

Nothing Here Now but The Recordings

Über Rauschen, Stimmen ohne Körper und die Einschreibungen des Realen

Inke Arns

„Wohl kamen Zeichen an, aber sie waren zerrissen und unleserlich.“
Slaby, *Entdeckungsfahrten*, 1911¹

In Jean Cocteau's Film *Orphée* (1950) verliebt sich der Tod in den Poeten Orphée, gespielt von Jean Marais. Um Kontakt mit ihm aufzunehmen, holt der Tod den begabtesten der jungen Dichter, Cégeste, über einen inszenierten Verkehrsunfall zu sich ins Jenseits. Von dort lässt er Cégeste Verse in die Welt der Lebenden senden. Orphée, der die Zeilen des Toten über ein Autoradio empfängt, ist davon überzeugt, dass diese Botschaften an ihn persönlich gerichtet sind, denn sie werden nur dann gesendet, wenn er das Autoradio eines bestimmten Wagens auf Empfang stellt.²

Cocteau's Filmplot basiert neben dem antiken Mythos auf einer historischen Begebenheit. Im Zweiten Weltkrieg funkten Agenten von England aus codierte Funksprüche an Mitglieder der französischen Résistance, die im besetzten Frankreich aus dem Untergrund gegen die deutsche Wehrmacht operierte. Der gesendete kryptografische Code bestand aus einzelnen Gedichtzeilen, von denen jede hundertste oder zweihundertste einen codierten Befehl zur Sprengung einer strategisch wichtigen Brücke oder eines anderen neuralgischen Punktes beinhaltete. „L'oiseau chante avec les doigts. Deux fois. Je repète. L'oiseau chante avec les doigts. Deux fois. Je repète. L'oiseau ...“³

Calling All Agents

Die Aktion *Calling all Agents* der International Necronautical Society (INS), die 2004 im ICA in London stattfand, kombinierte die filmische Ur-Szene aus Cocteau's *Orphée* mit William S. Burroughs' Praxis des Cut-Ups, die der amerikanische Beat-Poet zusammen mit Brion Gysin am 1. Oktober 1959 im Beat Hotel in Paris erfunden hatte. Diese Technik besteht darin, vorgefundenes Text- und Audiomaterial auseinanderzuschneiden und nach dem Zufallsprinzip wieder zusammenzufügen. Dabei kommen durchaus vollständige Sätze zustande, die teils erheiternden Nonsense enthalten, teils aber auch einen verschlüsselten Sinn zu haben scheinen. Gysin und Burroughs setzten auch Tonbandgeräte ein, deren Bänder von Hand vor- und rückwärts über die Tonköpfe gezogen wurden („inching“), so dass auf einmal ganz neue Laute und Wörter zu hören waren:

nehmen sie irgendeinen text auf spulen sie zum anfang zurück lassen sie ein beliebiges stück ablaufen stop nehmen sie einen kurzen text auf spulen sie vorwärts stop bespielen sie das bereits bespielte band noch einmal die worte werden gelöscht und durch neue ersetzt wiederholen sie dies einige male und sie erhalten zufällige kombinationen sie werden feststellen daß sich die willkürlichen einschübe in vielen fällen in den text einfügen und ihr kombiniertes band erstaunlichen sinn ergibt.⁴

¹ Zit. in Wolfgang Hagen, *Radio Schreiber. Der ‚moderne Spiritismus‘ und die Sprache der Medien*, Weimar 2001.

² McCarthy, Tom: *Calling All Agents. General Secretary's Report to the International Necronautical Society*, London 2003, S. 2.

³ „Der Vogel singt mit den Fingern. Zweimal. Ich wiederhole. Der Vogel singt mit den Fingern. Zweimal. Ich wiederhole. Der Vogel ...“ zitiert in McCarthy 2003, S. 2.

⁴ Burroughs, William S.: *Die unsichtbare Generation*, in: Rolf-Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla (Hg.): *Acid. Neue amerikanische Szene*, Darmstadt 1969, S. 166 ff.

