

Text: Wissenschaft III: Kommunikationsketten

«Als wir eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachten, fanden wir uns in unseren Betten zu ungeheuren Monstern verwandelt, gepanzert mit tablet, i-phones, ear-pods, air-pods, head-sets.»

Wir konnten plötzlich die Schwingungen aller Dinge der Welt hören, wie sonst nur Fledermäuse, hatten den Kopf voller planetarischer Stimmen und Geräusche, darunter unsere eigene, aber seltsam verfremdet. Wir surfen durch eine Welt voller Klänge, kommen nicht aus dem Bett, und niemand ruft uns an. Wirklich Niemand?

Die Komposition von Noémi Büchi verhandelt eine Verwandlung. Vielmehr: Ihre Komposition ist, wie alle richtigen Kunstwerke, eine Transformation: der Wahrnehmung, der Raumes, des Körpers und der Stimme. Aber wessen Körper, wessen Stimme?

Seit ihrer ersten Aufzeichnung 1877 (von Thomas Edison, mit dem alten Prinzip der Wachswalze) wird eine Stimme nie mehr eine eigene sein. Niemandes. Denn seitdem Stimmen aufgezeichnet, gespeichert, bearbeitet und wieder abgespielt werden konnten, gehören sie auch jemand anderem, selbst wenn sie, unverwechselbar, die Markierung unseres physischen Körpers tragen. Was soll das heißen? Fangen wir noch einmal an:

«Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte». Franz Kafka schrieb seine Erzählung «Die Verwandlung» über einen Handlungsreisenden, der über Nacht zu einem gepanzerten Käfer wird, im Jahr 1915. Da war die technische Stimme bereits längst ein alltägliches Phänomen. Zumindest im Bürobetrieb, wo Kafka arbeitet. Stimmen wurden durch Telefonanlagen und Diktiermaschinen, den sogenannten Parlographen, übertragen. Jeder hatte sich bereits daran gewöhnt. Kafka hingegen macht aus der Erfahrung eine Erzählung, schildert den Umbruch als Verwandlung des menschlichen Körpers insgesamt. Auch in seinem Text geht es um die Stimme. Als Gregor nach dem Aufwachen zum ersten Mal spricht, ist es traumatisch:

«Gregor erschrak, als er seine antwortende Stimme hörte, die wohl unverkennbar seine [eigene], frühere war, in die sich aber wie von unten her ein nicht zu unterdrückendes schmerzliches Piepsen mischte, das die Worte förmlich nur im ersten Augenblick in ihrer Deutlichkeit beließ, um sich im Nachklang derart zu zerstören, dass man nicht wusste, ob man recht gehört hatte.» [6]

Die Qualität der Stimme, die Kafka hier sorgfältig beschreibt, ist eine technische. Blechern und hallig klangen die frühen Übertragungen von Grammophon- und Telefonstimmen, und die eigene Stimme klang fremd.

Franz Kafka unterhielt bekanntlich seit 1912 eine irgendwie intensive Beziehung zur Felice Bauer. (Sie kennen vielleicht den dicken Band ihrer Briefe). Felice Bauer leitete das Büro der Carl Lindström A. G., in Berlin, die Parlografen- und Diktiergeräte herstellte. Bauer hatte Prokura. Das heißt, sie durfte Geschäftliches unterschreiben. Ich gehe nicht im Detail auf die seltsame Liebesgeschichte ein, die fast ausschließlich als Briefverkehr stattfand. Wichtig ist hier nur, dass Kafka sich deshalb bestens auskannte mit der Stimmenteknik seiner Zeit. In seinen Briefen an Bauer phantasiert er von einer Verschaltung von Parlographen, also Grammophonen, mit Schreibmaschinen, Musikautomaten und Telefonzellen. Das ganze Netzwerk, in das wir mit unseren alltäglichen portablen Geräten längst verstrickt sind.

Kafka schreibt darüber, drastisch, wie sich der Mensch selbst unter Bedingungen der Kommunikationstechnik verwandelt. Ziemlich traumatisch. In der Erzählung kommt der Prokurist der Firma (Felice Bauer!) nach Hause zur Familie Samsa um den fehlenden Gregor

zu finden. Der hat sich in seinem Zimmer verbarrikadiert und kommuniziert nur über seine Stimme mit der Umwelt. Als Gregor Samsa spricht, um sich zu erklären, sind seine Worte nicht einfach nur unverständlich: «Das war eine Tierstimme, sagte der Prokurist auffallend leise gegenüber dem Schreien der Mutter.»

