

NIEBND NOTES

BILINGUALES MAGAZIN
ÜBER DAS HÖREN
— PRÄSENTIERT VON
GRUENREKORDER

#4

20/21

ARTIKEL

Ludwig Berger
Janko Hanushevsky
Eli Neuman-Hammond
Aleksandar Vejnovic

KLÄNGE

Ludwig Berger
Eli Neuman-Hammond

FOTO: FLORIAN KOLLER

«FIELD NOTES»-MAGAZIN (AUSGABE 4)
JANUAR 2021
DEUTSCH

HERAUSGEBER Daniel Knef ([AOsmosis](#)), Lasse-Marc Riek ([Gruenrekorder](#)).
AUTOREN Ludwig Berger, Janko Hanushevsky, [Eli Neuman-Hammond](#),
[Aleksandar Vejnovic](#).
ÜBERSETZUNG Ludwig Berger, Daniel Knef, Janko Hanushevsky, Lasse-Marc
Riek, Aleksandar Vejnovic.
BILDER Chiara Dollak, [Michael Englert](#), Henry Hammond,
[Florian Koller](#), [Matthias Volmer/SCANVISION](#).
GESTALTUNG Daniel Knef.

feldnotes.gruenrekorder.de

Gruenrekorder LC 09488
Darmstädter Straße 29
63456 Hanau
Deutschland

ARTIKEL

Die Sprache der Geräusche 03 Janko Hanushevsky
Hören in die Ferne 07 Aleksandar Vejnovic
Beschreibende Geräusche 10 Eli Neuman-Hammond
Weißer Elefant 15 Ludwig Berger

KLÄNGE

Road Sounds 12 Eli Neuman-Hammond
White Elephant 20 Ludwig Berger

DIE SPRACHE DER GERÄUSCHE

ESSAY VON JANKO HANUSHEVSKY

DAS ERSTE GERÄUSCH DES MORGENS: mein Wecker. Ein Digitalwecker der ersten Stunde, feinstes 80er-Jahre Design, kubisch, mit einem, in das Gerät eingelassenen Mono-Lautsprecher, der nach oben strahlt.

Schon lang bekomme ich keinen Sender mehr störungsfrei rein. Krachend drängt der Tag in meinen Traum. Der Radioempfänger scheint von selbst die Frequenz zu wechseln: an einem Morgen weckt mich der Nachrichtensprecher des Deutschlandfunks, am nächsten wache ich zu Schlagermusik auf oder zu Dub-Reggae-Beats.

Draußen in der Welt läutet mein Wecker. Ein Klangereignis, das physikalisch, real, außerhalb von mir stattfindet. Auch die Taube draußen auf dem Dach hört es durchs gekippte Fenster. Die Schwalben und die Mauersegler, die längst im Luftraum über mir die Mücken des Morgens jagen.

Die Welt da draußen dringt mir als erstes durch den Gehörsinn in mein Bewusstsein. In meinem Inneren nehme ich Geräusch-Fetzen wahr, die in meinen Traum hineinwehen, mich langsam aus den Tiefen des Schlafs holen, eingebettet in das saftig bunte Rauschen des kaputten Radios.

Janko Hanushevsky, 1978 in Linz (Österreich) geboren. Von 1997 bis 2002 Jazzbassstudium am Konservatorium der Stadt Wien. Zahlreiche Konzerte in ganz Europa vorwiegend im Bereich zeitgenössischer Jazzmusik, neuer und frei improvisierter Musik. Klangrecherchereisen nach Indien, Südostasien, Nordafrika, Brasilien und Grönland. Seit 2002 produziert er im Duo *Merzouga* mit der Computermusikerin Eva Pöpplein elektro-akustische Musik, Radiokunst, Features und Hörspiele sowie Film- und Theatermusik. ¶ Uraufführungen 2019 im Kammermusiksaal des Deutschlandfunks und in der Elbphilharmonie. ¶ Arbeiten entstanden u.a. für Deutschlandfunk Kultur, Deutschlandfunk, WDR, HR, RBB, ZDF/ARTE, den finnischen Rundfunk Yle, Hebbel am Ufer (Theater Berlin), *schauspielfrankfurt*, Münchner Volkstheater, Schauspielhaus Graz. ¶ Das Duo veröffentlichte bei Gruenrekorder mehrere CDs, die international rezensiert wurden. Stücke erschienen auf internationalen Compilations, u.a. auf dem renommierten „WIRE Tapper“. Seine Radioarbeiten und Manuskripte wurden mehrfach national und international ausgezeichnet und nominiert (u.a. *Prix Europa*, *Prix Marulić*, n-ost Reportagepreis, Deutsche Akademie der Darstellenden Künste/Hörspiel des Monats) und von allen ARD-Anstalten, dem österreichischen, schweizerischen, finnischen, irischen und kroatischen Rundfunk gesendet. Er lebt in Köln.

merzougamusic.com

Langsam wache ich auf. Das Unterbewusstsein sinkt in seine dunklen Tiefen zurück, Bewusstsein beginnt. Ich höre auf, der Protagonist meines Traums zu sein, und bekomme wieder ein Gefühl dafür, wer ich bin, und wo ich bin in Zeit und Raum.

Es ist Donnerstag ... noch keine Ferien ... die Kinder müssen heute in die Schule ... Eva ist auf Reisen ... Gleich muss ich Frühstück machen.

Auf der Suche nach der *Snooze*-Taste fällt mein Blick – der erste des Tages – auf das Display.

06:30 – die gestrichelten Leuchtziffern zeigen, dass noch keine Minute vergangen ist, seit dem ersten Krachgesang des Weckers.

Ich schalte aus, setze mich im Bett auf. Angekommen in der Welt.

Immer noch schlaftrunken steige ich die Treppe ins Wohnzimmer hinunter. Am Fuß der Treppe hängt ein Klangspiel vom Balken der Galerie, auf der wir schlafen. Eva und ich haben es zur Hochzeit geschenkt bekommen. Schon damals waren wir ein klingendes Duo. Seit elf Jahren berühre ich dieses Klangspiel jeden Morgen im Vorbeigehen. Der erste, von mir bewusst erzeugte Sound des Tages.

Dann das Geräusch des Wasserhahns im Bad. Das Rauschen und Blubbern des Wasserkochers in der Küche. Der Kaffee, der verheißungsvoll durch den Filter tropft.

Bestimmt hört die Amsel, die morgens immer vor meinem Küchenfenster auf der Fernsehantenne sitzt, diese Geräusche auch. Aber in ihrer Welt haben sie keine Bedeutung.

Ich bin es, der den Wecker, das Klangspiel, den Wasserkocher und den tropfenden Kaffee mit Bedeutung auflädt. Weil diese Geräusche an Vorgänge geknüpft sind, die ich kenne, die in meinem Leben, in meinem Alltag relevant sind. Ich liebe die Geräusche meines Morgens und würde

sie vermissen, wäre ich in Cages berühmtem echolosen Raum eingesperrt.

Den Ruf der Amsel kann ich in meiner Küche hören, aber ich verstehe nicht, was sie ihren Artgenossen in ihrer Amselsprache jeden Morgen sagt. Wir sprechen nicht dieselbe Sprache und hören nicht dieselben Dinge, selbst wenn wir dasselbe hören.

Geräusche existieren als messbare physikalische Phänomene bedeutungslos in der Welt. Erst im Kontext meines Lebens, meiner Wahrnehmung werden sie bedeutsam.

Wir können unsere Ohren nicht verschließen. Sie sind unsere Alarmorgane ersten Ranges. Unsere Ohren nehmen ständig einen Strom von akustischen Signalen wahr. Sobald etwas abweicht von dem, was wir kennen und erwarten, werden wir wachsam, horchen wir auf. So warnen unsere Ohren uns vor Gefahren und reißen uns notfalls auch aus dem tiefsten Schlaf.

Der Schweizer Klangkünstler Andres Bosshard hat mir vor vielen Jahren eine Geschichte erzählt. In dem nordindischen Dorf Hampi achten die Menschen seit jeher besonders auf den guten Klang ihres Zusammenlebens. Ihre Häuser haben sie so gebaut, dass der Schall sich optimal ausbreiten kann und gleichzeitig angenehm reflektiert wird. Alle Fenster sind offen, damit alle Klänge gut hinein und hinaus können. Wenn das Zusammenleben gut schwingt und damit gut klingt, fließt der sogenannte „*honeywind*“. Jeder achtet darauf, durch die Geräusche sei-

nes Alltags die fein austarierte Geräuschsphäre des Dorfes nicht zu stören. Und weil es Indien ist, hat das natürlich im Leben der Menschen auch eine spirituelle Dimension: auf dem nahen Hausberg gibt es einen Klangtempel, dessen Säulen – in heiligen indischen Tonleitern gestimmt – früher zu festgelegten Zeiten von den Tempelwächtern mit Klöppeln gespielt wurden. Dann hat sich ein sphärischer Klang vom Tempelberg herab über das Dorf gesenkt. Dieser „Kult des guten Klangs“ hat allerdings einen konkreten und sehr pragmatischen Hintergrund: Die größte Bedrohung für die Bewohner*innen von Hampi war bis vor hundert Jahren der Tiger. Immer wieder kamen hungrige Tiger aus dem nahen Urwald ins Dorf, um zu jagen, schnappten sich ein Baby oder ein Kleinkind.

Wenn du den Tiger siehst, ist es zu spät – so lautete die Losung der Dorfbewohner. Wenn du ihn kommen hörst, kannst du die Kinder und dich noch in Sicherheit bringen.

Aber wie soll man einen Tiger, der durchs Reisfeld schleicht, von weitem hören können?

Wenn der Tiger kommt, verstummen die Zikaden.

Ihr z-z-z-z-z-z, das den ganzen Tag, die ganze Nacht im Reisfeld schwingt, hört auf, wenn der Tiger den Urwald verlässt.