Für Burroughs wurde das Cut-Up ab Anfang der 1970er Jahre zu einer zunehmend subversiven Praxis. Er war der Überzeugung, dass die Welt ausschließlich aus vorab gemachten Aufzeichnungen („pre-recordings“) bestehe, die beständig und ohne Unterlass von einer „Kontrollmaschine“ eingespielt würden und von uns nur wiederholt werden könnten: „you are a programmed tape recorder set to record and play back“⁵. Um die Oberflächen dieses universalen Playbacks aufzubrechen sei es daher notwendig, die „pre-recordings“ mittels Cut-Up und „inching“ zu untersuchen und die so erstellten, neu gemischten Tonbandaufnahmen in den öffentlichen Raum zurückzuspielen: „mix yesterday in with today and hear tomorrow“⁶. In *The Electronic Revolution* (1971) beschreibt Burroughs, wie über dieses Verfahren auch Ereignisse bewusst hergestellt werden können.⁷

Die über 40 INS-Agenten zeichneten in *Calling all Agents* Nachrichten zu bestimmten Themen aus lokalen Zeitungen, Radiosendungen und Fernsehberichten auf („record the playback“), zerschnitten und ‚entschlüsselten‘ diese Informationen („inching“), stellten diese Textgranulate zu neuen (Kon-)Texten zusammen und strahlten die so gewonnenen Cut-Ups über einen UKW-Sender im Bereich London wieder aus („play back the cut up“). Anlässlich der Ausstellung *Wach sind nur die Geister - Über Gespenster und ihre Medien* hat Tom McCarthy, Generalsekretär der INS, ein neues Cut-Up zu den Themen ‚Tod‘ und ‚Sendung‘ nach diesem Verfahren zusammengestellt, das auf einen Flugschreiber aufgezeichnet wurde. Diese black box befindet sich im Zentrum der Ausstellung und sendet die auf ihr aufgezeichneten Informationen 24 Stunden am Tag auf einer UKW-Frequenz. Ein Flugschreiber zeichnet normalerweise die letzten Minuten im Cockpit auf und gibt nach dem Absturz Auskunft über einen unmöglichen, weil liminalen Raum, der am Übergang von Hörbarkeit und Unhörbarkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Leben und Tod liegt. Hier bestätigt sich, dass Medien immer auch „Flugapparate ins Jenseits“ (Klaus Theweleit) sind.

Nothing Here Now but The Recordings: Burroughs und EVP

Im Sommer 1976 hielt William S. Burroughs in der Kerouac School of Disembodied Poetics, Naropa Institute, Boulder, Colorado, einen Vortrag mit dem Titel „It Belongs To The Cucumbers“,⁸ der aus Cut-Up-Fragmenten aus Konstantin Raudives Buch *Breakthrough - Voices From The Dead* (1971) bestand. Raudive war ein Anhänger des schwedischen Künstlers und Forschers Friedrich Jürgenson, des ‚Entdeckers‘ des sogenannten Electronic Voice Phenomenon (EVP). Jürgenson hatte 1959 – übrigens im selben Jahr, in dem Burroughs in Paris mit Tonbändern experimentierte – mit seinem Tonbandgerät Aufnahmen von Vogelstimmen gemacht und auf diesen neben den Vögeln auch menschliche Stimmen entdeckt, welche ihn persönlich ansprachen („Friedrich, du wirst beobachtet.“).

Electronic Voice Phenomena (EVP) werden definiert als „Hörereignisse innerhalb akustischer Aufzeichnungen, die als gesprochene Sätze oder Satzfragmente interpretiert werden können“.⁹ Anhänger vor allem esoterischer Strömungen glauben, dass auf diese Weise die Seelen Verstorbener mit dem Diesseits kommunizieren. Kritiker halten dem entgegen, dass das Vorkommen von auf Tonträgern befindlichen Schallereignissen, die als stimmenähnliche Laute wahrgenommen werden können, aus technischer Sicht mit Artefakten (elektromagnetische

⁵ Burroughs, William S.: *The Invisible Generation* (1966), veröffentlicht als Anhang in: Ders.: *The ticket that exploded*, New York 1967, S. 205-217, hier: S. 213.

⁶ Ebd.

