

Soundscape und Aura

Zur Verortung und Entortung von Field Recordings in der zeitgenössischen Audiokunst

Gerald Fiebig

Dass sich die Hinwendung zum Akustischen in Künsten und Wissenschaften bereits seit den 1970er Jahren „in Abkehr von einem Primat des Optischen für eine übersehene, akustische Dimension engagierte“¹, hat sich beinahe schon als Gemeinplatz für das Verständnis von Audiokunst etabliert. Akustische Medien ermöglichen in diesem Verständnis ästhetische Erfahrungsweisen, welche an Leerstellen bzw. Defiziten des visuellen Mainstreams medialer Vermittlung ansetzen. Eine Reihe aktueller Audiokunst-Produktionen radikalisiert diesen Ansatz, indem sie mit akustischen Mitteln eine Repräsentation von Phänomenen sucht, die *weder* mit dem Gesichtsnoch mit dem Gehörsinn erfassbar sind.

Dass sie mit keinem der menschlichen Sinne erfassbar ist, macht die Gefährlichkeit und zugleich die Faszination des Phänomens Radioaktivität aus. Der dänische Audiokünstler Jacob Kirkegaard hat ihm bereits 2006 seine Arbeit *4 Rooms*² gewidmet. Für die radiophone Komposition *Wermutstropfen* von 2011 wertet Kirkegaard seine Aufnahmen aus dem Katastrophengebiet nochmals aus „und kontrastiert Aufnahmen aus aktiven finnischen Kernkraftwerken mit Dokumenten gespenstischer Stille aus einer Kirche und einem Schwimmbad in Tschernobyl“³. Die zentrale kompositorische Strategie des Stücks besteht in der Gegenüberstellung der verschiedenen Aufnahmen, d. h. im Schnitt und in der Montage von Field Recordings, an denen beim Hören des Stücks sonst keine gezielte klangliche Verfremdung erkennbar ist.

1. Petra Maria Meyer: Vorwort. In: Dies.: *acoustic turn*. München: Fink 2008, S. 11–31, hier S. 18.

2. Jacob Kirkegaard: *4 Rooms*. CD, Touch 2006 (Tone 26).

3. [Stavus Hauger] Wermutstropfen. Von Jacob Kirkegaard. http://www.wdr.de/unternehmen/service/infomaterial/pdf/hoerspielkatalog/2011/WDR_2011-I-2011_open.pdf (Zugriff am 31.12.2013).

Auch der britische Audiokünstler Peter Cusack hat Aufnahmen in Tschernobyl gemacht. Seine Stücke *Chernobyl Dawn* und *Chernobyl Frogs* thematisieren die Abwesenheit von Menschen unter einem anderen Aspekt, indem sie die erstaunlich reichhaltige Fauna der evakuierten Zone akustisch dokumentieren, ohne erkennbar in das zur Veröffentlichung ausgewählte Klangmaterial einzugreifen. Die Wirkung seiner Stücke basiert somit auf der semantischen Spannung zwischen dem Reichtum der hörbaren Natur und den negativen Assoziationen von Tod und Verwüstung, die sich mit dem Namen Tschernobyl verbinden. Weil die unerwartet tröstliche Deutung, die man Cusacks Aufnahmen entnehmen kann – „the Chernobyl exclusion zone is now one of Europe's prime wildlife sites. Radiation seems to have had little effect on overall [sic] populations and diversity“⁴ –, diesen gängigen Mustern widerspricht, sind seine Stücke für das Funktionieren ihrer semantischen Strategie noch stärker als Jacob Kirkegaards düstere *Wermutstropfen* auf die Echtheit des zugrundeliegenden Audiomaterials angewiesen, wie sie Walter Benjamin am Beispiel des (Bild-)Kunstwerks beschreibt: „Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft.“⁵

Die ‚geschichtliche Zeugenschaft‘ der von Kirkegaard und Cusack verarbeiteten Geräusche basiert auf der Tatsache, dass sie tatsächlich in der verstrahlten Zone von Tschernobyl aufgenommen wurden und durch die Authentizität dieser Verortung auf die mit dem Namen des Ortes verbundene Geschichte verweisen. Ihre ‚materielle Dauer‘ erhalten sie, wie alle Klangphänomene, jedoch erst durch den Akt der Aufnahme, der sie nicht nur speichert, sondern zugleich reproduzierbar macht. Klangobjekte sind, einmal gespeichert, immer schon reproduzierbar, weil die Speichertechnologie auf diese Reproduktion ausgerichtet ist. Es gibt keine ‚authentischere‘ Aufzeichnungsmethode, die der technischen geschichtlich vorangegangen wäre. Die Stelle, die das Gemälde im Verhältnis zur fotografischen

4 Peter Cusack: Chernobyl Choruses. http://www.gruenrekorder.de/?page_id=181 (Zugriff am 31.12.2013).

5 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Überarb. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S.7–44, hier S.13.