Die plötzliche Stille ist das Alarmsignal. Und um diese Stille nicht zu überhören, wurde der Gesamtklang des Dorfes über Generationen sorgfältig gepflegt und kultiviert.

Als ich kürzlich mit den Kindern übers Wochenende auf einem Campingplatz am Rande des Nationalparks Eifel gezeltet habe, bin ich die ganze Nacht wach gelegen. Ständig haben meine Ohren ungewohnte Geräusche in meinen Halbschlaf gefunkt. Ich konnte mich stundenlang dabei beobachten, wie an der Schwelle zum Einschlafen ein Teil meines Gehirns ständig die fremde Geräuschsphäre analysiert und bewertet hat: Jemand, der auf dem Weg zu den Toiletten an unserem Zelt vorbeigeht. Ein Fuchs, der im dichten Wald am anderen Flussufer jagt. Die Kirchturmglöcke, die zwei Uhr schlägt. Das Aufplattern eines Rebhuhns im Feld. In der Ferne ein einsames Auto, ewig zu hören. Der Ruf einer Eule. Nichts hat mich bedroht in dieser friedlichen Sommernacht. Ich wusste, ich bin nicht in Gefahr. Kein Tiger weit und breit. Und doch habe ich nicht geschlafen und alles gehört. Ich konnte mich nicht dagegen wehren.

Geräusche sind eine Spur, die die Welt in unser Inneres legt. Wir verbinden uns mit den Geräuschen da draußen, indem wir ihnen Bedeutung verleihen. Unbewusst orientieren wir uns in der Welt über das, was wir hören. Unsere Ohren sind unser Kompass. Deshalb sind Geräusche für uns Menschen latent narrativ.

Sie sind abstrakt und konkret. Beides gleichzeitig.

Wenn ich mit meiner zweiten Tasse Kaffee über den Hausflur in mein Studio gehe, interessiert mich genau diese Ambiguität: in den Klangkompositionen, die ich mit meiner Frau Eva Pöpplein als Duo *Merzouga* kreierte, interessieren

mich die Geräusche als Klangphänomene sowohl in ihrer Abstraktheit, als auch in ihrer narrativen Aufladung.

Wie kann ich mit Geräuschen Geschichten erzählen? Welche musikalischen Qualitäten verbergen sich in unserer dynamischen Geräuschsphäre?

Fragen, die uns in unserer Arbeit als Klangkünstler, Musiker und Radioautoren in all unseren Produktionen beschäftigen.

In diesem Moment sitze ich im *Merzouga*-Studio am Computer. Die Balkontüre steht offen. Das weiche, arhythmische Geräusch der Computertastatur vermischt sich mit dem hochfrequenten, facettenreichen Zirpen, Zischen und Zwitschern einer gemischten Schwalben-/Mauersegler-Kolonie, die unter dem Dachvorsprung des Nachbarhauses nistet. Dutzende Vögel fliegen pfeilschnell durch den Luftraum vor meiner Balkontür. Dazu die fernen, punktuellen Geräusche einer Baustelle (Gerüstbau – Hämmern, Knallen von Metallstangen gegen Bretter). Der tiefe *Drone* eines Güterzugs, der über die nahe Rheinbrücke fährt. Ein Moped in meiner Straße. Ein LKW im Leerlauf zwei Straßen weiter. Ein Papa mit Kind, eilig, auf dem Weg zum Kindergarten, vier Stockwerke unter mir.

Ich nehme meinen E-Bass und spiele ein tiefes *E*. Ein Ton, der mit 41 Hz so langsam schwingt, dass das Schwingen einen wahrnehmbaren Puls erzeugt. Mein Fender-Jazzbass, drei Jahre älter als ich und schon ziemlich verkratzt, hat ein ewig langes *Sustain*. Während die Saite schwingt, beginnt das Soundscape um mich herum musikalisch zu sprechen.

Die Mauersegler zirpen plötzlich in Intervallen. Kleine Intervalle, unreine Primen, Sekunden und Terzen. Ich erkenne: der Zug fährt als *G#* über die Brücke, das in seiner Bewegung mikrotonal sinkt. Der LKW-Motor im Leerlauf erzeugt einen pulsierenden Rhythmus. Die Geräusche der Vögel gehen polyrhythmisch dazu. Ich höre die melodische Linie, in der das Kind seinem Papa hinterher ruft. Die beiden Silben von *Paaaa-pa!* steigen eine kleine Terz abwärts. Die Kinderstimme zeichnet einen klaren Rhythmus in das Soundscape dieses Morgens:

Paaaa---paaa,--wart'-- auf-----mich-----!

Lang – lang – kurz – kurz – lang.

Indem ich dem Soundscape einen einzelnen, lange schwingenden Ton hinzufüge (in diesem Fall den tiefsten meines Jazzbasses), entsteht ein musikalischer Kontext. Und der verändert meine Wahrnehmung der Phoneme um mich herum.

Wieder bin ich es, der die real in der Welt existierenden Klangereignisse mit Bedeutung auflädt. Aber dieses Mal geht es über das Erkennen, um welche Geräusche es sich handelt, und was sie für mich bedeuten, hinaus: Die Geräuschsphäre um mich herum bekommt eine musikalische, eine ästhetische Dimension.

Auf dieser Basis entwickeln wir in unserem *Merzouga*-Studio unsere ganze Klangarbeit. Und versuchen dabei immer ein Gespür für die Ambiguität der Geräusche zu bewahren.

Das Geräusch, das wir als Field-Recording aufnehmen, wird nicht einfach in einen Beat gepresst. Auch wenn konkret musikalische Momente entstehen, behält das Geräusch immer gleichzeitig auch seine abstrakte Qualität.

In der künstlerischen Arbeit muss für uns ein Geräusch immer beides sein: ein abstraktes Phänomen in der Welt der akustischen Erscheinungen und ein bedeutungsvolles Klangereignis in meiner Welt, im Kontext meiner Wahrnehmung.

Die akustischen Geschichten, die man so erzählen kann, lassen dem Zuhörer und der Zuhörerin Platz für ihre eigenen Bilder und Assoziationen.

Schließlich klingt Dein Wecker anders als meiner. Und sogar wenn wir (annähernd) dasselbe hören – was genau betrachtet physikalisch unmöglich ist – klingt meine Welt anders, als Deine.

Die Bedeutung, die wir Geräuschen verleihen – mag dieser Prozess auch noch so subtil sein – ist intim und in höchstem Maße individuell. Sie entsteht in Resonanz zu unserer bisherigen, in unserem Körper gespeicherten Erfahrung.

Die Welt erzählt sich uns durch ihre Geräusche. Und wenn wir die Stöpsel aus den Ohren nehmen und genau hinhören, wenn wir der Welt der Geräusche Be-Deutung geben, erzählt sie uns manchmal erstaunliche Geschichten.

Köln, im Juli 2019.

JH

HÖREN IN DIE FERNE

AUSGEWÄHLTE ERINNERUNGSFRAGMENTE IN WORTGESTALT

WIR HABEN DIE AUDITIVE FERNE VERGESSEN. Das Hören in den Raum, in das Nichts. Das Hören in die Ferne. Das Nichts steckt in der Ferne. Das Nichts ist das *Etwas*, das die Ferne in der Soundscape mit sich trägt. Das Soundscape als Ganzes ist eine Hülle, die mich umgibt. *Nichts* bin ich allein. Ich hörte, also schrieb ich es nieder.



Aleksandar Vejnovic (*1991 in Kroatien) ist Künstler, Manager und Theoretiker – wohnhaft in Berlin. ¶ Er studierte Sound- und Medienkultur in Darmstadt und Korfu. ¶ Als ehemaliger Dozent der Hochschule Darmstadt lehrte er interkulturelles Audience Development und Medienphilosophie. ¶ Seine Arbeiten beschäftigen sich mit der Vermittlung von Medienkunst an Schulen und im öffentlichen Raum. Als Referent und Autor trägt er zudem zum Diskurs über Medienkultur, New Media Communication, und Akustische Ökologie bei.

aleksandar-vejnovi.wixsite.com/vejna

FOTO: CHIARA DOLLAK

September 2016, Ostslawonien, Kroatien. Der akustische Horizont^[a] legt den rauschenden Teppich auf meine Ohren.

Auf einem Felde, Maschinen zer ssssssss ägen den Himmel
Weibliche Stimme ruft a j o k c i – Kind?

Slawonien, du La... Land der einst brennenden Dörfer.
Asche... Asche... Staub... Staub... zu fruchtbarem Boden.
Innen gekehrtes Feuerkni s t nist r r n...
Felder rschschn
Das Bellen der Hunde... H u n d e ? ...

sssss
a j o k
rschs
knistrn
Hun

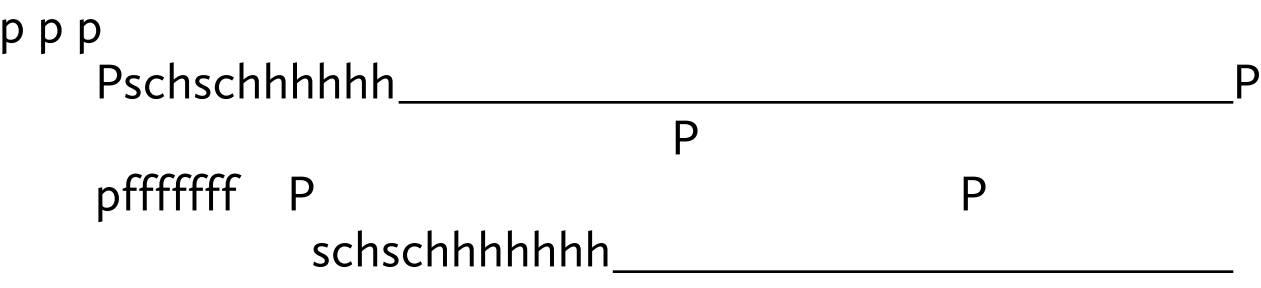
sss
a j o
rsch
knist
H u

s
a
rs
kn
H

Oh Ferne sei mir nah! Geräusche, bleibt mir fern!

