

Douglas Kahn

Paul DeMarinis und der »Edison-Effekt«

1 Amerikanischer Klang- und Installationskünstler, für dessen Musik für Computer, Synthesizer, Electronics u.a. die Einbeziehung von Sprache, Sprechen und überhaupt der menschlichen Stimme typisch ist und der eine spezielle Art von Plattenspielerinstallationen entwickelt hat. (Anm. d. Redaktion). [↑](#)

2 Paul Demarinis, *The Edison Effect. A Listnere's Companion*, CD, Het Apollohuis, ACD 039514 (Anm. d. Redaktion). [↑](#)

Ich weiß nicht, wer es zuerst gesagt hat, aber die Idee der Erfindung ist selbst erfunden worden. Sie wurde so gründlich erfunden, daß zur Zeit der frühen Avantgarde Schriftsteller und Künstler wie Jarry, Roussel, Apollinaire oder Duchamp Teile ihrer Kunst auf einer komplexen Parodie der Kultur der Erfindung aufbauten. Ihre Hauptquelle waren die Naturwissenschaft und Technologie des 19. Jahrhunderts, deren Exzentrizität häufig interessanter erschien als ihre Anwendungsmöglichkeit innerhalb der Künste. Ihre Exzentrizität war der Tatsache geschuldet, daß noch keine Grenzen gegen so etwas wie Spiritismus im Alltag errichtet waren, daher Edisons Versuch zum Bau einer Maschine für die Kommunikation mit den Toten oder Elisha Grays musikalische Badewanne. Die Künstler wiederum waren dafür verantwortlich, diese Exzentrizität in eine intelligente Poetik zu übertragen, in einen kritischen und humorvollen Kontext, ein Verhältnis zwischen Kunst und Technologie, das mit der anhaltenden Durchsetzung von Medientechnologien am Ende unseres Jahrhunderts zunehmend relevant wurde. Doch obwohl Ideen von künstlerischer Originalität und Erfindungskraft häufig austauschbar sind, kann keiner dieser Künstler wirklich ein Neuerer genannt werden. Bei Paul DeMarinis¹ dagegen ist es anders; er versteht sich sowohl auf Fragen der künstlerischen Sensibilität wie er sich ebenso mit den technologischen Anforderungen auskennt. Seine Erfindungen erfinden die Erfindung noch einmal neu.

Wenn die Wiederholung, die Erfindungen eigen ist, die die Erfindung erfinden, wie eine springende Grammophon-Nadel klingt, so hat das einen guten Grund. Auch DeMarinis ist der Technologie des 19. Jahrhunderts verhaftet, in seinem Fall dem archaischsten der modernen Reproduktionsmittel – dem Phonographen. Archaisch deshalb, weil die zu seiner Herstellung notwendigen mechanischen Mittel und Materialien lange vor seiner Erfindung existierten. Dieses technologische Versehen hielt sich über Tausende von Jahren, so daß sich die Leute zu fragen begannen, wie ein oder zwei aufgenommene

Worte von Jesus wohl die Gegenwart hätten verändern müssen. Ist es wirklich nur ein Zufall, daß das erste Wort, das Edison aufzeichnete, »Maria« war, oder ist das zu weit hergeholt? Trotzdem, man kann auf dieser Platte² das Wort »Maria« auf einen Wachsylinder gezogen hören, so, wie selbst noch ältere Klänge, die bei der Herstellung eines Topfes mit der Töpferscheibe möglicherweise versehentlich in Ton gegraben wurden. Es ist die Rede davon, daß eine archäologische Ausgrabung stattfindet, die nach den donnernden Inhalten der Tafeln von Moses sucht. Das ist einer der Effekte von DeMarinis Rückgriff auf Edisons Phonograph: die gesamte aufgezeichnete Zeit wird wieder abgespielt.

Der Phonograph brachte Edison seinen »Heiligenschein-Effekt«, das heißt, er galt als ein in höherer Gunst Stehender, unfähig, etwas falsch zu machen, eine leuchtende Größe. Ironischerweise hatte ihm das seine angebliche Erfindung des elektrischen Lichts nicht eingebracht. Doch der Edinsonsche »Edinson-Effekt« dämpfte seinen Heiligenschein ebenso sicher, wie er seine Glühbirnen dunkel werden ließ. Obwohl er bis an die phänomenale Grundlegung moderner Kommunikationstechnologien gelangt war wie etwa Klangverstärkung, Rundfunk, Fernsehen und Computer, war er nicht in der Lage, dies als solches zu erkennen. DeMarinis »Edison-Effekt« wiederum zieht aus diesem großen Fehler seinen Vorteil, indem er die illegitimen Abkömmlinge moderner Medientechnologien, wie sie durch den »Edison-Effekt« möglich wurden, einsetzt, um in der Vergangenheit herumzugeistern, Phonographie durch sich selbst wiederzugeben, die Nadel durch einen Laser, Stein durch Licht ersetzend.