Reproduktion einnimmt, ist im Bereich der Tonaufnahme aus technikgeschichtlichen Gründen unbesetzt. Zwar könnte man im Fall der Musik die geschriebene Partitur als den Vorläufer der Phonographie sehen, im Kontext von Field Recordings nicht-musikalischer, nicht intentional hervorgebrachter Schallphänomene ist diese Unterscheidung aber nicht relevant. Benjamins These, „[d]er gesamte Bereich der Echtheit entzieht sich der technischen [...] Reproduzierbarkeit“⁶, gilt für Audioaufnahmen nicht. Mit anderen Worten: Der Gehalt von Peter Cusacks Stücken leidet nicht, wenn man sie als Download-Datei zum Anhören auf die Festplatte kopiert, solange unstrittig ist, dass die Naturgeräusche, die man darin hört, wirklich von dem Ort stammen, den er als Herkunftsort behauptet. Benjamins Begriff der ‚Zeugenschaft‘ als Bezeichnung für die Tätigkeit desjenigen, der Field Recordings produziert und veröffentlicht, bietet sich dabei in mehrfacher Hinsicht an. Der Begriff betont den Aspekt des Dokumentarischen in der Arbeitsweise: Man muss vor Ort sein, um ein Field Recording von diesem Ort zu machen. Darüber hinaus verweist er aber – durch die Assoziation zum kraft Eides zur wahrheitsgemäßen Aussage verpflichteten Zeugen vor Gericht – auch auf die tendenziell ethische Dimension der Frage nach der ‚Echtheit‘ einer Aufnahme. Bei den zitierten Arbeiten von Kirkegaard und insbesondere Cusack, die einen bestimmten Ort bzw. wesentliche Charakteristika eines Ortes zum Gegenstand machen, hängen die semiotischen Strategien einer Field-Recording-Veröffentlichung, gerade wenn diese bei ihren Rezipienten die Auseinandersetzung mit einem kontroversen und aufgeladenen Thema anstoßen möchte, von der Echtheit bzw. der Wahrhaftigkeit der Zeugenschaft ab, für die das vom Autor aufgenommene und zur Präsentation ausgewählte Material einsteht.

Erst durch diesen Akt erhält ein Fragment der Wirklichkeit jene Rahmung, die es zum ‚Werk‘ macht – ein Effekt, der besonders entscheidend ist bei Audioarbeiten, die als „Diapositive sonore“ (Luc Ferrari)⁷, „Soundscape“ (R. Murray Schafer)⁸ oder „Phonography“⁹ weitgehend

6 Ebd., S.12.

7 Vgl. Mathias Fuchs: *Sinn und Sound*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2010, S.33.

8 Vgl. R. Murray Schafer: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Mainz: Schott 2010, S.42.

9 Vgl. Joel Smith: The Word „phonography“. <http://www.phonography.org/word.htm> (Zugriff am 31.12.2013).

auf musikalische oder Hörspieldramaturgische Mittel verzichten und das vermeintlich ‚reine‘ akustische Material von Field Recordings zur Wirkung bringen wollen. Eben die Rahmung eines solchen Ausschnitts evoziert bei den HörerInnen jene „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“¹⁰, die Benjamin im Rückgriff auf den „Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen“¹¹ beschreibt. Von besonders zentraler Bedeutung wird der Akt der auratisierenden Rahmung, wenn der erklärte Gegenstand eines Audiostücks ein unhörbarer ist. In einem aktuellen Projekt von Geir Jenssen alias Biosphere ist das aber nicht die Radioaktivität:

I'm currently doing field recordings in the forest next to my studio in Krakow, and am having a hard time getting what I want. [...] In the forest, the birds are louder than everything else, and that's not what I'm interested in. I'm not looking to record the obvious. [...] Polish partisans took refuge in this forest at the end of World War II while fighting the Germans sixty years ago. I believe that the field recordings here, at this specific site, will contain an echo of the events from its history.¹²

