

»Ich danke Ihnen für das Geräusch.«

Copy & Paste und das große Rauschen im All

Digitale Medien haben dem Copy & Paste-Verfahren eine gewisse Universalität verliehen. Die Musik ist davon besonders betroffen; denn in den 90er Jahren mutierten die letzten der für die Musik typischen Copy & Paste-Medien zu digitalen Geräten und wurden schließlich zu moderaten Preisen feilgeboten. Gemeint sind in erster Linie Sampler, Harddiskrecording-Systeme und die entsprechende Peripherie. Der Kreis dieser Medien erweiterte sich außerdem um ein preiswertes Kommunikations- und Distributionsmedium, das World Wide Web¹, das sich überraschend schnell etablierte. Es wäre ein aussichtsloses Unterfangen, sich zum Gebrauch der Medien und ihre allgemeine Wirkung auf die Musik äußern zu wollen. Stattdessen unternehme ich einen anderen, wahrscheinlich ebenfalls »aussichtslosen« Versuch. Nämlich zu fragen, ob die mediale Allgegenwart nicht etwas in der Perspektive auf alles Hörbare verschoben oder vielleicht gar umgedreht hat.

Beliebige Verfügbarkeit

Die Entdeckung des Geräuschs als gleichberechtigtes Element neben dem Klang ist wahrlich ein alter Hut. Doch die Copy & Paste-Medien brachten noch einmal neuen Schwung in den Umgang mit dem mittlerweile »vollständig emanzipierten« Geräusch. Die leichtere mediale Verfügbarkeit ließ mehr Künstler als zuvor mit »konkreten« (also mittels Mikrophon aufgenommenen) Geräuschen arbeiten. In allen Richtungen wurde geforscht, komponiert und produziert. Selbst die Entdeckungsreise in das Innere der Klänge konnte noch immer in Terra incognita führen. Im Unterschied dazu (oder als seine letzte Konsequenz) konnte Verschiedenes immer ähnlicher klingen. Mitunter wurde es schwierig, die konkreten von den synthetischen oder den instrumentalen Klängen hörend zu unterscheiden. Auch unter den Kompositionen für akustische Instrumente gab es Stücke, die sehr gut mit der immer breiter gefächerten medialen Erfahrung des Geräuschs zu hören und zu denken sind – unabhängig davon, ob ihre Schöpfer so gedacht

18 haben oder nicht.

Diese Entwicklung blieb nicht ohne Folgen für die Ordnung in meinem Kopf. Die Unterscheidung zwischen elektronisch – nicht elektronisch und geräuschhaft – nicht geräuschhaft verlor an Bedeutung. Meine Wahrnehmung und meine Perspektive auf Musik veränderte sich. Früher hatte ich geräuschhafte Klänge oder klangvolle Geräusche im Großen und Ganzen »rein musikalisch« gehört. Doch das schien nun immer seltener angemessen.

Ich fand die eigentlich alte Frage nach dem semantischen Charakter von Geräuschen wieder sehr interessant. Doch in den vielfältigen Diskursen spielte dieses Thema keine wesentliche Rolle. Die Kenntnis von psychoakustischen Phänomenen und von technischen Detailbedingungen der medialen Bearbeitung war im Grunde genommen unwichtig. Das handwerkliche Wissen um Geräusche und ihren Kontext, wie es Theatermusiker, Geräuschemacher beim Film oder Ingenieure gesammelt haben, schien mehr oder weniger ohne Bedeutung für weite Bereiche der Kunstproduktion in den 90er Jahren.