Die Art und Weise wie uns Medientechniken verwandeln, nehmen wir wenig wahr und dann vor allem im Übergang, wenn ein neues Interface unsere Aufmerksamkeit beansprucht und uns in den Routinen stört. Dann merken wir an Aufregung oder Stress, dass unsere Körper sich im Prozess dieser technischen Anpassungen fundamental verändert, die Art, wie wir hören, fühlen, begehrn, jemand anderen anrufen, angerufen werden wollen. Und genau davon handelt die Komposition von Noémi Büchi, die zugleich eine Dekomposition ist, eine Analyse von Stimmen, sehr physiologischen, und wie sie technisch übertragen werden.

Noémi Büchis Stück stellt neue Räume her. Sie befördert uns aus unserem vertrauten Zimmer, das, wie es bei Kafka heißt «ruhig zwischen den vier wohlbekannten Wänden lag» [3] in unbekannte Räume. Sie führt uns in die wirkliche Welt der synthetischen Klangräume.

Gehen wir noch einmal an den Anfang der Stimmenaufzeichnung zurück. Welches waren die Transformationen, die zwischen 1880 – 1915 die Leute auf so traumatische Weise verwandelten?

Erstens vermischt sich auf den Aufnahmen Geräusche von menschlichen und nichtmenschlichen Quellen gleichermaßen. Die Leute konnten auf dem Phonographen (oder später auf Schallplatten) einerseits ganz spezifische Stimmen hören — ganz bestimmte Personen, denn von Anfang an war das seltsame an der Aufschreibung der Stimme, dass, so schwach ihre Aufzeichnung auch war, ihre Eigentümlichkeiten auf partikulare Körper hinwiesen, im Hören. Noch heute erkennen wir in der schlechtesten Übertragung die Stimmen unserer Freunde und Verwandten aufs erste Wort. Stimmen sind einzigartig wie Fingerabdrücke und bleiben das in einem gewissen Masse durch alle Verzerrungen hindurch. Aber nicht nur das. Die Leute meinten, Ähnlichkeiten zwischen Unähnlichem zu erkennen und Vermischungen von unterschiedlichen Wesen die «merkwürdige Verschmelzung von Bienen, Hunden, Engeln und Menschen» (John Durham Peters).

Hermann von Helmholtz hatte schon in den 1870er Jahren gezeigt, dass sich die Spezifik von Klangfarben in Obertonrelationen bestimmten lässt, dass der Klang aller Dinge, nicht nur von Instrumenten, messbar war aber auch die Struktur von Geräuschen. Seitdem sind nicht nur Klänge und Musik, sondern auch das Rauschen des Wassers oder des Waldes, das Sausen des Windes als Frequenzgeschehen anschreibbar werden, etwas, das vorher einzig und allein Sache der Poesie war — zumal der Romantischen.

Thomas Alva Edison selber hatte darauf hingewiesen, dass der Phonograph Aufzeichnungen von Schwingungen machen konnte, die oberhalb und unterhalb dessen lagen, was menschliches Hören wahrnehmen konnte. Diese Aufnahmen konnten, argumentierte Edison, dann verlangsam abgespielt werden und so zu Gehör gebracht, was jenseits der Wahrnehmung so alles geschah. Es wurden immer wieder allerhand Gespenster und Geister auf den frühen Aufnahmen identifiziert.

Zweitens wurde die Frage nach Original und Kopie in der frühen Zeit der Stimmenaufzeichnung ambivalent. Es zeigte sich, dass in einem Test von Schallplattenfirmen mit 4000 Leuten und insgesamt circa 2 Millionen Zuschauern, «diese den Unterschied zwischen einer realen Stimme und einer Aufnahme eben diese Stimme nicht erkennen würden.» (Durham Peters)

Damit wird die aufgezeichnete und wieder abgespielte Stimme zum Beweis ihrer Originalität. Der Hinweis auf die Technik, die dahinter steht, der Hinweis auf ihre Herstellung als Reproduktion wurde irrelevant für die Hörer. Die Stimme vom Grammophon galt als authentisch. Man traute der Wirklichkeitstreue, damals noch eine ziemliche low fidelity.