⁷ „An diesem Vorgang ist nichts Geheimnisvolles. Geräusche von Unruhen können in einer geeigneten Situation wirkliche Unruhen hervorrufen. AUFGEZEICHNETE POLIZEI-TRILLERPFEIFEN WERDEN POLIZISTEN ANZIEHEN. AUFGEZEICHNETE SCHÜSSE, UND SIE ZIEHEN IHRE WAFFEN.“ Burroughs, William: *The Electronic Revolution*, Blackmoor Head 1971.

⁸ Später veröffentlicht unter dem Titel *We See The Future Through The Binoculars of the People* (ca. 1978), vgl. Burroughs, William: *Nothing Here Now but The Recordings*, 1981, Industrial records IR0016, <ftp://ftp.dqc.org/pub/old/wsb/nhnbntrnotes.html> (Stand: 20. März 2009).

⁹ <http://de.wikipedia.org/wiki/Tonbandstimmen> (Stand: 20. März 2009).

Immission, Vormagnetisierung usw.) erklärbar sei. Wahrnehmungstäuschungen (wie z.B. Projektion, Apophenie¹⁰) trügen darüber hinaus dazu bei, dass in die verrauschten Aufnahmen Botschaften hinein interpretiert würden. Die von Raudive aufgenommenen ‚Stimmen‘ erinnerten Burroughs an schizophrene Rede oder Traumäußerungen, und er vermutete, dass es sich nicht um die Stimmen Verstorbener, sondern um ein „backplay of recordings stored in the memory banks of the experimenters“¹¹ – also des Unbewussten – handelte.

Signal-Rausch-Abstand

Je größer der Signal-Rausch-Abstand, desto rauschfreier und verständlicher ist die Aufnahme: „Ein Signal-Rausch-Abstand von 60 dB garantiert Gesprächen jene scheinbar rauschfreie Kommunikation, die andere unverzerrt nennen würden, einer zwischen 40 und 0 dB erlaubt noch (allerdings ganz unhermetisches) Verstehen, während ab -6 dB dem Hörer nurmehr die Empfindung bleibt, daß überhaupt Sprache ergeht.“¹² EVP-Aufnahmen zeichnen sich durch einen sehr geringen Signal-Rausch-Abstand aus: Sie sind meist extrem verrauscht und der ungeübte Zuhörer muss sich anstrengen, um etwas zu verstehen. Allerdings ist Kommunikation im Allgemeinen „immer *Communication in the presence of noise* – : nicht nur weil reale Kanäle nie nicht rauschen, sondern weil Nachrichten selber als Selektionen oder Filterungen eines Rauschens generierbar sind.“¹³ Ernst Gombrichs Tätigkeit beim BBC Monitoring Service, der im Zweiten Weltkrieg für das War Office des britischen Außenministeriums feindliche Funksprüche abhörte, ist dafür ein anschauliches Beispiel. Aufgrund der qualitativ schlechten Aufzeichnungen auf Wachsylinder konnte es schon einmal passieren, dass die dringende Botschaft „Send reinforcements, am going to advance“ fatalerweise als „Send three and four pence, am going to a dance“ entziffert wurde. Gombrich beschrieb ‚Projektion‘ als den „mechanism by which we read familiar shapes into clouds, or melodies into the monotonous rattle of a train (...) in a similar way we can read speech into a medley of noises.“¹⁴ Wie in einem Rorschachtest versucht die menschliche Wahrnehmung, Latenz in Emergenz zu verwandeln, indem sie Klangmuster erkennt, wo vorher nur mit Interferenzen durchsetztes Rauschen (und ein Rest Sprache) war. Die Aufnahmen feindlicher Funksprüche boten aufgrund ihres geringen Signal-Rausch-Abstands große Interpretationsspielräume: Ungenauigkeiten in der Übersetzung und Missverständnisse (bzw. ein Missgehen, „ratage“) waren die Folge.