Verfügbare Beliebigkeit

Es lohnt sich, einen genaueren Blick auf das zu werfen, was ich hier das »handwerkliche Wissen« genannt habe. Der Wind im Mikrophon zum Beispiel klingt immer gleich, nämlich als ein unidentifizierbares Rauschen. Um den Eindruck von Wind auf einer Theaterbühne zu erzeugen, reicht die Projektion des Rauschens nicht aus. Er stellt sich eher durch das alarmierende Geräusch einer zuklappenden Tür ein. Es ist der Durchzug und seine knallenden Konsequenzen, den wir – medial reproduziert – eindrücklicher wahrnehmen als das Rauschen des Windes, das wir vermutlich sowieso eher als ein Rascheln von Baumblättern hören. Geräusche geben uns vielfältigen Aufschluß über die mechanische Beschaffenheit der Welt. Es gibt verschiedenste Möglichkeiten für Ingenieure, geräuschlose Vorrichtungen herzustellen. Doch das wäre nicht angeraten; denn erst das Klacken einer eingerasteten Verriegelung überzeugt uns davon, daß zum Beispiel die Autotür geschlossen ist. Wenn wir es nicht hören könnten, müßten wir an der Tür ziehen, um zu prüfen, ob sie wirklich zu ist.

Wir alle sind Experten auf diesem Feld der Alltagserfahrung, und wir alle haben sehr gute Simulationen von Alltagsgeräuschen gehört, auch schon vor dem digitalen Zeitalter, als man sie noch Imitationen nannte. Früher gehörte zur Filmproduktion auch das Handwerk des Geräusche-Machens. Die hallenden Schritte hoher Absätze auf Kopfsteinpflaster waren womöglich mit dem Klacken von

1 Klänge oder Musik aus dem Internet auf den eigenen Computer zu laden, entspricht dem Copy & Paste-Vorgang.

Kokosnußschalen imitiert. Es muß visuell zum Gesehenen passen und akustisch unserem Expertenwissen um die mechanische Beschaffenheit der Welt entsprechen, und schon sind wir bereit zu glauben, daß wir das Klacken der Absätze gehört haben. Geräusche täuschen; oder jedenfalls geben sie keinen eindeutigen Hinweis auf die materiellen Ursachen ihrer Entstehung. Es sei noch einmal angemerkt, daß es hier tatsächlich nur um Aspekte handwerklicher Kenntnis geht. Ob sie überhaupt und, wenn ja, in welchem Verhältnis zur künstlerischen Arbeit stehen, bleibt völlig offen.

Der semantische Charakter von Geräuschen ist eine schwierige Angelegenheit, wenn es auf Eindeutigkeit ankommt. Auf der einen Seite ist ihre Semantik abhängig vom Kontext, aus dem sie stammen. Andererseits fallen Geräusche in eine ähnliche Kategorie wie Geruch und Geschmack. Das heißt, sie sind Teil unseres höchst persönlichen Erinnerungsschatzes. Sie lösen Erinnerungen aus an Empfindungen und Gefühle und damit auch an bestimmte Situationen. Und so sind sie nur subjektiv deutbar. Es wird selten zwei Menschen geben, die auf denselben Erinnerungsschatz zurückgreifen und wenn, dann sind wahrscheinlich die erinnerten Gefühle unterschiedlich. Das betraf schon Ingrid Bergmann und Humphrey Bogart, als sie in *Casablanca As Time Goes By* hörten und erst recht alle Generationen von einzelnen Menschen, die das »Geräusch« dieses Songs mit dem Film *Casablanca* und ihrer eigenen Situation beim einmaligen oder wiederholten Zuschauen assoziieren. In Zeiten, wo solche Songs jederzeit über das World Wide Web herunterladbar sind, ist das Bedürfnis – nicht nur nach dem Hören des Songs, sondern auch nach dem Stimulans bestimmter Empfindungen und Erinnerungen – jederzeit zu befriedigen.

Alles was klingt, also jegliches akustisches Material, kann heute bequem digitalisiert und damit noch bequemer mittels Copy & Paste transportiert werden. Das ist neu: Beliebige Verfügbarkeit gilt sowohl für die Produzenten als auch – zumeist – für die Konsumenten. Das betrifft zwar nicht unbedingt Kunstwerke, die häufig nicht oder nur mit Abstrichen komplett reproduzierbar sind. Doch der größere Radius der Verfügbarkeit ist eine Realität geworden, auf die sich Künstler beziehen können und tatsächlich auch beziehen.