In ihrer thematisch ähnlich gelagerten Arbeit *Gurs. Drancy. Gare de Bobigny. Auschwitz. Birkenau. Chelmo-Kulmbhof. Majdanek. Sobibor. Treblinka*¹³ setzen die beiden französischen Künstler Stéphane Garin und Sylvestre Gobart unbearbeitete Field Recordings ein, um die im Titel genannten Schauplätze der Shoah zu repräsentieren¹⁴. Im konzentrierten Lauschen auf die Soundscapes – in der Installationsversion der auch auf CD erschienenen Arbeit werden dafür Hörstationen mit Kopfhörer angeboten, deren Sitzplatz jeweils auf ein Foto des Aufnahmeorts ausgerichtet ist – sollen sich die HörerInnen der monströsen Abwesenheit der an diesen Orten Ermordeten bewusst werden. Gerade die Tatsache, dass dort ebenso wie auf anderen unspektakulären Field Recordings die Vögel so laut zwitschern, ‚als sei nie etwas gewesen‘, fordert aktives menschliches Eingedenken heraus.

10 Benjamin: Kunstwerk, S. 15.

11 Ebd.

12 Max Dax: "In the forest, the birds are louder than everything else". Max Dax interviews Biosphere. In: *Electronic Beats* 27 (2011), S. 48–54, hier S. 54.

13 Stéphane Garin / Sylvestre Gobart: *Gurs. Drancy. Gare de Bobigny. Auschwitz. Birkenau. Chelmo-Kulmbhof. Majdanek. Sobibor. Treblinka*. CD, Gruenrekorder / Bruit Clair 2011 (Gruen 085 / BC06).

14 Vgl. Stéphane Garin / Sylvestre Gobart: *Gurs. Drancy. Gare de Bobigny. Auschwitz. Birkenau. Chelmo-Kulmbhof. Majdanek. Sobibor. Treblinka*. http://www.gruenrekorder.de/?page_id=4572 (Zugriff am 31.12.2013).

Während Geir Jenssen die historische Zeugenschaft gewissermaßen als substantielle Eigenschaft seiner Field Recordings zu begreifen scheint, die diesen auf animistische Weise innewohnt und damit den Zeichencharakter von Audioaufnahmen verkennt, kontextualisiert das intermediale Autorenteam aus dem Soundkünstler Garin und dem Fotografen Gobart sein Audiomaterial über das Medium der Fotografie sowie einen erläuternden Text, der kein zufälliges Nebenprodukt der künstlerischen Arbeit ist wie ein Interview, sondern von vornherein zur Strategie des Werks gehört. Wie im Fall der oben behandelten Tschernobyl-Stücke beeinflusst die Information über den Herkunftsort das Hören der Aufnahmen (und das Nachdenken darüber), aber dies ist – zumindest bei der Präsentation als Installation¹⁵ – kein Mangel der Arbeit. Als genuin konzeptkünstlerisches Werk, das sich weder auf den Klang noch die Bilder *an sich* verlässt, ist sich *Gurs. Drancy. Gare de Bobigny. Auschwitz. Birkenau. Chelmo-Kulmbhof. Majdanek. Sobibor. Treblinka* der Tatsache bewusst, dass die akustische Dimension der Erfahrung eines bestimmten Ortes nicht auf ihre schiere Materialität bzw. ein ‚unvoreingenommenes Hören‘ reduziert werden kann. In ihrem „healthy skepticism toward the notion of *sound-in-itself*“¹⁶ erreicht die Arbeit von Garin und Gobart einen Stand der Selbstreflexion ihres Materials, den ein Großteil der zeitgenössischen Audiokunst nach Ansicht des US-amerikanischen Künstlers und Theoretikers Seth Kim-Cohen von der im bildnerischen Umfeld entstandenen Konzeptkunst noch lernen könne, denn:

There is a tendency, especially strong among sound artists, to say: art is the medium of conveyance for that of which we cannot speak. [...] So the wordless aspects of art allow contact with prelinguistic experience. This is especially true of media and the approaches that promise an encounter with the "real." What this neglects is the reality that art, as a cultural activity with a tradition and conventions – an activity that does not perform in a vacuum, but that necessarily interacts with culture, politics, commerce, and sociality – constitutes and is constituted by a vast meaning-making structure functioning in the manner of a text.¹⁷

15 Für eine schlüssige Kritik der CD-Veröffentlichung vgl. Dan Warburton: On Gruenrekorder. http://www.paristransatlantic.com/magazine/monthly2011/06jun_test.html (Zugriff am 31.12.2013).

