

# 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“<sup>1</sup>, 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*<sup>2</sup> 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“<sup>3</sup>. 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](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“<sup>4</sup> –, 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.“<sup>5</sup>

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](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“<sup>6</sup>, 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)<sup>7</sup>, „Soundscape“ (R. Murray Schafer)<sup>8</sup> oder „Phonography“<sup>9</sup> 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).