^a Der akustische Horizont ist ein Terminus von R. Murray Schafer, welcher die Fähigkeit *in den Raum zu hören* beschreibt.

Dezember 2014, Passau, Deutschland. Du schwimmende Stadt drängst mich in die Einöde des trüben Inns... ich öffne meine Ohren in die Nacht hinaus: es ist Silvester.



Also öffnete ich meine Augen und sah ... den Dom nicht. Etwas Trübes. Nun möchte ich gleichzeitig sehen, hören, riechen, den metallischen Feinstaub schmecken.

Ich erfahre mein In-der-Welt-sein.^[b]

Sie heißen das neue Jahr willkommen ... Ich die Ferne.

Februar 2017, Serbisch-orthodoxer Friedhof, Topolje, Slawonien, Kroatien.

Ein Betonweg, gehe und verweile mit den Grabgestalten, bis das Nichts mir ans Herz legt: Der Betonweg endet hier, kehre in das Leben zurück.

Februar 2015, Alte Festung, Korfu, Griechenland. Liebe Leserin, lieber Leser, an dieser Stelle enthalte ich mich der Lautmalerei und erzähle über meinen Hörspaziergang auf der Festung. Die Soundscape erschloss sich mir wie ein Labyrinth. Jeder noch so kurze Weg ist eine Schwelle, hinter der sich ein neuer Klang verbirgt.

Die Festung bot besondere Hörerlebnisse, wenn man vom höchsten Punkt das Panorama erblickt. Die Seite mit der

b Siehe Terminologie Heideggers.

Richtung zur Stadt lässt das Seelenleben als eine ferne Hörgestalt erscheinen. Auf der anderen Seite – zum Meer und zum Festland – entsteht ein imaginativer und kontemplativer Hörprozess. Die Laute, die ich mir denke, sind ferne Laute. Als ich an der Kirche Agios Georgios und am verlassenen Gebäude des alten Krankenhauses auf der Festung vorbei spazierte, warfen mich die Bauwerke in eine illusionierte Klangwelt zurück. Kurz, die Welt erschien mir als eine innerliche Klangminiatur.

Einen besonderen Moment empfand ich neben der Musikfakultät der Ionischen Universität, die sich seitlich der steinigen Wand zum Meer befindet. Der Februar war ein windiger Monat. Die Böen trieben die Wellen zum kleinen Kieselstrand hin, an welchem das Wasser auf der Steinoberflächen verfloss.

Ergänzt wurde dieses KlangszENARIO mit den fernen Geigenspielen hinter den Türen der Fakultät. Auch meine Schritte auf den Kieselsteinen gaben der Soundscape eine Form. Diese besondere Wechselbeziehung zwischen mir und der akustischen Umwelt, erinnert mich an die Gedenktafel des britischen Schriftstellers Lawrence Durrell, unweit der alten Festung, geschmückt mit den Worten:

Η Ελλάδα σου προσφέρει την δυνατότητα να ανακαλύψεις τον εαυτό σου...
(Griechenland ist das Land, das Ihnen die Entdeckung von sich selbst anbietet ...)

Nehmen wir das Angebot wahr.

Mai 2019, St. Ludwigskirche, Darmstadt, Deutschland oder Das Reflektieren über die Klangschaten. Jeder von uns muss sich seinen eigenen Tempel der Stille suchen. Die Stille ist das hörbare Nichts. Indem es aber hörbar ist, ist es *Etwas*. Das Nichts wird somit durch das *Etwas* erfahrbar. Ich greife die Worte von John Cage auf, als er sich an die Aussage von Morton Feldman über Klänge als Schatten erinnerte: „*Er sagte daß die Klänge nicht Klänge sondern Schatten seien.*“^[c]

Aber Feldman sprach nicht von Klangschaten als solche, denn *sie sind offensichtlich Klänge; deshalb sind sie Schatten.*^[d] Der Klangschaten wäre demnach ein Pleonasmus. Doch ich möchte den Begriff nicht voreilig verwerfen. Die Kuppel der St. Ludwigskirche in Darmstadt wirft die vielschichtigen Laute des inneren Raumes als Echos an die Hörer zurück. Jede noch so kleine Bewegung resoniert mit den Wänden. Ich versuche mich nicht zu bewegen, atme ruhig und lausche den Klängen der Außenwelt. Diese durchdringen die Kuppel und werden zum *Etwas*, eine Komposition *ad absurdum*. Scheinbare Stimmen, scheinbare Motoren, scheinbare Flugzeuge, scheinbares Leben der Innenstadt, offensichtliches *etwas*.

Klangschaten sind das Echo und das Echo ist etwas von Nichts. Aber in diesem Text geht es nicht um das Echo oder die Klangschaten oder das Nichts. Sie sind Gedankenketten zur Ferne. Sie bringen uns reine Geräusche ohne

c John Cage, *Silence*, übersetzt von Ernst Jandl, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1995, S. 42.
d John Cage, *Silence*. S. 42.

ihre Schallkörper. Ja, der Tempel der Stille ist auch ein Lernort der reinen fernen Geräusche. Martin Heidegger schrieb: *Es bedarf schon einer sehr künstlichen und komplizierten Einstellung, um ein „reines Geräusch“ zu „hören“.* (...) ^[e]

Die Geräusche werden erst mannigfaltig, wenn sie sich von der von uns sprachlich konstruierten Wahrheit, lösen.

AV

e Michael Inwood, *Heidegger*. Wiesbaden: Panorama-Verlag 2004, S. 57.

Gedanken an das Hören mit und ohne Mikrofon. Wenn wir mit unseren Aufnahmegeräten nach draußen gehen und die Soundscape aufnehmen, so erfahren wir sie intensiver. Das liegt zum einen an dem eingestellten Pegel, zum anderen an unserem Gehör, das wie ein Knopf auf dem Gerät *scharf* gestellt wird. Während wir aufnehmen, hören die Ohren aktiv zu. Angenommen die Absicht sei, aus dem gesammelten Material eine Soundscape-Komposition zu formen, so nähme diese bereits im aktiven Hörprozess Gestalt an.

Lassen wir nicht den Lerneffekt dieser Technologie außer Acht. Damit meine ich, dass die Aufnahmegeräte uns die Soundscape *näher* bringen, viel wichtiger jedoch gleicht unser Hören nicht mehr der alltäglichen Gewohnheit. Das Mikrofon intensiviert das Alltägliche, das wir zu selektieren gelernt haben. Da jedoch die Soundscape ein Konzept ist, erscheint sie in ihrer Gesamtheit. Die Gesamtheit entsteht durch unser bewusstes Sein.

Und vielleicht gelangen wir eines Tages ohne das Mikrofon zu diesem Bewusstseinszustand.

Roland Barthes hat zurecht geschrieben: *„Alle Geräusche gehören zu mir, gehen mich an, gehen an mich: ich bin der Adressat des unbekannten Geräuschs.“* ^[f]

AV

f Roland Barthes, *Wie zusammen leben*, herausgegeben von Éric Marty und übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007, S. 141.

Beschreibende Geräusche

„*The sound of a car door slamming was not a sound. It was the sound of a car door slamming, and once you accepted this, you had to ask: Whose car? What kind of car? Where is this car? What color is the car?*“

— Jim O'Rourke über Luc Ferrari.

„KLANGLANDSCHAFTEN“ UND MIKROFONE

OFT GENUG MYSTIFIZIEREN WIR AUFGENOMMENEN KLANG und schreiben ihm eine Ähnlichkeit mit Klangschwingungen in der Welt zu; schon der Begriff „reproduzierbarer Klang“

macht uns diese Auffassung deutlich. Audiotechnologie legt Wert auf Eigenschaften wie hohe Auflösung, Immersion und Wiedergabetreue, welche unsere Hörgewohnheiten entscheidend bestimmen. Es ist bequem, sich auf die Übersichtlichkeit eines Dokuments zu verlassen, als ob seine starre Form die Struktur bestätigt, die es abbildet.

Eli Neuman-Hammond ist Komponist aus Massachusetts, USA. Mithilfe von *Field-Recordings* theoretisiert er Konzepte wie Ort, Klang und das Hören. Eli hat einen Bachelor-Abschluss in *Modern Culture and Media* von der Brown-Universität in Providence (Rhode Island), wo er seine Abschlussarbeit über die Klänge der zeitgenössischen Verkehrsinfrastruktur machte. Ende 2019 wurde sein Album *16 Recordings of Ephemeral Percussion Ensembles* von dem Musiklabel and/oar aus Seattle veröffentlicht.

