

Im Wartebereich des Flugsteigs fällt das repetitive Signalmuster des Bordkartenscanners auf, der, irgendeinem technischen Problem geschuldet, interessanter als sonst tönt. Soll ich schnell mein Aufnahmegerät hervorsuchen? Ist die akustische Situation denn die Mühe wert? In diesem Fall entscheide ich mich dagegen, auch wenn meine Ohren bereits im Aufnahme-Modus sind und nach und nach weitere Audioschätze ins Bewusstsein dringen: die durch Teppichboden und offene Deckenstruktur gedämpfte Stimmung des Raumes, leise Gespräche, die wiederkehrenden Lautsprecheransagen, das durch die geöffnete Pforte hereinströmende Rauschbrumm des Flughafens. Ein abrupter Wechsel der Raumakustik beim Betreten der Fluggastbrücke – die Direktionalität des Tunnels bringt beim Hindurchgehen eine Parallelverschiebung des Hörbereiches: Schritte und Kleidungsgeräusche vor und hinter mir, das akzentuierende »frrrt« der Ziehkoffer beim Rattern über eine Bodenschwelle. Dann ein erneuter Wechsel beim Betreten des Flugzeughohlkörpers, die durch den verlangsamten Schritt geringere Ereignisdichte, das Rascheln der Zeitungen ... Summa summarum eine (wie üblich) aus punktuellen und kontinuierlichen Klangeignissen gewobene, multidimensionale Hörerfahrung, welche das geneigte Ohr bereits als durchaus anspruchsvolles, dreisätziges Konzert zu entschlüsseln imstande ist.

Ähnlich dem Baden in natürlichen Gewässern ermöglicht das ortsbezogene Klangfotografieren ein intensives Erleben einer neuen Umgebung. Das Eintauchen in den Klang stellt – fernab jeglicher Esoterik – eine tiefere Verbindung mit einem Ort her, im fokussierten Hören manifestiert sich die persönliche Aneignung akustischer Räume. Nicht zuletzt löst der Aufnahmeprozess zumeist schlicht und einfach auch ein längeres Verweilen vor Ort aus. Bei meinen *Field Recordings* geht es also zunächst nicht um das Sammeln neuer Klangmaterialien, sondern um den dadurch in Gang gebrachten Hörprozess an sich. Die Hinwendung an ästhetische und technische Herausforderungen einer Aufnahmesituation führt immer auch zu einer intensiven auditiven Ortserfahrung und somit einer Reflexion der eigenen Präsenz.

Im Rückblick hat mein phonographisches Interesse sicherlich mit meiner Tonmeisterausbildung an der Wiener Musikhochschule ab Herbst 1990 zu tun. Der konkrete Beginn meiner *Field recording*-Aktivitäten ist allerdings an die notwendige audiotechnische Mobilität gekoppelt. Kopfhörer an den Ohren, Stereomikrofon in der einen, DAT-Rekorder in der anderen Hand: Die erste Erfahrung des elek-

Bernhard Gál

Auditive Anverwandlung

troakustisch verstärkten, hörenden Gehens durch Räume, die unmittelbare Choreografie klangräumlicher Wahrnehmung mittels meiner Bewegungen sowie feiner Justierungen des Mikrofons steuern zu können, waren eine Offenbarung. Ein knappes Jahr später fand ich mich für einen vierzehnmonatigen Aufenthalt von Sommer 1997 bis Herbst 1998 in New York wieder und dokumentierte einen kleinen Teil meiner Eindrücke mittels Audioaufnahmen, welche in den darauf folgenden Jahren zu zahlreichen künstlerischen Projekten führen sollten.