16 Seth Kim-Cohen: *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York / London: Continuum 2009, S. xxii.

17 Anmerkung: Ein solcher Ansatz wäre beispielsweise die Präsentation unbearbeiteter, unkommentierter Field Recordings; Kim-Cohen: *Blink of an Ear*, S. 115.

Auf unser Beispiel bezogen heißt das: Es ist der sprachlich (und visuell) vermittelte Kontext, der den Field Recordings von Stéphane Garin ihre Aura historischer Zeugenschaft erst verleiht – denn diese Aura ist nicht dem Material selbst inhärent, sondern stellt sich erst als Effekt von Zeichenoperationen im Bewusstsein der HörerInnen her. Das gilt aber auch für alle anderen bisher erwähnten Arbeiten. Die Information über die Herkunft von Geräuschen aus Tschernobyl oder die Partisanengeschichte eines polnischen Waldes lässt uns die betreffenden Aufnahmen anders hören – aber zur Übermittlung dieser Information, zur Verortung der Aufnahmen, bedarf es der Sprache. Indem er im Interview über die Gründe seines Interesses am Klang eines polnischen Waldes spricht, gesteht auch Geir Jenssen diese Sprachgebundenheit ein, obgleich er sie explizit zu bestreiten scheint.

Je stärker Audiokunst auf die Präsentation unbearbeiteter Klangrealien abstellt und auf eine formale Strukturierung verzichtet, desto wichtiger ist es, dass sie sich dieses konzeptionellen Aspekts bewusst bleibt. So sehr der Urheber von Field Recordings auch hinter der von ihm präsentierten Wirklichkeit zurücktreten will, so sehr ist doch bereits die Entscheidung für einen Aufnahmeort und die Auswahl der letztlich präsentierten Sequenzen eine auktoriale Handlung, die einen semiotischen Prozess in Gang setzt. Wer vergisst, dass seine Aufnahmen akustische Zeichen sind, die im Bewusstsein der HörerInnen unweigerlich mit anderen Zeichensystemen interagieren, verfällt einer unkritischen ‚Medienvergessenheit‘ und glaubt am Ende womöglich wirklich, er könne Radioaktivität oder die Geister toter Partisanen in den Frequenzspektren seiner Audioaufnahmen hören.

Die sehr oft auf Field Recordings basierenden Arbeiten von Slavek Kwi etwa stellen sich diesem Problem nicht durch Metatexte, sondern durch Entortung und Verfremdung ihres Klangmaterials. Durch sein Pseudonym Artificial Memory Trace bekennt er sich programmatisch zum künstlichen, also semiotisch konstruierten Charakter der Zeugenschaft von Audioaufnahmen. Ein gelungenes Beispiel für seine Methode ist das Stück *Alytes*¹⁸, das wie Peter Cusacks *Chernobyl Frogs* auf den Lauten von Amphibien basiert. Schon die Tatsache, dass für

18 Artificial Memory Trace: *Paradox of Paradox / Interception I. 2* x CD, Attenuation Circuit 2012 (ACR 1019), CD 1, Track 2.

Alytes ein 1991 entstandenes Field Recording von Geburtshelferkröten (*Alytes obstetricans*) mit einer Aufnahme von Rotbauchunken (*Bombina bombina*) von 1994 überlagert wurde, stellt eine Entortung der Klänge dar, die sie von der Aura ihrer dokumentarischen Authentizität befreit und sie für klangliche Manipulationen öffnet, an deren Ende eine musikalische Struktur steht. Die faszinierende Ambivalenz des Stücks besteht darin, dass für die RezipientInnen, sofern sie keine einschlägig spezialisierten ZoologInnen sind, unklar bleibt, inwieweit die Amphibienstimmen nachträglich bearbeitet wurden. Das Fehlen von Angaben zur Aufnahmesituation und zur Klangqualität des Ausgangsmaterials trägt zu dieser Ambivalenz bei: Klingen diese Kröten auch live so ‚elektronisch‘? Was ist hier nun ‚echte‘ Natur und was ‚künstliche‘ Kultur?

*Artificial Field Recordings*¹⁹, ein Album des polnischen Künstlers Mirt, nähert sich dieser ambivalenten Grauzone zwischen ‚artifizieller‘ Musik und ‚natürlichem‘ Geräusch aus der anderen Richtung. In einen durchaus in konventionellem Sinne als musikalisch erkennbaren Kontext – die ambientartigen Tracks werden u. a. mit Gitarren, Synthesizern und Perkussionsinstrumenten eingespielt und bedienen sich auch gängiger Harmonien – werden immer wieder Field Recordings eingearbeitet. Diese allerdings sind meist so Lo-Fi und unspezifisch, dass sie eher als geräuschhaftes Element der musikalischen Textur wahrgenommen werden denn als Dokumente eines Außen. Zudem wird im Verlauf des Albums immer deutlicher, dass manche der vermeintlich typischen Field-Recording-Sounds eben gerade nicht ‚echt‘ sind, sondern mit Musikinstrumenten erzeugt wurden.