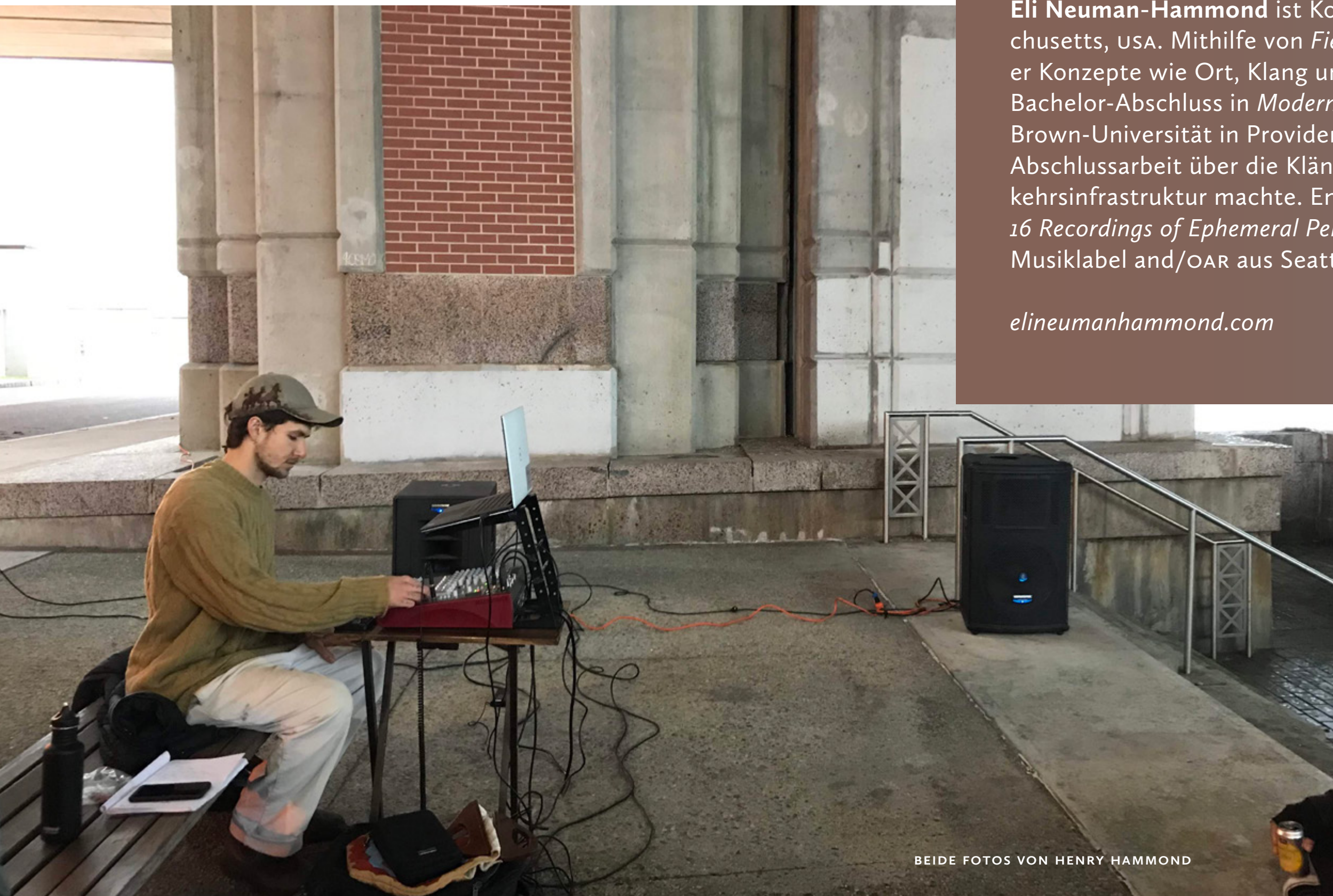
elineumanhammond.com



Seine Logik besteht darin, dass eine Aufzeichnung messbar ist und somit die Situation, welche sie aufzeichnet, auch messbar wird. Tatsächlich ist die Aufzeichnungssituation aber nicht auf eine einzige Messung reduzierbar, und eine Aufzeichnung stellt eine teilweise sehr subjektive Beschreibung eines Ereignisses dar, die, erst *nachdem* sie durch den Aufzeichnungsprozesses fixiert wurde, auch messbar wird.

So wie dreißig Menschen mit einer Kamera mit sehr unterschiedlichen Fotos von derselben Situation zurückkommen, so werden dreißig Menschen mit einem Mikrofon sehr unterschiedliche Aufnahmen festhalten.

Was verstehen Wissenschaftler unter dem Begriff „Klanglandschaft“ (*Soundscape*)? Als R. Murray Schafer den Begriff 1969 einführte, diente dieser der rhetorischen Funktion, „die Aufmerksamkeit auf ein sensorisches Register zu lenken, das gegenüber dem Sehsinn vernachlässigt worden war“. In jüngster Zeit gerät das Konzept jedoch vermehrt in



BEIDE FOTOS VON HENRY HAMMOND

die Kritik, da es die Trennung zwischen Umgebung, Klang und Klangwahrnehmung überbetont. Tim Ingold erklärt hierzu: „Klang ist nicht das, was wir hören, ebenso wenig wie Licht das ist, was wir sehen“ (Ingold 2007: 1). Mit anderen Worten, Klang ist ein Wahrnehmungsmedium, kein abstraktes Objekt unserer Aufmerksamkeit. Die Klanglandschaft, wenn sie überhaupt nützlich sein soll, sollte „sowohl als eine Welt als auch eine Kultur verstanden werden, die so konstruiert ist, dass sie einen Sinn für diese Welt ergibt“.^[a] Es gibt keine Klanglandschaft als solche, nur hörbare Landschaften und Hörkulturen.^[b]

Einer der nützlichsten Begriffe für diesen Wandel im Denken um den Klang ist die Akustemologie, die „Akustik“ und „Epistemologie“ verbindet. Der Anthropologe Steven Feld prägte den Begriff, um Klang als Wissensgrundlage besser fassen zu können. Mit seinen Worten beschäftigt sich die

a „both a world *and* a culture constructed to make sense of that world“ (Thompson 2012: 117; Hervorhebung ergänzt).

b Stefan Helmreich ordnet die „*Soundscape*“ historisch dienlich ein, indem er sie als eine Rückbildung (*back-formation*) von modernen Klangtechnologien bezeichnet: „*While acoustemologies may range from the Cartesian to the Cagean the soundscape concept has been enabled by technologies of regarding sound at an aesthetic and conceptual remove. Telephony, phonography, architectural acoustics – what Emily Thompson calls ‘the soundscape of modernity’ – permit sound to be apprehended as an abstraction.*“ (Helmreich 2010). Mit anderen Worten, die Tendenz „eine Landschaft entlang sensorischer Pfade einzuteilen“ ist ein merklich technologischer Impuls (Ingold 2007). ¶ Ich würde argumentieren, dass zu den paradigmatischen Klanglandschaften in hohem Maße komponierte Werke von Künstler*Innen wie Hildegard Westerkamp gehören, welche oftmals *Voiceover*, *Overdubbing*, und Filtertechniken verwenden um eine Klanglandschaft zu *erzeugen*. Diese Arbeiten versuchen ausdrücklich den Hörer in einen bestimmten Raum zu versetzen – den virtuellen Raum der Klanglandschaft (siehe als Beispiel „*Kit’s Beach*“).

„Akustemologie mit der Akustik auf der Ebene des Hörbaren – *akoustos* –, um das Klingende gleichzeitig sozial und materiell zu erforschen, als einen erfahrbaren Knotenpunkt der Schallwahrnehmung“ (Feld 2015: 12).

Mikrofone reproduzieren aus dieser akustemologischen Perspektive nicht die akustische Dimension der Welt und heben Geräusche von ihrem sozial-materiellen Substrat ab. Vielmehr sind sie kreative Werkzeuge, deren Produkte akustische Ereignisse indexieren und lediglich einen Zwischenstand einer ansonsten flüchtigen Situation einfangen. Der Mikrofon-Rekorder widerspricht der unbestimmten, launischen Natur des Klangs, indem er eine materielle Transkription kristallisierter Möglichkeiten festhält. Er besitzt eine *Perspektive*, die je nach seinem Standort, seinen Bewegungen, seinen Aufnahmecharakteristiken und seinem Benutzer stark variiert. Und dennoch erschafft er eine reproduzierbare Aufzeichnung der Ereignisse, die sich vom Gedächtnis eines Tieres unterscheidet. Der Aufzeichnende denkt und fühlt vielleicht, dass er etwas aufnimmt, was genau dem entspricht, das er hört, nur um etwas ganz anderes zu entdecken, wenn er es später wieder anhört. Der Mikrofon-Rekorder hat eine *mechanische Aufmerksamkeit*, so dass er für „die Beliebigkeiten, Unvorhersehbarkeiten und Unachtsamkeiten dessen was passiert“ (Hejinian 2000: 138) völlig unvoreingenommen bleibt.

Dieses grundlegende Paradoxon der Aufnahmetechnik hat mich dazu veranlasst, den Mikrofon-Rekorder als einen be-

schreibenden, und nicht als einen extraktiven, Apparat zu betrachten. Lyn Hejinians phänomenale Erklärung von Beschreibung ist hier hilfreich:

Mit Beschreibung meine ich nicht den nachträglichen Realismus mit seiner Betonung der beschriebenen Welt (die Objekte der Beschreibung), noch möchte ich mich auf eine organisierende Subjektivität (die des Wahrnehmers und Beschreibers) konzentrieren; noch binde ich den Begriff an eine Sprachtheorie. ¶ Ich schlage die Beschreibung als Methode der Erfindung und Komposition vor. Beschreibung ist in meinem Sinne des Begriffs eher phänomenal als epiphänomenal, originär, mit einer ausgeprägten Tendenz zur Entkopplung und Verrückung, d.h. zur Objektivierung des Beschriebenen und zur Verfremdung. ¶ Beschreibung sollte hier nicht mit Definition verwechselt werden; sie ist nicht definitiv, sondern transformativ. Hejinian 2000: 138

Ein Mikrofon bringt uns die Materie näher, während es gleichzeitig Geräusche in künstliche Beziehungen mit unseren Sinnen setzt. Es beschreibt und argumentiert. Signale werden beim Übergang zwischen kinetischen und elektrischen Medien erheblich verstärkt, und doch verbindet eine indexikalische Beziehung die Aufnahme mit ihrem ursprünglichen Moment. Wellenformen werden durch Ereignisse ausgeformt, die „da draußen“ in der Welt stattfinden, auch wenn sie von ihnen wegfliegen. Mikrofone sind wahllos kreativ.