Das Unheimliche I: Okkulte und technische Medien

Seit den medientechnischen Gründertagen sind die ‚Gespenster‘ des Okkultismus mit technischen Apparaten verschaltet.¹⁵ Die Entwicklung des Telefons (1876) durch den Taubstummenlehrer Alexander Graham Bell und des Phonographen (1877/1878) durch Thomas Alva Edison sind von Beginn an mit dem Jenseits verbunden, versprachen sie doch – zumindest im Falle des Phonographen – die technische Reproduzierbarkeit von Totenstimmen.¹⁶

¹⁰ „Apophenia is the experience of seeing patterns or connections in random or meaningless data.“

<http://en.wikipedia.org/wiki/Apophenia> (Stand: 20. März 2009).

¹¹ Burroughs, William: It Belongs to the Cucumbers (undatiert), in: Ders.: *The Adding Machine: Selected Essays*, New York 1967, S. 52-59, hier: S. 59, zit. in: Kelley, Mike: An Academic Cut-Up, in *Easily Digestible Paragraph-Sized Chunks*, or: *The New King of Pop: Dr. Konstantin Raudive*, (ohne Datum, ohne Ort), <http://www.mikekelley.com/academicut.html> (Stand: 20. März 2009).

¹² Kittler, Friedrich: Signal-Rausch-Abstand, in: Ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, S. 161-181, hier: S. 169

¹³ Kittler 1993, S. 168.

¹⁴ Ernst Gombrich, zit. in Banks, Joe: *Rorschach Audio and the Cemetery of Sound - Electronic Voice Phenomena and Sonic Archives* (2008), <http://www.slashseconds.org/issues/002/004/articles/jbanks/index.php> (Stand: 20. März 2009).

¹⁵ Vgl. Gerhards, Claudia: *Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk*, Würzburg 1999, S. 65.

¹⁶ Edison beschäftigte sich Zeit seines Lebens mit der Frage des Fortlebens nach dem Tod und wollte ein Gerät konstruieren, das eine direkte Kommunikation mit den Toten ermöglichen sollte. 1921 bestätigte er einem Interviewer, dass er an einem derartigen Projekt arbeite, jedoch konnten nach seinem Tod (1931) im Nachlass keine entsprechenden Aufzeichnungen gefunden werden. Vgl. Senkowski, Ernst: Frühe elektromagnetische ITK-Versuche – Ein Rückblick, in: *TransKommunikation. Zeitschrift für Psychobiophysik und Interdimensionale Kommunikations-Systeme*, Vol. I, No. 4, (1992), http://www.rodiehr.de/a_26_tk_1992_i_4_fruhe_versuche.htm (Stand: 20. März 2009).

Das Telefon war das Ergebnis einer Reihe wissenschaftlicher Versuche, die Physiologie der Tonempfindungen durch die Technik der Elektrizität zu simulieren. Bereits als Kinder wollten die Brüder Alexander Graham und Melville Bell eine Sprechmaschine bauen. Sie töteten die Hauskatze, um ihr die für den mechanischen Mund benötigten Stimmbänder zu entnehmen. Bevor Melville starb, hatten die beiden Brüder sich ein Versprechen gegeben: Derjenige, der den anderen überlebte, würde ein Gerät bauen, das die Kommunikation mit Toten ermöglichen sollte. Dafür brauchte Alexander Graham Bell nun noch ein mechanisches Ohr. Bell benutzte die Mittelohren von zwei Leichen, um das Konzept eines „sprechenden Membran-Telefons“¹⁷ zu entwickeln. Wie sein Assistent Thomas A. Watson¹⁸ berichtet, bauten sie nun ein „real ear telephone“¹⁹ (bzw. „human ear phonograph“) mit Trommelfell und inneren Knochen eines menschlichen Ohrs. Insofern ähnelt die Geschichte der Erfindung des Telefons der Konstruktion von Frankenstein's Ungeheuer, wie Avital Ronell suggeriert: „(D)er Tisch in Raum Nummer 13 (diente) auch als Operationstisch für die Wiederbelebung von Körpern.“²⁰ Hier rief Bell nachts „Vokale in das tote Ohr und betrachtete die Spuren auf dem rußgeschwärzten Glas.“²¹ Das Telefon, das heute ein vertrautes zuhandenes Haushaltsobjekt ist, ist das Ergebnis einer zutiefst unheimlichen sensomotorischen Ablösung, nämlich der Erkenntnis, dass auch ohne lebendige Körper Töne produziert und gehört werden können. Der körperliche Akt des Hörens wurde durch eine Maschinenverarbeitung ersetzt,²² die – zumindest in den Anfängen – eine partielle Wiederbelebung toter Körperteile erforderte. Friedrich Kittler formuliert daher zu Recht: „Wo immer Telephone klingeln, haust seitdem ein Gespenst in der Muschel.“²³