Homo phonographicus

Mehrere Male suchte ich gegen Ende meines Aufenthaltes in New York das brooklynseitige Ufer unterhalb der Brooklyn Bridge auf, ohne die Klänge so einzufangen können, wie ich es mir vorstellte. Schließlich stellte ich meinen Wecker auf vier Uhr, um nach einer kleinen Radtour durch das nächtliche Brooklyn endlich, in aller Ruhe, meine klangliche Vorstellung adäquat abbilden zu können. Die Aufnahme an sich hätte vermutlich auch anderenorts in ähnlicher Weise stattfinden können, doch erst durch meine persönlichen Erfahrungen während der skizzierten Entstehungsgeschichte wurde die Komposition wohl so, wie sie ist.

Bisweilen bedarf es umfassender Recherchen und einer gewissen Hartnäckigkeit, um etwa die für das intendierte Aufnahmeergebnis optimalen klimatischen, tageszeitbedingten und sozialen Faktoren herauszufinden. Diese persönlichen Annäherungen an einen Hörort, die Veränderungen beim wiederholten Erleben derselben Hörsituation sowie die Diskrepanz zwischen Audioaufnahme und dem erinnerten Klang thematisierte ich unter anderem mit der CD *relisten*. Der Selbstversuch

Fotomontage des Nachtmarktes von Taipei. (Foto: Bernhard Gál)



eines nochmaligen Klangspaziergangs durch einen Nachtmarkt Taipeis zeigte, dass der Ort, dessen erster Besuch zu der Soundwalk-Komposition *Tong-hua yie-shi* führte, sich zehn Jahre später nicht nur akustisch verändert hatte, sondern auch meine Erwartungshaltung an die erinnerte Hörsituation nicht mit der Realität zusammenpasste.

Neben der beschriebenen auditiven Anverwandlung eines Ortes findet mit der Tätigkeit des Aufnehmens oft eine Distanzierung statt, ein Zurücknehmen der eigenen Präsenz sowie eine Abschottung von anderen Personen. Denn in der solipsistischen Fokussierung auf das aufnehmende Hören erfolgt auch eine Artikulation und Reflexion der eigenen Andersheit, die klangliche Umwelt wird zum Forschungsgegenstand. Sofern die Reise beziehungsweise die jeweilige Ortserfahrung in Begleitung anderer Personen geschehen, stellt die Durchführung von *Field Recordings* somit auch eine hochgradig asoziale Aktivität dar und führt zwangsläufig zu einer Kommunikationsverweigerung. Die Reiseziele sind meist durch Ausstellungsprojekte, Festivaleinladungen oder Konzerttermine vorgegeben, somit ist das Aufnehmen eine Zusatzaktivität, welche in einen bereits vollen Terminkalender eingebunden werden muss.

Audiotechnische und ästhetische Herangehensweisen

Die Bezeichnung *Phonographie* suggeriert gerne Analogien zum Medium der Fotografie. Dies beginnt bei der Objektivwahl (= Mikrofoncharakteristik) und endet mit der ästhetisch motivierten Entscheidung für bestimmte Aufnahmetechnologien (vgl. Hasselblad vs. Polaroid, oder Mehrkanalaufnahme vs. Kontaktmikrofon etc.). Doch was wäre dann eine Schwarz-Weiß-Phonographie? Oder das akustische Äquivalent eines Fischaugenobjektivs? Derlei Diskussionen werden seit August 2000 mit Begeisterung von Nutzern der *phonography mailing list* geführt, in deren Umfeld auf dem in Seattle beheimateten Label *and/OAR* 2001-2005 auch neun einschlägige CD-Kompilationen erschienen sind. Ähnlich der kompositorischen Entscheidung, ob in mehrkanaligen Klangprojektionen Klänge um ein sitzendes Publikum bewegt oder statisch präsentiert werden sollen, sodass sich der hörende Besucher seine individuelle Klangmischung durch individuelle Positionswechsel innerhalb des Hörraumes erwandert, kann auch bei *Field Recordings* zwischen statischen und bewegten Aufnahmeverfahren unterschieden werden. Sehr intensiv sind völlig unerwartete Klangeignisse, welche selbstverständlich an un-