SCHALLETHNOGRAPHIE

Traditionell sind Feldaufnahmen eine fast wissenschaftliche Angelegenheit, da sie dem trügerischen Ideal einer objektiven Repräsentation nacheifern. Das begehrenswerteste Aufnahme-Setup besteht aus einer Menge sehr teurer, hochentwickelter Technologien, die alle so konzipiert sind, dass sie den Aufnahmeprozess unsichtbar machen. Ein geringes Grundrauschen und ein hoher Signal-Rausch-Abstand sind wichtige Merkmale professioneller Vorverstärker und Mikrofone. Die meisten Geräuschesammler sind sehr interessiert an einem sauberen HiFi-Sound. In vielen Fällen geht dies mit dem Wunsch einher, das Objekt der Aufmerksamkeit akustisch zu isolieren. So wird versucht verschiedenste Störgeräusche zu vermeiden. Eine Aufnahme eines Vogels ist ruiniert, wenn ein vorbeikommender Wanderer die Szene betritt; ein Nebelhorn zerstört eine ansonsten „perfekte“ Aufnahme von Wellen, die am Ufer plätschern. Dies sind natürlich grobe Verallgemeinerungen, aber worauf es mir ankommt ist, dass die Praxis der akustischen Feldaufnahme oft von ganz eindeutigen Werten von Natur, Transparenz, Schönheit und Klarheit ausgeht, welche zu hochgradig künstlichen Darstellungen ihrer Objekte führen. Ich möchte hier weder komplexe Aufnahmetechniken oder HiFi-Technologie herabsetzen, noch den scharfen Fokus und die klare Absicht kritisieren, die Geräuschesammler in ihre Praxis einbringen. Vielmehr möchte ich betonen, dass eine auf anderen Werten basierende Aufzeichnungsmethode möglich und gültig ist, die die fließenden, anspruchsvollen Verbindungen zwischen Aufnahme und Leben respektiert.

Ernst Karel hat den Begriff der Schall-Ethnographie als vorläufige Kategorie für einige Werke geprägt, die mit minimal bearbeiteten und ungeschnittenen Aufnahmen komponiert wurden.

Einem Werk der Schallethnographie zuzuhören, der Erfahrung nachzugeben, Klänge sich in ihrer eigenen Zeit entfalten zu lassen, Zeit als von Klängen konstituiert zu erleben, ermöglicht eine Art Meditation über das jeweilige Ereignis; es wird nicht visuell erlebbar, sondern auditiv. Karel 2013

In einer Schallethnographie werden Tonaufnahmen als Gelegenheit zum Zuhören arrangiert, wobei Hörgewohnheiten in Bezug auf das Ereignis hinterfragt und transformiert werden können. Das „ethno“ in der Schallethnographie weist darauf hin, dass das Ereignis immer als ein kulturelles Feld zu verstehen ist, genauer gesagt, eine Reihe von *menschlichen kulturellen Praktiken* und auch oft die infrastrukturellen und/oder nichtmenschlichen Bedingungen dieser Praktiken. Die Schallethnographie beschäftigt sich mehr mit phänomenologischer Transformation als mit bloßer Information oder logischer Argumentation. Nicht-textuelle Medien kompensieren den historischen Fokus hochargumentativer textueller Ethnographien, bei denen die in der Recherche gesammelten Medien nur exklusiv zum Zweck eines schriftlichen Diskurses eingesetzt werden. In der Medienanthropologie werden Diskurse durch ästhetischen Kontakt und oft auch durch Wertschätzung bereichert und nicht etwa beeinträchtigt.

Minimal bearbeitete Feldaufnahmen sind gute Beispiele für die Schallethnographie, da sie uns die Klänge nicht als Objekte, sondern als andauernde Zeiträume präsentieren. Betrachten wir im Gegensatz die *Musique concrète*, bei der Aufnahmen zerstückelt und im abstrakten, leeren Raum des Magnetbandes angeordnet werden. Sie konstituiert eine negative Zeit, angefüllt mit Geräuschen. Ein Mikrofon hingegen ist Zeuge einer positiv überquellenden Raum-Zeit, die seine empfindliche Kapsel *umspült*. Eine Audioaufzeichnung dokumentiert einen kontinuierlichen Fluss.^[a]

a Ich denke nicht, dass die Kontrolle des Aufnehmenden über unverarbeitete Aufnahmen notwendigerweise abgeschwächt wird. Ich denke, dass das Toolset und der Steuerungsbereich unterschiedlich sind und dass dort, wo die Steuerung in einem Bereich schrumpft (Bearbeitung und Komposition nach der Produktion *plus* Signalverarbeitungswerkzeuge), sie in einem anderen Bereich proportional erweitert wird (Echtzeitkomposition *plus* Aufnahmewerkzeuge).

Eli Neuman-Hammond: Road Sounds EP

1. Space 1, I-95 Median in Attleboro (14:51)
2. Space 2, Parking Garage in Salem, Activated by a Horn (7:27)
3. Car Parts Cooling at Different Rates in Jamestown (15:44)
4. Space 3, Platform, Providence (8:40)

Kostenloser Download: gruenrekorder.bandcamp.com/album/road-sounds

Aufgenommen 2019 in Rhode Island und Massachusetts.
Mastering: Taku Unami.

Durch diesen kontinuierlichen Zeitraum ermöglicht die Aufzeichnung eine Hörerfahrung, bei der Verbindungen offenbar werden können, ohne dass sie auf Hilfsmittel angewiesen wäre, die der Komponist zu irgendeinem Zeitpunkt nach der eigentlichen Aufnahme eingebracht hätte (d.h. *Overdubben* von Aufnahmen verschiedener Zeiträume, umfangreiche Schnitte und Überblendungen, schizophone Klänge, die aus anderen Segmenten der Aufnahme eingefügt wurden). Der Zuhörer ist stattdessen ganz nah bei einer Aufnahme, insofern sie eine Information entsprechend dem Zeitpunkt und den Umständen der eigentlichen Aufnahmesituation mit sich trägt. Es geht nicht unbedingt darum, den Zuhörer in einen anderen Raum zu transportieren (Immersion), sondern vielmehr darum, die eigene ästhetische Reaktion mit einer Situation, die sich anderswo ereignet oder ereignet hat, neu zu verknüpfen.

STRASSENGERÄUSCHE

Die Aufnahmen, die ich mit diesem Essay präsentiere, stammen aus einer größeren Werkgruppe, die die Verkehrsinfrastruktur in New England dokumentiert, den *Road Sounds*. Diese Verkehrsinfrastruktur erzeugt das Grundrauschen einer urbanen Erfahrung. *Road Sounds* geht von diesem Grund aus und hebt ihn soweit an, dass sich das eigentlich Gedämpfte und Matte im Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit entfalten kann. Die ständigen ästhetischen Beeinträchtigungen durch die Verkehrsinfrastruktur werden in aller Regel als Störgeräusch ausgeblendet. Das ist einer der Gründe, warum ich meine Aufmerksamkeit dauerhaft auf sie gerichtet habe. Eine der maßgeblichen modernen Antworten auf den Lärm der Stadt ist es, die Ka-

tegorie der Musik zu erweitern. Diese hat sich als unendlich flexibel erwiesen. Vor der Verherrlichung von Kriegsmaschinerie und Industriegeräuschen durch die Futuristen Anfang des 20. Jahrhunderts hörte Henry David Thoreau den summenden Telegrafenkabeln zu, die wie „äolische Harfen“ im Wind sangen. Schon 1851 brachte er die heute geläufige Idee zum Ausdruck, dass „jeder Klang jetzt Musik ist“ (Bock 2006). Seitdem hat die Avantgarde-Musik ein überwältigendes Vokabular hervorgebracht und trägt diese Idee in viele verschiedene Richtungen weiter. Dahingehend ist es nicht meine Absicht, diese Wege weiter zu beschreiten, obwohl ich verschiedene Geräusche von Brücken und Motoren musikalisch durchaus ansprechend finde. Mich stört eher die Annahme, dass die Geräusche der Straßen keine interessanten Geschichten zu erzählen hätten.

Auto- und Verkehrsgeräusche spielen eine große Rolle in R. Murray Schafers moralisch aufgeladener Konzeption der Klanglandschaft, die oft in Stellung gebracht wurde, um „HiFi“-Klänge aus dem Krach der „LoFi“-Klänge, welche sich nach der industriellen Revolution auszubreiten begannen, zurückzugewinnen. Schon in seinem Frühwerk *The New Soundscape* hatte Schafer sehr endgültige Ansichten zu den Geräuschen von Kraftfahrzeugen:

Motoren sind die dominanten Geräusche unserer Weltkulisse. Allen Motoren ist ein wichtiges Merkmal gemein: ihr informationsarmer, hochredundanter Klang. Das heißt, trotz der Intensität ihrer Stimmen sind Ihre Botschaften repetitiv und letztlich langweilig. Motoren besitzen eine hypnotische Eingebungskraft, die einen wundern lässt, ob sie, da sie immer weiter in

unser Leben eindringen, nicht alle anderen Geräusche ausblenden und uns dabei zu fügsamen, dämlichen Zweibeinern reduzieren, die träge in einer gedämpften, hypnotischen Trance herumtappen. Schafer 1969: 58

Schafer schloss aus seiner Forschung, dass Lärmbelastung heute und erst seit kurzem zu einem „Weltproblem“ geworden ist. Dem kann ich natürlich nur zustimmen. Aber ich stoße mich an der Behauptung, dass Geräusche, die für die meisten unangenehm und in einigen Fällen sogar schädlich sind, letztendlich auch langweilig sein sollen. Die Frage, die meine Aufmerksamkeit auf die Verkehrsinfrastruktur gelenkt hat, lautet: Welche Hörpositionen und materiellen Geschichten beschreiben diese Klänge? Um ein einfaches Beispiel zu nennen: Das sausende Geräusch einer belebten Autobahn illustriert den ultraglatte Asphalt darunter und gleichsam eine dreihundertjährige Geschichte von Terraforming und Materialentwicklung im Dienste eines zügigen Handelsverkehrs. Wir können diesen Klang ausblenden (und das kann durchaus wünschenswert sein!), und wir können ihn als Musik hören, aber wir können auch darauf achten, welche seltsamen Bedingungen der Möglichkeit ihm vorangehen.