Schizophonie: Das Phantom der Stimme

R. Murray Schafer, ein kanadischer Komponist, prägte in den 1960er Jahren für einen Klang, der durch elektroakustische Reproduktion von seinem ursprünglichen Kontext getrennt wird, das Wort ‚Schizophonie‘ (aus dem Griechischen schizo = geteilt, phone = Stimme, Laut). Bevor es die technischen Möglichkeiten zur Speicherung und Wiedergabe von Klängen gab, war jeder Klang einzigartig und nur innerhalb seines originalen Kontextes zu hören.²⁴ Mit der Entwicklung moderner Aufnahme-, Speicher- und Wiedergabemedien wurde jedoch die Loslösung der Klänge von den sie hervorbringenden Körpern möglich. Der schwedische Künstler Erik Büniger definiert diesen nach wie vor irritierenden Effekt folgendermaßen: „Schizophonia = That which makes dogs bark at speakers, children look for the man behind the box and savages demand their captured souls returned.“²⁵

Das Unheimliche II: Die Einschreibungen des Realen

Alle zu ihrer Zeit neuen Medien lösen zunächst Angst aus. Sie sind unheimlich, da man ihre Funktionsweise nicht versteht. So hielt zum Beispiel der französische Schriftsteller Balzac die Daguerreotypie für einen „finsternen Trick“: „Sie fixiert und d.h. raubt jene Schichten eine nach der anderen, bis schließlich von den ‚Gespenstern‘ und damit vom abgebildeten Körper nichts mehr

¹⁷ Bell, zit. in Snyder, Charles: Clarence John Blake and Alexander Graham Bell: Otology and the Telephone, in: *The Annals of Otology, Rhinology and Laryngology*, 83, supplement 13 (1974), S. 3-31, hier: S. 14.

¹⁸ Thomas A. Watson war ein Spiritist, der bei nächtlichen Séancen Geister beschwor. Seine Versuche, mit Verstorbenen im Jenseits zu kommunizieren, gaben wichtige Anregungen für die Entwicklung des Telefons. Vgl. dt: Ronell, Avital: *Das Telefonbuch: Technik, Schizophrenie, Elektrische Rede*, Berlin 2001.

¹⁹ Watson, Thomas A.: *Exploring Life: The Autobiography of Thomas A. Watson*, New York 1926, S. 90.

²⁰ Ronell 2001, S. 254.

²¹ Ronell 2001, S. 325f.

²² Vgl. Enns, Anthony: Telepathie - Telefon - Terror. Ausweitungen und Verstümmelungen des Körpers, in: *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Nicola Gess, Florian Schreiner und Manuela K. Schulz, Würzburg 2005, S. 89-112, hier: S. 98.

²³ Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin 1986, S. 117.

²⁴ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Schizophonie> (Stand: 20. März 2009).

²⁵ Erik Büniger, *A Lecture on Schizophonia*, 2007-2009, vgl. <http://www.erikbunger.com/html/schizophonia.html> (Stand: 20. März 2009).

übrigbleibt.²⁶ Nachdem sich jedoch die anfängliche Angst – nicht nur bei Balzac – gelegt hatte, folgte eine Erkenntnis, die vielleicht noch schrecklicher war: Das Reale schreibt sich nämlich direkt in die Materialität des Mediums ein. Hier manifestiert sich eine (An-)Wesenheit – und zwar ohne Vermittlung durch das Symbolische (wie z.B. die Sprache) – als materielle Inskription direkt auf fotografischen Platten oder Tonaufnahmen. Es ist diese a-symbolische Unmittelbarkeit, die bis heute die Unheimlichkeit der Medien ausmacht:

Photoalben errichten ein Totenreich unendlich viel präziser, als es Balzacs literarischem Konkurrenzunternehmen der *Comédie humaine* gegeben wäre. Medien, im Unterschied zu den Künsten, sind eben nicht darauf beschränkt, mit dem Gitter des Symbolischen zu arbeiten. Sie rekonstruieren Körper, heißt das, nicht nur im System der Wörter oder Farben oder Tonintervalle. Medien und erst sie erfüllen vielmehr ‚die anspruchsvolle Forderung‘, die wir (...) seit der Erfindung der Photographie ‚an die Abbildung stellen‘: ‚Sie solle nicht nur dem Gegenstand ähnlich sein, sondern die Garantie für diese Ähnlichkeit dadurch geben, daß sie sozusagen ein Erzeugnis dieses Gegenstandes selbst, d.h. von ihm selbst mechanisch hervorgebracht sei – so wie die beleuchteten Gegenstände der Wirklichkeit ihr Bild mechanisch auf die photographische Schicht prägen‘ oder wie die Frequenzkurven von Geräuschen ihre Wellenformen der phonographischen Platte einschreiben. Eine Reproduktion, die der Gegenstand selber beglaubigt, ist von physikalischer Genauigkeit. Sie betrifft das Reale von Körpern, wie sie mit Notwendigkeit durch alle symbolischen Gitter fallen. Medien liefern immer schon Gespenstererscheinungen. Denn für Reales ist, nach Lacan, noch das Wort Leiche ein Euphemismus.²⁷

Das Reale ist das, was sich dem Symbolischen – und damit auch der menschlichen Vorstellung – entzieht. Dieses Reale kann sich in die Fotografie, das Tonband und in andere, auch neuere Medien, direkt einschreiben, ohne einen Umweg über das Symbolische oder – im Fall von Jürgenson – über das menschliche Ohr zu nehmen. Friedrich Jürgensons Entdeckung der sogenannten Tonbandstimmen und William S. Burroughs Entwicklung der Cut-Up-Technik fallen beide in das Jahr 1959. Es ist jedoch nicht nur die zeitliche Koinzidenz, die hier auffällt. Beide waren davon überzeugt, dass sie sich mittels damals hochmoderner Technologie – durch das Anfertigen von Tonbandaufnahmen und deren Manipulation (Verlangsamen, Rückwärtsspielen, „inching“) – einen Zugang zu Bereichen verschaffen könnten, die der menschlichen Sinneswahrnehmung normalerweise verschlossen bleiben. Während Jürgenson jedoch meinte, dass durch diesen medialen Kanal Verstorbene zu ihm sprächen, war Burroughs davon überzeugt, den Einspielungen der „Kontrollmaschine“ zuzuhören. Beiden gemeinsam ist die Gewissheit, dass diese Wahrnehmungen bei wachem Verstand nicht gemacht werden können. Das Bewusstsein muss ausgeschaltet – bzw. durch ein technisches Aufzeichnungsmedium umgangen – werden, um Zugang zu dieser ‚Geisterwelt‘ zu bekommen. Darauf spielt auch der Satz Alexander Kluges an, dem der Ausstellungstitel entlehnt ist: Während die Lebenden schlafen, wachen die Geister. Allerdings geben diese Geister auf einer von Konstantin Raudives mehr als 70.000 Tonbandaufnahmen auch vorwurfsvoll zu Protokoll: „You do not want to believe. You are sleeping.“²⁸

²⁶ Balzac war der Überzeugung, dass der menschliche Körper aus „lauter unendlich dünnen übereinanderliegenden Schichten von ‚Gespenstern‘“ bestehe. Vgl. Kittler 1986, S. 21.

²⁷ Kittler 1986, S. 21-22. Kittler zitiert Arnheim, Rudolf: Systematik der frühen kinematografischen Erfindungen, in: Ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hrsg. v. Helmut H. Dieterichs, München 1977, S. 25-41. hier: S. 27.

²⁸ Dieser Auszug aus Konstantin Raudives *Breakthrough* wurde von der Band The Smiths auf dem Album *Rubber Ring* verwendet.