Die oben erwähnte ‚Medienvergessenheit‘ neigt zur Verkennung der Tatsache, dass Field Recordings, die mit enormem technischem Aufwand versuchen, so zu klingen ‚wie echt‘, einen ungleich höheren technischen Aufwand voraussetzen und damit womöglich in einem höheren Maße ‚künstlich sind‘ als solche, die sich als Lo-Fi-Aufnahmen zu erkennen geben. Die Forschungen des Psychoakustikers Michael Oehler legen nahe, dass klangtechnisch allzu brillante Field Recordings die intendierte Verortung und damit eben die Aura historischer Zeugenschaft untergraben, weil sie Umweltgeräusche in einer Aufnahmequalität präsentieren, die der Mensch beim Hören

19 Mirt *Artificial Field Recordings*. CD, cat|sun 2011 (cat8).

von Geräuschen ‚in freier Natur‘ bzw. ‚in the field‘ aus physiologischen Gründen gar nicht erleben kann.

Laut Michael Oehler wird in Hi-Fi-Produktionen mit Klängen gearbeitet, „die so in der Natur nicht vorkommen. Das akustische Signal wird bereits an der Ohrmuschel verändert. Schon hier werden Teilbereiche des Klangs, bestimmte Frequenzen abgesenkt oder verstärkt.“ Eine genuine Klangtreue gibt es nicht.²⁰

Moderne urbane Soundscapes hingegen können, nimmt man R. Murray Schafers Definition beim Wort, gar nicht in Hi-Fi-Field-Recordings eingefangen werden, weil sie ihrem Wesen nach Lo-Fi sind, ein Umstand, den der Vordenker der Soundscape-Komposition, dessen konservatorischer Impetus auch weite Teile der zeitgenössischen Field-Recording-Szene inspiriert, ausdrücklich bedauert:

Die Lo-Fi-Soundscape entstand mit der Industriellen Revolution und erweiterte sich durch die ihr nachfolgende Elektrische Revolution. Ursache für das Entstehen der Lo-Fi-Soundscape war eine übermäßige Anhäufung von Lauten. Zudem brachte die Industrielle Revolution eine Vielzahl neuer Laute, was unglücklicherweise zur Folge hatte, dass natürliche und menschliche Geräusche von den neuen Lauten verdeckt zu werden drohten. [...] In einer typischen Lo-Fi-Soundscape beträgt der Rauschabstand 1:1, und es ist unklar, welchem Laut zugehört werden soll.²¹

Der kulturpessimistische Tenor von Schafers Diskurs hält neueren Befunden der kulturgeschichtlichen und psychoakustischen Forschung nicht stand. „Historisch beweisen lässt sich weder das Lauter noch das Leiserwerden der Welt, und für beides gibt es Indizien.“²² Ferner gilt: „Das menschliche Gehör passt sich immer wieder an Lo-Fi-Bedingungen an, es ist ein alltäglicher Vorgang“²³, der Michael Oehler zufolge darauf ausgerichtet ist, bestimmte Frequenzen herauszufiltern:

„Schon daraus erkennt man ganz gut, dass unser auditorisches System aus evolutionärer Sicht dafür ausgelegt ist, akustische Sprachkommunikation zu ermöglichen, und das eben auch unter widrigen Bedingungen, also unter Lo-Fi-Bedingungen.“²⁴

20 Raphael Smarzoch: Rauschen, Knistern, Zirpen. Lo-Fi-Sounds zwischen Lärm und Lässigkeit. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 173,1 (2012), S. 64–65, hier S. 65.

21 Schafer: *Ordnung der Klänge*, S. 136.

22 Sieglinde Geisel: *Nur im Weltall ist es wirklich still. Vom Lärm und der Sehnsucht nach Stille*. Berlin: Galiani 2010, S. 93.