Meine Aufnahme „*Space 1, I-95 Median*“, wurde zum Beispiel an einem feuchten Tag im Februar auf einem Abschnitt des Mittelstreifens des Interstate Highway 95 im Süden von Massachusetts aufgezeichnet. Die Mikrofone waren stationär auf dem Mittelstreifen aufgestellt, und so verlief die Aufnahme längs des Streifens und fing den Ton ein, der durch diesen Raum gebrochen wurde. Die Geräu-

sche vorbeifahrender Autos sind nichts Besonderes, aber die Position der Mikrofone ist unerwartet: Ihre Perspektive versetzt uns in einen industriellen Science-Fiction-Außenposten, der nur spärlich von Bau- und Wartungsarbeitern, der Polizei und kaputten oder verunglückten Autos besiedelt ist (alles Ausnahmen zur kommerziellen, pendelnden und freizeitorientierten Hochgeschwindigkeitsmobilität, die üblicherweise die Autobahn bevölkert). Auf diese Weise werden vertraute Klänge entfremdet und die klischeehaften Autoklänge erblühen zu einer unerwarteten Welt. Alle Materialien des Lebens rasen vorbei, durch Geschwindigkeit verwandelt in nahezu sanfte Tonströme; Pendler, mit Waren beladene Lastwagen, anonyme Reisende. Dieser Effekt hängt eher von einer anhaltenden akustischen Auseinandersetzung mit dem Ort ab als von einem „reduzierten Hören“, bei dem nach Bedeutung gesucht wird, während die Zeit in Klangobjekte zerfällt.

ENH

Übersetzung: **LMR** (Haupttext), **DK** (Fußnoten).

ZUM VERTIEFENDEN HÖREN

- Arseny Abraamov, *Symphony of [Factory] Sirens* (1922)
- George Brecht, *Motor Vehicle Sundown (Event)* (1960)
- Ernst Karel, *Swiss Mountain Transport Systems* (2011)
- Luc Ferrari, *Presque Rien* (1970/2012)
- Luke Moldof, *KIKI & KIKI* (2017)
- Toshiya Tsunoda, *Extract from Field Recording Archive* (2019)

BIBLIOGRAFIE

- ▶ Bock, Jannika. „‘There is Music in Every Sound’: Thoreau’s Modernist Understanding of Music.“ *Current Objectives of Postgraduate American Studies*, Vol. 7, 2006. [copas.uni-regensburg.de/article/view/85/109]
- ▶ Feld, Steven. „Acoustemology.“ *Keywords in Sound*, by David Novak and Matt Sakakeeny, Duke University Press, 2015, S. 12–21.
- ▶ Ferrari, Luc. „*Luc Ferrari: Complete Works*.“ Ecstatic Peace Library, 2019.
- ▶ Hejinian, Lyn. „*The Language of Inquiry*.“ University of California Press, 2000.
- ▶ Helmreich, Stefan. „*Listening Against Soundscapes*.“ *Anthropology News*, Vol. 51, No. 9, 2010, S. 10.
- ▶ Ingold, Tim. „*Against Soundscape*.“ *Autumn Leaves*, 2007, S. 10–13.
- ▶ Karel, Ernst; Mark Peter Wright. „*Ernst Karel*.“ *EAR ROOM*, 2013. [earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/]
- ▶ Schafer, R. Murray. „*The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*.“ Berandol Music Limited, 1969.
- ▶ Thompson, Emily. „*Sound, Modernity and History*.“ *The Sound Studies Reader*, by Jonathan Sterne, Routledge, 2012, S. 117–129.

WEISSER ELEFANT

NOTIZEN ZU EINER VERSTRICKTEN FELDAUFNAHME

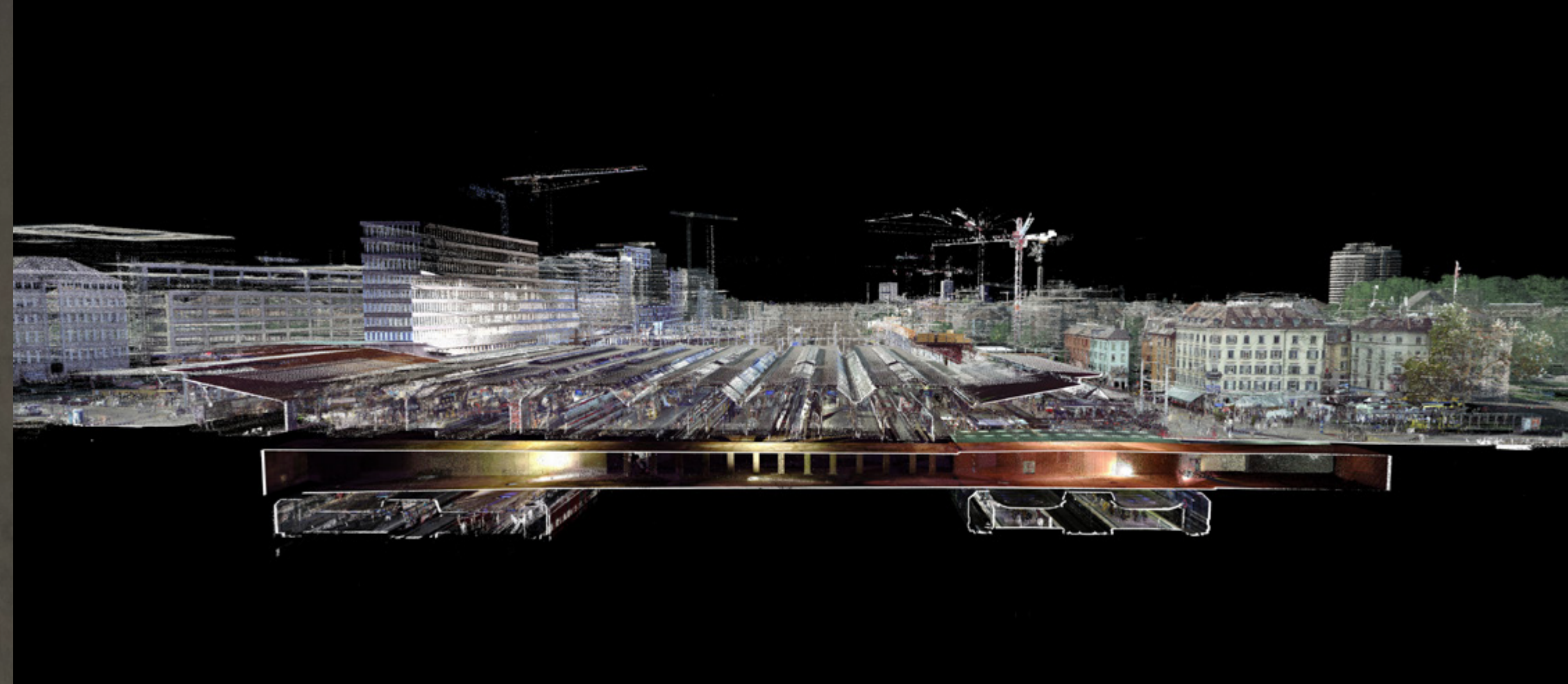


FOTO: MATTHIAS VOLLMER

Ludwig Berger ist Klangkünstler und Komponist und lebt in Zürich und Mailand. In seinen Kompositionen, Installationen, Performances und Soundwalks beschäftigte er sich zuletzt mit Bienenstöcken, Wasserkraftwerken, Gletschern, Gesangssynthesizern und Bäumen. Er hat mehrere Alben mit Feldaufnahmen, elektroakustischer Musik und mikroskopischen Improvisationen veröffentlicht (Impulsive Habitat, Canti Magnetici, Dinzu Artefacts) und komponiert Ton und Musik für Dokumentarfilme. Berger ist Kurator des Labels Vertical Music und Radiohost der monatliche Radiosendung „wabi-sabi“ bei Radio Raheem. Er hat elektroakustische Musik an der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar studiert und lehrt seit fünf Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Landschaftsarchitektur von Christophe Girot an der ETH Zürich. Dort unterrichtet er Klang für Architekten und beschäftigt sich mit der akustischen Dimension von alpinen Gletschern, Wasserinfrastrukturen und japanischen Gärten.

ludwigberger.com | vertical-music.bandcamp.com

DIREKT UNTER DEN GLEISEN DES ZÜRCHER HAUPTBAHNHOFS liegt ein weißer Elefant in der Erde. 170 Meter lang, 24 Meter breit, 5 Meter hoch. Als Teil des Autobahnprojekts „Zürcher Expressstrassen-Ypsilon“ wurde dort in den 1970er Jahren mit dem Bau eines Autobahntunnels begonnen. Das Projekt wurde kontrovers diskutiert, da mitten in der Stadt ein Autobahnkreuz entstehen sollte. Aufgrund einer Volksinitiative wurde das Vorhaben schließlich gestoppt. Zurück blieb unter anderem diese Betonhülle zwischen den oberirdischen Fernverkehrsgleisen und unterirdischen S-Bahn-Gleisen. Ein riesiges, nutzloses Bauwerk mitten in



▲ Längsschnitt des Autobahntunnels, Gleisfeld mit Perrondächern; SBB Hauptbahnhof Zürich, Schweiz. © SCANVISION 2019.

der Stadt. Eine Planungsleiche – auch „Weißer Elefant“ genannt – seit 30 Jahren ohne Funktion. Derzeit gibt es Pläne, aus dem Tunnelfragment eine Fahrradunterführung zu machen, noch ist die Hülle still einbetoniert.