Drittens liessen sich plötzlich Dinge aufzeichnen, die überhaupt keine semantische Bedeutung haben musste. In der Literatur gab es Onomatopoetisches, aber nicht einfach das Anschreiben von Stimme als Ausdruck und Klang, Atmen, Seufzen oder Husten. Das war einzigartig gegenüber der Schrift. Das hatte umgekehrt wieder Konsequenzen für die Literatur, die jetzt auch begann, mit Zeichen zu spielen oder völligen Unsinn aus Buchstaben zu erzeugen, etwa im Dada, in den Gedichten Morgensterns oder Jandls.

Ausserdem erzeugte die Stimmaufzeichnung neue Formen der Macht. Die Ethnologie zum Beispiel begann damit, systematisch Sprachen von Indigenen aufzuzeichnen, die sie überhaupt nicht verstanden, um diese dann phonetisch zu analysieren, zu vergleichen, zu klassifizieren. Das wäre eine koloniale Funktion des Phonographen.

(Etwas später wurden Stimmen verstärkt und in Massenmedien distribuiert. Die frühen totalitären Regime bedienten sich der Public Address Systeme (P.A.s) oder des Radios um Völker als Gemeinschaften in einem akustischen Gesamtraum zusammenzuschweißen. Das war aber nach Kafkas Zeit.)

Schliesslich erschien in dem Masse, in dem Stimmen durch technische Speicherung und Reproduktion enteignet und bearbeitet wurden, die normale menschliche Stimme als minderwertige, als lächerliches Krächzen, das optimiert werden müsste. Und weil die Stimmen bereits in ihren physiologischen Elementen — Lunge, Kehlkopf, Gaumenraum, Zunge, Lippen etc. — zerlegt war, konnten dann auch Prothesen hergestellt werden, um die Körperorgane als perfektere Ersatzteile zu ersetzen und zu optimieren. An dieser Stelle beginnt die Geschichte der modernen technischen Medien, die zwischen Körper und Technik situiert sind, vermitteln. Der Körper wird zerlegt und wieder zusammengesetzt (oder mit Prothesen ausgestattet) nach dem Vorbild der technischen Geräte, später auch elektronischer. Für die Stimme ist das berühmteste Beispiel der Voice-coder oder Vocoder den Homer Dudley 1927 entwickelte, eigentlich um transatlantische Telefongespräche zu optimieren. Später, mit dem Krieg, wurde daraus die Produktion für künstliche Kehlköpfe entwickelt.

Ich nenne das alles, weil alle diese Aspekte in einer natürlich ungleich avancierteren Form in dem Stück von Noémi Büchi auftauchen. Natürlich ist heute die allmähliche Verschmelzung von menschlichen und technischen Stimmen so perfekt, dass wir inzwischen kaum noch unterscheiden können zwischen aufgezeichneten und übertragenen, bearbeiteten oder unbearbeiteten Stimmen, gefilterten oder synthetisch erzeugten. Jedenfalls würden wir bei einem solchen Test genauso schlecht abschneiden wie das Schallplattenpublikum um 1900, das das Original nicht von der Reproduktion unterscheiden konnte. Hier greift das Stück, so wie ich es höre, ein. Auch wenn es 150 Jahre nach Kafkas Verwandlung nicht nur auf elektronische, sondern auch auf digitale Verfahren der Aufnahme, des Filterns der Synthese zurückgreifen kann, auf Verfahren des Samplens, Granulierens, Layerns usw, alle jene technischen Verfahren, über die Noémi später genauer berichten wird. Sie sagt zu ihrer Arbeit: «Auf jede Millisekunde kommt es beim Komponieren an».

Wir hören am Anfang der Komposition einen dichten, sich von einer Seite zur anderen bewegenden Klang, der technische, physische, ökologische oder Geräuschquellen ununterscheidbar vermischt. Damit erzeugt Noémi Büchi, insbesondere bei einer

Reproduktion im Konzertsaal, einen neuen akustischen Raum, der sich hier als Raum im Raum bewegt, so wie sich Telefonstimmen ihre Mikroräume in andere Räume tragen. Wir können nicht wissen, welche Mikroelemente an diesen Klängen aus Aufnahmen stammen, welche komponiert sind aus Schwingungen. Und wenn es um Stimmen geht, die Noémi vor allem aus Social-Media-Mitschnitten gewonnen hat, wissen wir ebensowenig, welche Mischungen von Körpern und Techniken bereits zu diesen Stimmen kondensiert wurden.