Mein Resümee lautet: Copy & Paste als Methode ist völlig unempfindlich dem gegenüber, was da kopiert und eingefügt wird. Vor dem medialen Zugriff wird alles gleich. Endstation ist immer der Lautsprecher, ein weiteres egalisierendes Element. Die Schwester der

beliebigen Verfügbarkeit ist die Vereinheitlichung. Sie dreht die Perspektive um: Die Welt läßt sich weniger als Summe von disparaten Klängen und Geräuschen vorstellen denn als ein großes Rauschen, aus dem sich einzelne Klänge und Geräusche herausfiltern lassen. Was früher individuell war, ist jetzt generell und umgekehrt. Die Sphäre von Bedeutung – so die Botschaft mancher Copy & Paste-Kunst – wird nur im Spiegel hochgradig individualisierter Empfindungen berührt. So steht am Ende des Prozesses, den die beliebige Verfügbarkeit ausgelöst hat, die verfügbare Belieblichkeit.

Realität und Hyperrealität

Die stärkste Kraft, die diesen Prozeß begrenzt, kommt von außen und sorgt unfreiwillig für absurde Momente. Es handelt sich um ein außermusikalisches Phänomen, das doch zur Musik gehört: das Urheberrecht. Ich habe den Eindruck, daß sich die Zahl der Urheberrechtsstreitigkeiten, selbst in lange geklärten Konfliktkonstellationen, in den 90er Jahren wieder erhöht hat. Nehmen wir das Beispiel der Klingeltöne für Handys. Die GEMA hat im letzten Jahr »bereits eine Million Euro aus Klingelton-Lizenzen eingenommen und die Ausschüttung in diesem Jahr vorbereitet.«² Vogelstimmen gehören ebenso in den Rufton-Fundus wie »Evergreens«, »Klassik« oder »Hits«. Daß das Urheberrecht für Vogelgezwitscher – sofern aufgenommen und in bestimmten Formen auf dem Markt zum Verkauf angeboten – genauso gilt wie für menschliche Kreationen, muß eine ganze Generation, geprägt von bezahlungsfreiem Copy & Paste im Internet, wieder neu lernen.³ Richtig kompliziert wird die Sache allerdings deshalb, weil die Vögel in diesem Spiel auch selbsttätig mitmischen. In Deutschland finden die Stare, bekannt als gute Geräuschimitatoren, im vielfältigen Handy-Gepiepe ein neues Betätigungsfeld für gelungene Imitationen.⁴ Die Frage, ob etwas echt, simuliert oder imitiert sei, erhält so eine völlig neue Dimension, gewissermaßen eine Ehrhardsche Wendung: Wenn man den Fall eines aufgenommenen Stargesangs nähme, der einen Handy-Ton imitiert, der wiederum ein anderes Vogelgezwitscher simuliert ...

Das ist kein hypothetischer Fall, vielmehr Stoff für Kunst. Wolfgang Müller⁵, bekannt unter anderem als Gründungsmitglied der *Tödlichen Doris*, besuchte auf den Spuren Kurt Schwitters die norwegische Insel Hjertøya und lauschte dort dem Gesang der Stare. Mit seinen Fotografien von der Hütte Schwitters machte er eine Ausstellung und aus seinen Tonaufnahmen eine CD mit dem Titel *Haus-*

2 GEMA-Sprecher Geyer, zitiert nach dem Wirtschaftsmagazin *brandeins*, Heft 7/September 2001.

3 Vgl. das Diskussionsforum von Heise online zu der Meldung *Urheberrechtsstreit um Vogelstimmen-Archiv im Internet* vom 5.9.2001, www.heise.de/newsticker/data/daa-05.09.01-000.