bekanntem Orten gehäuft auftreten. In solchen Fällen bleibt zu hoffen, dass das Equipment zur Hand, die Batterien aufgeladen und die nötige Zeit vorhanden sind. Zu oft musste ich aus einem dieser Gründe eine einzigartige Klangsituation vorbeiziehen lassen. Manchmal ist bereits während des Aufnehmens klar, was daraus wird, und ich denke mögliche Schichtungen, Schnitte, Strukturierungs- und Verarbeitungsweisen bereits mit, in anderen Fällen hingegen kommt die konkrete Idee erst im Nachhinein, entweder beim Durchhören des Materials oder erst später beim Sich-Erinnern an ein spezifisches Hörerlebnis. In der gewählten Aufnahmemethode spiegeln sich jedenfalls immer auch Kontext, Intention und ästhetische Grundhaltungen wider.

Eine grundsätzliche Entscheidung betrifft die Frage, ob eine Aufnahme offen oder versteckt bzw. möglichst unauffällig durchgeführt wird. Bei nächtlichen U-Bahn-Fahrten in New York 1997-98 erschien es sinnvoll, das auffällige Stereomikrofon, eingewickelt in eine Ausgabe der *Village Voice*, zu halten, auch wenn sich dadurch gewisse klangliche Einbußen ergeben. Die später erfolgte Anschaffung binauraler Ohrmikrofone ermöglichte es mir, Audioaufnahmen auch in heiklen Situationen weitgehend unbemerkt durchzuführen. Mein Phonographie-Kollege Christopher DeLaurenti aus Seattle erzählte mir einmal von seiner Methode, Kapselmikrofone in die Schulterpolster seines Sakkos einzunähen, etwa um bei Konzerten aufnehmen können zu können. Vermutlich sind auch seine intensiven Mitschnitte der New Yorker *Occupy Wall Street*-Proteste auf ähnliche Weise entstanden. Ich selbst trage seit längerem die Idee eines Klanghutes mit mir, wo etwa in der Hutkrempe vier Kapselmikrofone angebracht werden, um mobile Mehrkanalaufnahmen durchzuführen.

Auch die Frage, ob ich mich selbst aus einer Aufnahme herausnehme oder meine Präsenz als Teil der Gesamtsituation akzeptiere, muss von Fall zu Fall aufs Neue beantwortet werden. Üblicherweise ist es mein Ziel, Aufnahmen weitgehend unbeachtet durchzuführen, da sich das Verhalten der anwesenden Personen ansonsten dramatisch ändert. Doch auch die gegenteilige Vorgangsweise, also eine bewusste Einbindung der eigenen Anwesenheit in das aufgenommene Klangergebnis, macht bei manchen Konzeptionen Sinn. So basiert etwa die elektroakustische Komposition und Klanginstallation *Hinaus:: In den, Wald* von 2001 auf einer binauralen Tonaufnahme vom Gehen, Laufen und Innehalten in einem nächtlichen Wald und beinhaltet auch meine eigenen Atem- und Schrittgeräusche. Dadurch wird ein intensiver, emotional-dynamischer Hin-

tergrund für die strukturelle Verflechtung der verschiedenen gesprochenen Textfragmente Adolf Wöflis hergestellt.

Ein extremes Gegenbeispiel, nämlich eine Aufnahme, bei der ich selbst persönlich nicht präsent war, stellt die Klanginstallation *soundbagism* dar, welche 2004 im Rahmen einer *luggage art*-Gruppenausstellung am Flughafen von Denver präsentiert wurde. Aus meinem Kofferchen tönte über versteckte Lautsprecher eine elektroakustische Komposition, welche ausschließlich aus Audioaufnahmen hergestellt war, welche mittels eines in einem Koffer versteckten Aufnahmegeräts während der Reise des eingepackten Gepäckstückes durch unbekannte Bereiche Berlin-Tegels, bis hinein in den Laderaum des Flugzeugs, gemacht wurden.