Aber dann legt Noémi eine Spur, die den Körper genau da einführt, wo er in der Geschichte seiner Optimierung herausgenommen, herausgefiltert und gelöscht wurde, als Störung der reinen klaren, körperlosen Stimme, wie sie etwa im Radiostudie aufgenommen werden soll: Noémi Büchi hat dazu eine ganze Serie zusammengestellt: aus dem Flappern von Lippen, dem Schmatzen der Schleimhäute, aus unkontrollierter Spuckeproduktion zwischen Konsonanten, aus der Rauheit der Stimme oder wie es bei Roland Barthes heißt: ihrer Körnung. Sie rettet, isoliert, montiert und mischt genau das, was der Radioingenieur mühsam rauschneidet. Eine schöne Stimme, eine Standardstimme soll trocken sein und nicht auf einen partikularen, hungrigen, begehrenden, einsamen Körper verweisen, von dem sich die Stimme ja immer trennen muss, um kommunizieren zu können. Stimmen sind prinzipiell etwas, das zum Körper gehört, aber eben auch in den Raum der Anderen entlassen werden muss, damit ein Anruf ergehen kann, damit eine Stimme einen Körper berührt.

In ihrer Komposition lässt Noémi Büchi die Wirklichkeit des Körperlichen auf diese Weise in die Komposition zurückkehren, aber nur diskret, ebenso, wie man der Realität eben habhaft werden kann, deren Licht, gebrochen durch einen Edelstein, durch den Türspalt fällt.

Am Ende des Stücks kehrt auch plötzlich Semantik zurück: Thank you for calling! Egal wer spricht: Wir müssen schon selbst anrufen, damit wir Stimmen hören. Sie kommen nicht von allein. Und es lässt sich immer denken, dass irgendwo jemand ist, der den Anruf, oder den Schrei, getätigt hat. Am Ende auch unterstellt eine als männlich hörbare Stimme, vielleicht sei da immer auch schon etwas verzweifeltes am Werk gewesen ... «a disparate thing or something» ... wenn jemand anruft, und wir denken wieder an Gregor Samsa, der unbedingt klar machen wollte, dass er auf jeden Fall und unter allen Umständen zur Arbeit kommt. Folgsam ist. Gehorcht und nicht nur hört.

In den hundertzehn Jahren, die seit Kafkas Verwandlung vergangen sind, hat sich die Analyse und Synthese von Stimmen vor allem in Kriegstechniken, der Kryptographie und der Übertragung von Befehlsketten entwickelt. Es ist kein Wunder, dass Kafka darauf kommt, dass wir mit den vielen technischen Anordnungen, die unsere Körper und Kommunikationen optimieren wollen, einfach zu Panzern werden. Zu intelligenten Käfern ohne Sprache.

Die Analyse und Synthese von Stimmen und Klängen hat sich so entwickelt, dass wir beim besten Willen nicht mehr hören können, welche Teile menschliche sind, und welcher von Tieren, Techniken oder *tromp l'oreilles* (das Ohr ist im Französischen weiblich, was vieles erklärt) herrühren.

Noémi Büchi in ihrem Stück wird am Ende jedoch einen ganz anderen Ausgang wählen als Kafka. Bei ihr kehrt der Körper am Ende zurück durch den Tanz. Denn der Tanz braucht einen Körper, um sich zu realisieren. Aber auch da wissen wir, seit Heinrich von Kleist, dass es um die Übertragung geht, nicht um eine innere Seele, sei es eine der Puppen oder eine der Menschen. Am Ende der Komposition wogt ein gigantischer Ozean von Stimmpartikeln durch den Raum. Nicht in der Verpanzerung, sondern in einer synthetischen Verflüssigung der Körper, in ihren Vermischungen, die sich mitteilen, entdeckt Noémi Büchi einen Ausgang aus der Unmenschlichkeit.

Literatur:

Franz Kafka: *Die Verwandlung* In der Faksimilie Ausgabe des Stroemfeld Roter Stern Verlags, Frankfurt, nach der im Kurt Wolff Verlag der Jüngste Tag 1922/23 erschienen Fassung.

Friedrich Kittler: *Grammophon Filme Typewriter*, Berlin 1986.

Mara Mills: «Media And Prothesis. The Vocoder, the Artificial Larynx and the History of Signal Processing», in : qui parle 21,1 (Fall/Winter 2012): 107-149.

John Durham Peters, Edison, «Helmholtz, Edison and Sound History», in Lauren Rabinovitz, Abraham Geil (eds.) *Memory Bytes, History, Technology and Digital Culture*, Duke 2004.