4 Vgl. die Seite über Stare mit Klangbeispielen auf www.vogelstimmen-wehr.de von Stephan Wehr.

5 <http://www.wolfgang-mueller.myokay.net>

6 Katja Schmid, *Dürfen Vögel singen wie ihnen der Schnabel gewachsen ist?* in: *Telepolis. Magazin der Netzkultur*, 22.6.2001 (<http://www.telepolis.de/deutsch/inhalt/co/7934/1.html>).

7 Zitiert nach Oscar Sala im Gespräch, in: *Deutsches Museum Bonn. Zeitzeugen* (<http://www.deutsches-museum-bonn.de/zeitzeugen/sala/04film.htm> l).

musik – Stare auf Hjertøya singen Kurt Schwitters und zwar nicht irgendetwas, sondern dessen sogenannte *Ursonate*. Das Online-Magazin *Telepolis*⁶ berichtet, daß sich daraufhin prompt der Verlag des Werkes meldete und fragte, wer zu diesem Unterfangen die Genehmigung erteilt habe. Der Verlag bemerkte jedoch bald das Absurde des Falles und zog sich zurück. Vielleicht auch befriedigt von der Auskunft des Künstlers, daß er von der GEMA eine Sondergenehmigung erhalten habe, die CD-Produktion als »Naturgeräusche« anzumelden, da es sich um Vogelstimmenaufnahmen und nicht um eine Komposition von ihm handle. (Spannend in unserem Zusammenhang ist auch das juristische Rasonnement am Ende des *Telepolis*-Artikels, in dem ein Experte des Max-Planck-Instituts für ausländisches und internationales Patent-, Urheber- und Wettbewerbsrecht in München zu Wort kommt. Dieser ist sich nämlich nicht sicher, ob nicht doch eine Urheberrechtsverletzung vorliege: Es sei denn Schwitters selbst hätte bei der Komposition der *Ursonate* seinerseits Elemente von Staren- und anderem Vogelgesang verwendet. Wollte man Streitigkeiten vermeiden, sei jedenfalls davon abzuraten, die Copy & Paste-Methode bei seinem Papagei anzuwenden, ihm etwa die Schwittersche *Ursonate* beizubringen, dann seine Geräusche aufzunehmen und die Aufnahme unter dem Titel des »Urstoffes« zu vertreiben.)

Wenn es also nicht um die Komposition oder das tatsächlich Klingende geht, dann kommt es offensichtlich auf etwas Anderes an. Wahrscheinlich auf die Geste: der reine

Copy & Paste-Akt kombiniert mit der Kunst der vielsagenden Betitelung und womöglich auch die kalkulierte Provokation in Sachen des institutionalisierten Urheberrechts. Es geht jedenfalls nicht wirklich um den Gesang der Stare. Das Reale dient vielmehr zur Abgrenzung, wandelt sich im Kopf des Rezipienten zur erfundenen Realität, zu einer Art Hyperrealität.

Es gibt auch den umgekehrten Fall. Bei ihm kommen die handwerklichen Kenntnisse zum Einsatz, von denen schon die Rede war. Als Alfred Hitchcock für den Film *Die Vögel* die passenden Schreie suchte, mochte er sich keinesfalls mit den Copy & Paste-Vogelschreien begnügen: »Ach, das höre ich doch jeden Tag von den Möwen und Krähen. Ich brauche etwas Ungewöhnliches, was die Leute erschreckt.«⁷ Bekanntlich lieferte Oscar Sala mit den Klängen seines elektronischen Instruments, des Trautoniums, den Soundtrack. Denn erst mit dem hyperrealen Vogelgeschrei konnte Hitchcock den ganz realen Kinostrecken verbreiten. ■

(Das Titel-Zitat stammt von Heinz Ehrhard, einem beliebten Komiker aus der Zeit des westdeutschen Wirtschaftswunders. Er richtete diesen Satz bei einem Fernsehauftritt an das Studiopublikum, das ihn klatschend begrüßte.)