Klänge und ihre Bedeutungen mehrdeutig erscheinen und den Zuhörer in Unsicherheit über ihren Ursprung zu lassen. Die vormals stabile Verbindung des Klangzei-

chens zu seiner Quelle, der eindeutige Verweischarakter des Klangs erodiert. Das erfordert den aktiven Hörer, der sich nicht in einer Erwartungshaltung bestätigt sehen möchte, sondern eine gewisse Neugierde und Weltoffenheit mit sich bringt. Die Vagheit der Aufnahmen erzeugt eine Projektionsfläche für subjektive Interpretationen des Zuhörers, der in seiner individuellen Hörerfahrung und seinem Weltwissen herausgefordert und zu eigenen Deutungen verleitet wird. Wir werden nicht immer erfolgreich Sinn herstellen können, aber wir werden uns eines Grundbedürfnisses unseres Hörsinns bewusst: wir können gar nicht anders als ständig Bedeutung zu konstruieren.

AB – Nov/Dez 2008

Literatur

Augoyard, Jean-Francois; Henry Torgue. 2005. *Sonic Experience – A Guide To Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press.

Blessner, Barry; Linda-Ruth Salter. 2006. *Spaces Speak. Are You Listening?* The MIT Press.

Bregman, Albert. 1990. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. The MIT Press.

Flückiger, Barbara. 2001. *Sound Design – Die virtuelle Klangwelt des Films*. Schüren.

Handel, Stephen. 1989. *Listening – An Introduction to the Perception of Auditory Events*. The MIT Press.

Landy, Leigh. 2007. *Understanding The Art of Sound Organization*. The MIT Press.

Leeuwen, Theo van. 1999. *Speech, Music, Sound*. Palgrave MacMillan.

Nattiez, Jean-Jacques. 1987. *Music and Discourse*. Princeton University Press.

O’Callaghan, Casey. 2007. *Sounds*. Oxford University Press.

Rothenberg, David; Marta Ulvaeus. 2001. *The Book of Music & Nature*. Wesleyan University Press.

Sacks, Oliver. 2008. *Der einarmige Pianist [Musicophilia]*. Aus dem Englischen übers. v. Hainer Kober. Rowohlt.

Schmedes, Götz. 2002. *Medientext Hörspiel*. Waxmann.

Schmicking, Daniel. 2003. *Hören und Klang*. Königshausen & Neumann.

Truax, Barry. ²2001 [¹1984]. *Acoustic Communication*. Ablex Publishing.



Field Notes

fieldnotes.gruenrekorder.de

2. Ausgabe: „Hören, Dokumentieren“

Dezember 2009

Herausgeber Daniel Knef, Lasse-Marc Riek.

Idee & Konzeption Daniel Knef, Lasse-Marc Riek.

Beiträge Andreas Bick, Yannick Dauby, Marcus Kürten
& Walter Tilgner, Lin Chi-Wei, Stefan Militzer,
Gabi Schaffner.

Korrektur/Lektorat Tina-Lis Chavanon, Daniel Knef.

Übersetzung Tobias Fischer, Lin Chi-Wei, Daniel Schiller.

Fotografien Peter Bretz, Anja Brunsfeld, Franck Chardès,
Yannick Dauby (S. 28), Heinz Peter Kapteinat (S. 42),
Marcus Kürten (S. 11), Stefan Militzer, miroe, Heidrun
Tilgner, Tsai Wan-Shuen, Xu Ya-Zhu.

Gestaltung & Umsetzung Daniel Knef.

Schrift *Fontin Sans* von  Jos Buivenga.

~~~~~

**Gruenrekorder** LC 09488

*Georg-Busch-Straße 7*

*63456 Hanau*

*Deutschland*