Ich bekam Zutritt zu diesem Ort, um Aufnahmen für die Dauerausstellung „Einfach Zürich“ im Landesmuseum Zürich zu machen. Zu einer Animation der Punktwolken-Künstler von SCANVISION, welche die Räume Zürichs in 3D-Laserscans visualisierten, komponierte ich ein 12-kanaliges *Soundscape* mit Feldaufnahmen der Stadt und des Kantons. Ein zentraler Teil des audiovisuellen Werkes ist der Zürcher Hauptbahnhof und seine komplexe Verästelung von Gleisen, Fußgängerpassagen, Einkaufszentren, Restaurants, Logistikzentren und Großküchen. Als ich von einer unscheinbaren Tür aus der Fußgängerpassage das Tunnelfragment betrat, beeindruckte mich die imposante Wirkung aus Beton, Dunkelheit, Raum und Klang. Ich fühlte mich wie in



einem geheimen Zentrum der Stadt, imposant und leer. Alle Töne an diesem Ort vernahm ich als dunkel, tief und lang. Meine klanglichen Metaphern deckten sich mit meiner visuellen Wahrnehmung. Hörbar waren das langgezogene tiefe Dröhnen der entfernten Züge und regelmäßige dumpfe Schläge, die lange im Raum nachhallten. Den Ursprung dieser Klänge konnte ich bis heute nicht erklären. Bei der Pressestelle der Schweizer Bundesbahn erhielt ich folgende Antwort:

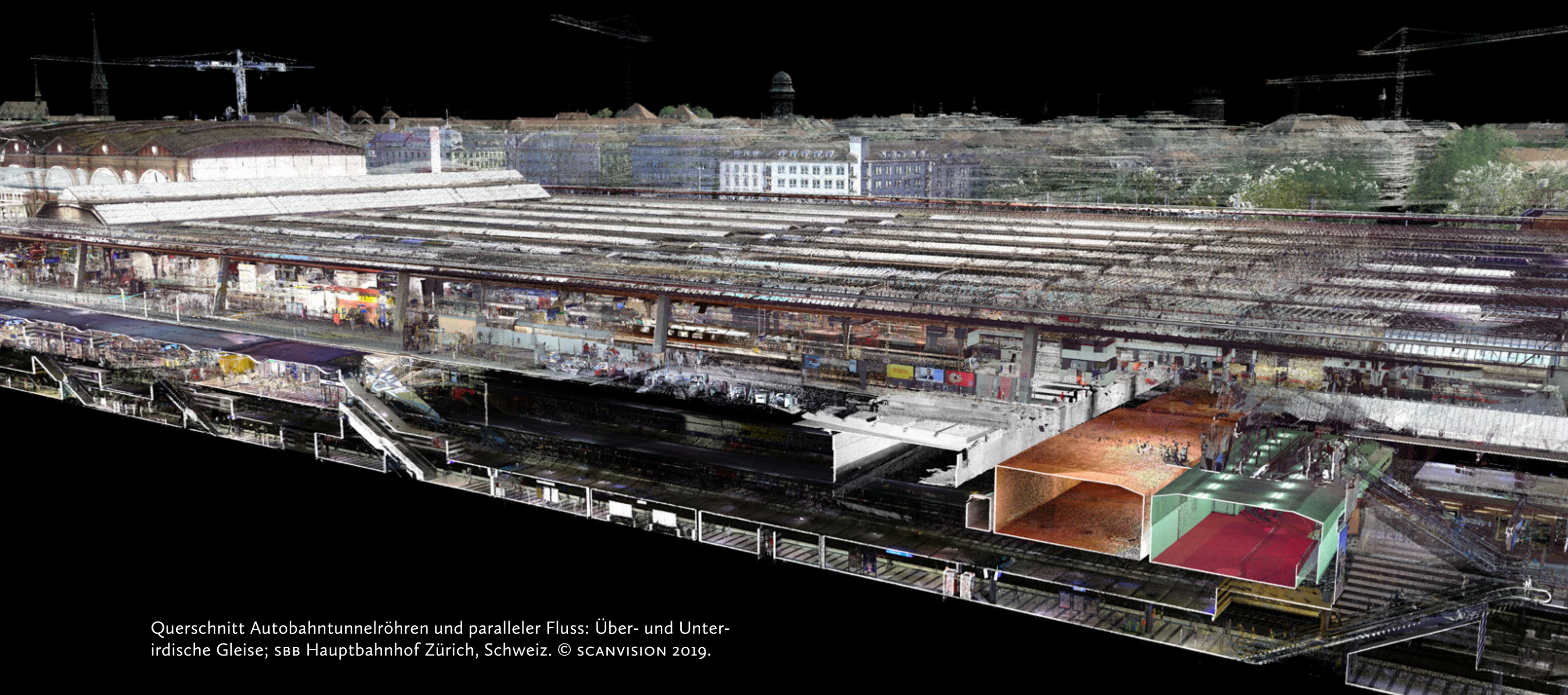
Unser Lärmspezialist konnte sich die Geräusche nicht erklären. Meine Vermutung (Schienenstöße) hat sich nicht bewahrheitet – dann wären mehrere Schläge kurz hintereinander zu hören. Die Geräusche, die sich offensichtlich über die Wände des Stadttunnels ausbreiten, könnten von fast überall kommen, zum Beispiel auch von Trams auf der Museumstrasse.^[a]

Fasziniert von Rhythmus und Gestalt dieser unbekannten Klänge stellte ich mein Aufnahmegerät in einem Seitentunnel auf und startete eine einstündige Aufnahme, um den Raum in seiner zeitlichen Tiefe zu erfahren.

Seit einigen Jahren experimentiere ich mit Langzeitaufnahmen und Zeitkompressionen. Nach 24-Stunden-Aufnahmen in einem Bienenstock sowie in einem buddhistischen Tempel in Kyoto,^[b] installierte ich ein Mikrofon in meinem Heimatdorf im Elsass und nahm ein ganzes Jahr lang in stündlichen Intervallen auf. Die Klänge montierte

a E-Mail von Rafael Hirt, Mediensprecher SBB, 9. September 2019.

b Zusammen mit Nadine Schütz, Lehrstuhl Girot, Institut für Landschaftsarchitektur, ETH Zürich in Kooperation mit dem Design Lab des *Kyoto Institute of Technology*. Noch nicht veröffentlicht.



Querschnitt Autobahntunnelröhren und paralleler Fluss: Über- und Unterirdische Gleise; SBB Hauptbahnhof Zürich, Schweiz. © SCANVISION 2019.

ich zu einer fließenden Montage, in welcher vier Uhrzeiten das gesamte Jahr durchlaufen.^[c] In diesen Langzeitaufnahmen überlappen, kreuzen und vereinen sich die Rhythmen des Wetters, der Pflanzen, mit den Tätigkeiten von Menschen und anderen Tieren – im Kleinen wie im Großen. Manche dieser Klänge kehren in kurzen oder langen Zyklen wieder, aber alles unterliegt einem ständigen Wandel. Von Minute zu Minute, Stunde zu Stunde, Tag zu Tag, Jahr zu Jahr. Bereits jetzt, 5 Jahre nach der Aufnahme, haben Klimawandel und Insektensterben das Soundscape bereits verändert. Die Stimmen und Geräusche verändern

c „A Year's Hours Behind my Father's House“, Impulsive Habitat, 2014 ([kostenloser Download](#)).

sich, erklingen in anderen Zeiträumen oder verschwinden. Je länger man an einem Ort aufnimmt, umso schärfer wird er einerseits, da immer mehr mögliche Klänge hörbar werden; und umso unschärfer wird er andererseits, da sich die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten bestimmter Klänge ständig verändern. Im Laufe der Zeit entfaltet sich der Ort, ohne jedoch zu einer festen Form zu gelangen. Eine einjährige Aufnahme ist in dieser Hinsicht nicht „kompletter“ als eine einminütige Aufnahme eines Ortes. Sie weist nur stärker auf seine flüssige Qualität hin.

In meinen letzten Arbeiten versuche ich die Veränderungen eines Ortes auch im kleineren zeitlichen Maßstab zu

erforschen. Zuletzt veröffentlichte ich eine einstündige, ungeschnittene Feldaufnahme eines „singenden“ Baumes auf einer japanischen Insel.^[d] Mit einem Kontaktmikrofon aufgenommen, fokussiert die Aufnahme ganz und gar auf die tonalen Artikulationen des Baumes, die durch die Bewegung des Holzes im Wind entstehen. Die Klänge weisen starke Ähnlichkeiten mit einem Blasinstrument auf, das in einer bestimmten Skala spielt. Manche hören eine Geige, oder den Gesang eines Vogels. Jenseits dieser anekdotischen Assoziationen werden in der reduzierten Grundsituation subtile Veränderungen von Melodie, Rhythmus, Klangfarbe und Dynamik hörbar. Die lange Zeit der Aufnahme erfordert Geduld beim Hören, bietet aber in ihrer Enge die Möglichkeit einer Erweiterung der eigenen Wahrnehmung. Eine möglicherweise aufkommende Langeweile kann nur überwunden werden, indem man genauer hinhört. In den Worten des Zen-Buddhismus artikuliert durch John Cage:

If something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, then eight. Then sixteen. Then thirty-two. Eventually one discovers that it is not boring at all.^[e]