23 Smarzoch: Rauschen, S. 65.

24 Ebd.

An den oben behandelten Beispielen hat sich gezeigt, dass Soundscapes und Field Recordings ihre zeichenhafte Aura nur aufgrund ihrer Einbindung in sprachliche Diskurse und andere kulturell codierte Zeichensysteme erhalten und somit nicht als Klang an sich funktionieren können, sondern als hörbare (Denk-)Anstöße für eine „conversation with the cross talk of the world“²⁵. Das Erleben akustischer Phänomene erweist sich damit als wesentlich von gesellschaftlichen Bedingungen geprägt. Diese Einsicht öffnet das Feld des Akustischen für Formen der sozialen Interaktion und Kommunikation, die über das kontemplative Anhören auratischer Audio-„Zeugnisse“ hinausgehen und die Frage, „welchem Laut zugehört werden soll“²⁶, in einem gemeinsamen Prozess zur Diskussion stellen. Urbane Räume, in denen sich vielfältige Zeichensysteme überlagern, bieten ein ideales Spielfeld für künstlerische Praxen, in denen die Aufnahme nicht das Endprodukt ist, sondern nur der Ausgangspunkt für akustische Interventionen in den städtischen Raum. Die akustische Entortung durch das Zurückführen verfremdeter Field Recordings an den Ort ihrer Aufnahme in Klanginstallationen wie *Transport* von Frans de Waard²⁷ oder Performances im öffentlichen Raum wie *SoundCycle* von Zander/Fiebig²⁸ macht den nur scheinbar natürlichen Charakter von Geräuschen erfahrbar. Damit ist sie die dialektische Voraussetzung einer (Neu-)Verortung von Klangerfahrungen in offenen Formen wie Audiowalks. Diese lassen KünstlerInnen und Publikum als HörerInnen und GesprächspartnerInnen tendenziell gleichberechtigt miteinander interagieren und „engage a slew of concerns having little or nothing to do with the sonic“²⁹, wie Seth Kim-Cohen am Beispiel von Christina Kubischs *Electrical Walks* ausführt:

The “real” in play is sociality, the formation of identity in the metropolis according to predefined actions, functions, and occupations. [...] The crucial encounter is not with sound-in-itself, but with categories of experience and identity; with questions of the naturalness or normality of a class of activities;

25 Kim-Cohen: *Blink of an Ear*, S. xxiii.

26 Schafer: *Ordnung der Klänge*, S. 136.

27 Vgl. <http://www.d21-leipzig.de/index.php?id=11&items=54> (Zugriff am 31.12.2013).

28 Zander/Fiebig: *SoundCycle*. CD, Attenuation Circuit 2011 (ACC 1003), vgl. v.a. Track 6 (*Rathaus*).

29 Kim-Cohen: *Blink of an Ear*, S. 119.

and with other selves engaged in their own categories, experiences, questions, and activities.³⁰

In Bezug auf den Einsatz von Field Recordings in Audioarbeiten liefern Benjamins Konzepte von Aura und geschichtlicher Zeugenschaft nicht nur eine brauchbare Matrix für theoretische Untersuchungen zum Verhältnis dieser diversen (nicht nur ästhetischen, sondern ethischen und damit tendenziell politischen) Kategorien, Erfahrungen, Fragen und Aktivitäten innerhalb eines Werks, sondern auch für die Selbstreflexion einer Field-Recording-basierten Praxis durch die KünstlerInnen selbst.

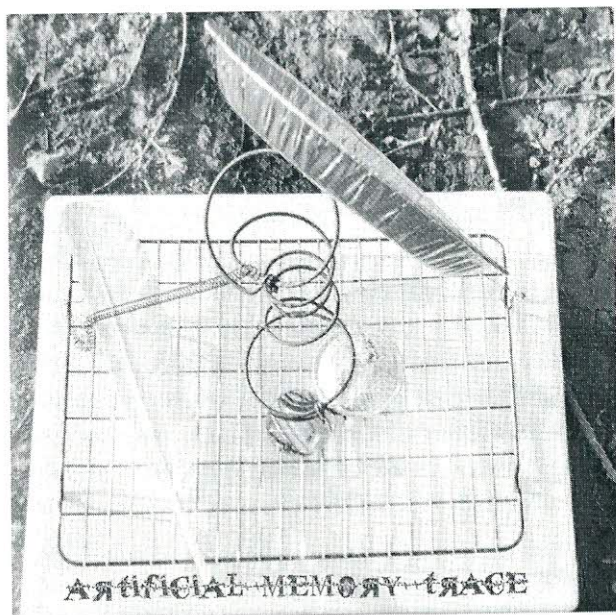


Abb. 1: Cover von Artificial Memory Trace: *Paradox of Paradox/Interception I. 2 x CD, Attenuation Circuit 2012 (ACR 1019)*.