Homes sweet homes

Die jeweiligen konzeptuellen und audiotech-nischen Vorgangsweisen sind unweigerlich mit dem spezifischen akustischen Potential eines Ortes verknüpft. Spektakuläre Klang-situationen sind zwar während des Hörens ein wunderbares Erlebnis, jedoch als Ausgangsmaterial, zumindest im Sinne meiner ästhetischen Vorstellungen, selten brauchbar, da zu referentiell, zu dicht, zu sehr in sich geschlossen. Die Beschränkung auf scheinbar unauffällige Aspekte oder kleine Klangereignisse erleichtert mir eine weiterführende künstlerische Verarbeitung. Erst in jüngerer Vergangenheit interessieren mich auch »barockere« Klangverbindungen, sodass breitere Assoziationsfelder oder Klangfamilien und heterogene Entwicklungen ebenfalls im Zentrum eines Werkes stehen können. Es müssen jedenfalls keine Fernreisen als Grundlage erhalten, auch die Verarbeitung des alltäglich Wiederkehrenden führt zu interessanten künstlerischen Resultaten. Solche zumeist über einen längeren Zeitraum erlebten und oft zunächst unbeachteten Situationen wirken nach, bis sich eines Tages, vielleicht völlig unerwartet, eine konkrete Idee herausbildet.

Etwa eineinhalb Jahre lang ging ich in Salzburg mehrmals pro Woche dieselbe Strecke, um meinen Sohn in den Kindergarten zu bringen. Neben dem gemeinsamen Singen und Plaudern, dem Echo der Eisenbahnunterführung, dem plätschernden Bach, war der quietschende Kinderwagen unser ständiger akustischer Begleiter. Mit der Zeit begann ich, mit diesem Quietschen zu experimentieren und den zehnmütigen Spaziergang zu choreografieren, bis ich schließlich gegen Ende der Salzburger Zeit einige Aufnahmen unseres Klangspazierganges anfertigte.

Falls die Aufnahme bereits mit einem konkreten künstlerischen Ziel im Hinterkopf durchgeführt wird, kommt sie eher einer Materialsammlung gleich. Insofern mache



New Yorker U-Bahn. (Foto: Bernhard Gál)

ich hier wenig Unterschied zum Umgang mit Stimmen oder (akustischen) Instrumenten, die ich als ähnlich vorgefundene Klangphänomene zunächst hörend (und oft auch aufnehmend) auf ihr Potenzial untersuche. Im Falle der New Yorker U-Bahn mit ihrer an den John Zorn der 1980er Jahre erinnernden Expressivität konzentrierte ich mich nach längerem Hin und Her auf das Phänomen der Metrocard-Signaltöne, jene kurzen Impulse, welche durch permanente Überlappungen zu einer kontinuierlichen, mikrotonal fluktuierenden Klangfläche verschmelzen (*68th Street*, 1998). An der Wiener U-Bahn interessierten mich unter anderem die Polyrhythmen der Rolltreppen, das Geräusch der schließenden Waggontüren sowie die »bärgigen« Lautsprecherdurchsagen der Zugführer, welche in dieser Form inzwischen bereits Geschichte sind (*57A*, 2001). Eine aufgenommene Fahrt mit der Berliner U2-Linie diente als zeitliche, tonale und strukturelle Vorlage für eine Komposition für Kammerensemble, in welcher transkribierte und mitgehörte U-Bahn-Klänge imitiert, ergänzt und konterkariert werden (*UTOO*, 2004).

Letztendlich schwingt in allen Audioaufnahmen immer ein biografischer Bezug mit. Es handelt sich eben um Erinnerungen an Lebensabschnitte und persönliche Erlebnisse, welche mit den jeweiligen Hörsituationen verbunden sind. Doch wo beginnt die Rede vom *Field recording*, und wo endet sie? Die Praxis der Phonographie ist letztendlich mehr als eine Aufnahmetechnik, es ist eine Grundhaltung, ein aktives hörendes Interagieren mit der Welt.