Auch in der einstündigen Aufnahme des Tunnels, sind die Klangquellen aufs Äußerste reduziert: entfernte Züge und regelmäßige Schläge. Die Frequenz und Intensität der Töne und die Lautstärke der Schläge bleibt jedoch nie dieselbe, das reduzierte Material wird ständig variiert und überlagert sich im fast endlosen Hall des Raumes. Der Klangraum entfaltet sich im Lauf der Stunde, entwickelt sich aber nicht linear weiter. Die Aufnahme verläuft nicht entlang einer

d „Inumaki, Esuzaki“, Vertical Music, 2019.

e John Cage: *Silence*. Lectures and Writings, Middletown 1973, S. 93.

horizontalen Achse, sondern entspricht eher der von Jonathan Kramer beschriebenen „Vertical Music“:

Compositions cast in “vertical time” [...] lack progression, goal direction, movement, and contrast. The result is a single present stretched out into an enormous duration, a potentially infinite “now” that nonetheless feels like an elongated instant. Vertical music [...] tries not to impose itself on or manipulate the listener. The context of vertical music allows a listener to make contact with his or her own subjective temporality. It is music of subjectivity and individuality.^[f]

Hört man sich nur fünf Minuten der Aufnahme an, hat man bereits alle Elemente der akustischen Szene wahrgenommen. Das fragwürdige Ziel, einen Ort „repräsentieren“ zu wollen, wäre erfüllt. Hört man die ganze Stunde mit voller Aufmerksamkeit, entwickelt sich nicht in erster Linie das Hörobjekt weiter, sondern das eigene Hören. Im Laufe der Zeit können subtilere Veränderungen und die Bedingtheit der eigenen Wahrnehmung bewusst werden. Das Hören kann sich selbst dabei zuhören, wie es Sinn und Struktur schafft, musikalische Intentionalität in Klänge aus nicht-musikalischen Zusammenhängen hineinhört und aus den sich nach vorne und hinten bewegendenden Lautsprecher-Membranen verschiedene „Objekte“ herausschält. Immer wieder bin ich fasziniert von der Tatsache, dass unsere Ohren eigentlich nur jeweils eine Schallwelle wahrnehmen, und wir erst in der Reizverarbeitung einzelne Klangquel-

f Jonathan Kramer: *Postmodern Music, Postmodern Listening*, New York/London 2016, S. 158.

len voneinander isolieren. Diese Klangquellen sind jedoch keinen real voneinander isolierten Objekten zuzuordnen, sondern gehen auf eine bestimmte akustische Perspektive zurück. Einmal stand ich mit japanischen Studenten etwas entfernt vor einem steinigen Bach in Kyoto und fragte sie, wie viele Klänge der Bach habe. Sie sagten: „einen“. Ich ließ sie einige Meter näher an den Bach gehen, wo mehrere Steine im Wasser standen. Ich fragte sie, wie viele sie jetzt hörten, und sie antworteten: „drei“. Dann gingen sie ganz nah an den Bach, hörten noch länger, wie die großen und kleinen Steine den Wasserfluss brechen, wie sich kleine Wirbel bilden, wie kleine Wellen übereinander schwappen und untereinander gurgeln. Ich fragte sie, wie viele Klänge sie jetzt hörten – sie zuckten mit den Schultern. Nur aus einer ganz bestimmten Perspektive ist es möglich, den Klang eines Baches zu hören.

In der Aufnahme des Tunnels ist es die Raumakustik, welche alle Klänge zu einem charaktervollen, homogenen Soundscape werden lässt. Die Töne der Züge und der Rhythmus der Schläge dringen diffus aus der Decke, dem Boden und den Wänden in den Rohbau und reflektieren wieder an den glatten, flachen Betonwänden, wodurch immer stehende Schallwellen entstehen. Was man aus einer taktilen oder visuellen Erfahrung heraus als „leeren“ Raum beschreiben würde, schafft akustisch eine dröhnende Fülle.

Raum ist mehr als nur ein Container, in dem Klangereignisse stattfinden. Er ist untrennbarer Teil jeglichen Klangs. Kein Klang existiert ohne Raum. Und keine Raumakustik kann „neutral“ sein, so wie es keine losgelöste Beobach-


terposition gibt. Würde man die Klänge der Züge und der Schläge auf der Oberfläche tatsächlich „unmittelbarer“ hören können? Aus welcher Perspektive genau? Aus einer Meter Entfernung, aus einer Zentimeter Entfernung?

Wir sind immer inmitten des Klangs. Mit unseren Ohren können wir nicht in die Welt „hineinhören“, da wir selbst ein Teil der Welt sind. Wir können gegenüber dem Klang keine bestimmte „Perspektive“ einnehmen, da wir selbst Teil des Klangs sind. Die Physikerin und feministische Philosophin Karen Barad schließt aus Erkenntnissen der Quantenphysik:

Bodies are not situated in the world; they are part of the world. Objectivity can’t be a matter of seeing from somewhere, as opposed to the view from nowhere (objectivism) or everywhere (relativism), if being situated in the world means occupying particular coordinates in space and time, in culture and history.^[g]

Auch mein Audiorekorder mit seinen zwei Kugel- und Nierenmikrofonen „nimmt“ die Welt nicht „auf“, sondern er ist als handelnder Körper Teil der Welt, er konfiguriert sie mit und schafft neue (Un-)Möglichkeiten. Der Rekorder ist ebenso untrennbarer Bestandteil des Soundscapes, wie die Materialität des Betons, die Bauweise der Gleise und Züge, der Fahrplan der Schweizer Bundesbahn, die Zürcher Verkehrspolitik der 1950er bis 1970er Jahre, das politische System der Volksinitiativen in der Schweiz, die Lautsprecher, auf denen die Aufnahme abgespielt wird, und dieser Text, mit dem ich über und durch die Aufnahme spreche.

g Karen Barad: *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham & London 2007, S. 376.

A photograph showing the interior of a large, empty highway tunnel. The walls and ceiling are made of rough, textured concrete. The floor is dark and appears to be covered with tracks or a similar surface. A bright light source is visible at the far end of the tunnel, creating a strong glow and casting long shadows. The overall atmosphere is dark and somewhat mysterious.

Am Anfang dieses Textes beschreibe ich meine eigene Hörerfahrung. Ich nehme den dunklen verlassen Ort von Anfang an rein ästhetisch war, anstatt potentiell bedrohlich. Eine Person mit einem anderen Hintergrund hätte womöglich eine andere Wahrnehmung dieses lichtlosen Betonraums als ich. Sie würde den Raum vielleicht nicht als „erhaben“ wahrnehmen, die Klänge nicht nur als faszinierende, variierende musikalische Elemente.

Sich selbst aus einer Situation zurückziehen zu können, das Aufnahmegerät zu betätigen und ein scheinbar „objektiver“ Beobachter zu werden, ist ein Privileg. Ich kann die gegebene Situation in erster Linie musikalisch anstatt potentiell bedrohlich wahrnehmen, da bestimmte negative Erlebnisse erspart geblieben sind. Ich kann ein „Soundscape“ hören, weil ich mich in einer privilegierten Position befinde, die aber keineswegs mit einer unabhängigen Position zu verwechseln ist. Sara Cattin – eine befreundete Künstlerin – interviewte für ihr Projekt „*Maintenance of What?*“ wandernde Schäfer in den Italienischen Alpen. Als sie mit einem Schäfer den Sommeruntergang über den gefluteten Reisfeldern beobachtete, entspann sich eine Diskussion über die Schönheit der Landschaft:

Sara Cattin: *Ciao Andrea, what a landscape here! It's wonderful!*

Andrea Maffeo: *No... It is not so beautiful.*

Sara Cattin: *Yeah! I mean, this landscape: the mountains on a distance... the paddy fields have been flooded!*

Andrea Maffeo: *There is not a tree anywhere... it is like being in a desert.*^[h]

Wer in einer Landschaft lebt, anstatt auf sie zu schauen, hat völlig andere Vorstellungen davon, was eine „schöne Landschaft“ ausmacht. Murray Schaefer stellte in den 1970er Jahren seine breit rezipierte Theorie des „Soundscapes“^[i] vor, die mit ihrem universalistischen Gestus seine eigene kulturelle Prägung, und damit seine spezifische Position als Hörer oftmals maskiert. Aus seiner romantisch

h Sara Cattin: *Maintenance of What?*, 2019.

i Murray Schaefer: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Vermont 1977. [\[PDF\]](#)

geprägten Idealisierung von Stille und Dämonisierung von Lärm sowie aus einer dualistischen Trennung von Natur und Kultur artikuliert er einen ästhetischen Moralismus, mit dem Soundscapes in „Lo-Fi“ und „Hi-Fi“ unterteilt werden.^[j]

Soundscape, Ort, Aufnahme und Hörerin, sind nicht von vorneherein gegebene, voneinander getrennte Einheiten. Sie bedingen sich gegenseitig. Die Aufnahme erschafft den Ort, so wie der Ort die Aufnahme erschafft, so wie der Raum den Klang und der Klang den Raum erschafft, so wie die Hörerin das Hörobjekt und das Hörobjekt den Hörer schafft. Vielleicht bietet die Langzeitaufnahme die Möglichkeit eines Raums zum Denken, in dem auch die Bedingtheit des eigenen Hörens mitgehört werden kann. Ein Raum, in dem sich nicht nur der Ort so lange entfaltet, bis er sich selbst dekonstruiert, sondern auch das Hören, das Teil des Klangs ist. **LB**

j Für eine Kritik an dieser Position siehe Marie Thompson: *Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies*, Parallax, 23:3, 266–282, und Marie Thompson: *Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, London 2017.

Ludwig Berger: White Elephant

1. White Elephant (1:01:16)

Aufgenommen am Hauptbahnhof der Schweizerischen Bundesbahnen AG, Zürich, Schweiz im Jahre 2019.

Kostenloser Download: gruenrekorder.bandcamp.com/album/white-elephant



FOTO: MATTHIAS VOLLMER