Was wir [...] hören ist die Wiederbelebung der Phonographie durch sich selbst und das in zwei Richtungen; alte und neue Technologien hauchen sich gegenseitig Leben ein und dieser Luftaustausch erklärt einige der Kratzgeräusche [...]: es ist die sich in die Lüfte schwingende, atomisierte Unebenheit auf der phonographischen Oberfläche, die den asthmatisch keuchenden Glanz der synthetisierten Stimme verursacht. Und die anderen Geräusche? Es gibt einen kraterartig kratzenden Klang, der gleichzeitig aus einer Oberflächenrille und von einem Geigerzähler herrührt, beides bildete den Background für die Vinyl-Nachkriegsgeneration, bevor sie in jene andere Gegenkultur hineinwuchs. Der Abstrahlung des Klangs aus den Lautsprechern paßte zur Strahlung oberirdischer Atombombentests und dem grellbunte Party-Geschirr, das im Sommer benutzt wurde. Etwa eine Dekade später schien die Sonne wieder, diesmal mit der Erkennungsmelodie von Synthesizern wie Yamahas DX-7; Ron Kuivila nannte es

wegen seines oberflächlichen Spektralglanzes »diesen sonnengetränkten Klang«, auch wegen der südkalifornischen Sonnenlandschaft, die alle die Studiomusiker beheimatete, die Klang industriell in die Luft pumpften. Wenn DeMarinis solche Klänge mehrfach durch alte und neue audiophone Technologien und wieder zurück »loopt«, wird das Geräusch überdimensioniert und nähert sich einem oxymoronischen Klang: die Essenz der Vermittlung.

Das Hervorbringen solcher Klänge ist für das Verständnis von Klang im allgemeinen notwendig. Sie mögen marginal erscheinen, doch sie verkörpern jenen kleinen Unterschied, der den ganzen Unterschied ausmacht. Brutzeln, kratzen, schaben, klicken, schnarren, keuchen, zischen. Was ist Barthes berühmte »Maserung der Stimme« anderes als ein minutiöses, fleischiges Raspeln, erzeugt durch den Atem beim lasziven Bestreichen der Kehlkopfspalten? Dennoch besteht er darauf, daß dies ausreicht, um sängerische Größe zu unterscheiden. Oder Adornos Hörspielstreifen, das feine Summen eines Films bei aufgezeichneter Stille, dessen Zweck es ist, die Präsenz einer Aufzeichnung sublim zu bestätigen, um so das Minimum an Existenz irgendeiner Art von Präsenz zu etablieren. Filmmusik gehört in dieselbe Kategorie. Obwohl sie üblicherweise die affektive Substanz menschlicher Emotionen und historischer Größe beisteuert, wird der kinematographische Pakt zerstört, der sie ermöglicht, wenn sie zuviel Aufmerksamkeit erhält; in dieser Hinsicht ist sie Musik zum Nicht-Hören. Und schließlich ist das Vergnügen am Unhörbaren, ob dies kurze Klangereignisse oder Obertöne sind, eine unverzichtbare Taktik experimenteller Musik in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts.

Es ist verständlich, daß die Post-Vinyl-Generation komplexe Empfindlichkeiten gegen die Unverschämtheiten ausbilden mußte, die sie von Edinsons Wachs und Staniol geerbt hat. Ist es so, daß die Rumpel-und-Schleif-Erotik des Vinyls, seine Berg-und-Tal-Abenteuer das Oberflächengeräusch aufgehoben haben, das durch die Speicherung in den Mülltonnen der Geschichte kreierte wurde, indem sie eine Miniatur-Mimikry menschlicher Körper erzeugt? Oder ist das ein Appell an die Sexualität und geht die Reise ganz woanders hin?

Solange Vinyl noch King war, sind einfache Oberflächengeräusche erst nach häufigem wiederholtem Abspield als Geräusch per se wahrgenommen und somit toleriert, wenn nicht aus Liebhaberei geschätzt worden. Der Kauf einer gebrauchten Schallplatte mit viel Nebengeräusch bedeutete das Unvermögen zur Vollendung und somit jenen

ergreifenden Verfall, wie er mit dem Alter verbunden ist. Vinyl war damit eines der lebensähnlichsten Materialien, die es gab, im gleichen Zeitraster existierend wie die Menschen, natürlich alternd wie Pflanzen, Tiere und Haushaltsgeräte. Auf der anderen Seite verkörpern Compact Discs ein völlig fremdes, archivarisches Zeitraster. Du bist längst tot, verrottet und vergessen; die Erde wird nicht mehr wiedererkennbar und vielleicht sogar unbewohnbar sein, doch selbst das krasseste kommerzielle Gefasel wird auf Compact Disc überlebt haben, glänzend in der toxischen Sonne. Das ist der neue Mythos: Ikarus mit seinen Wachsflügeln flog in der Nähe der Sonne; der brutzelnde Klang des Oberflächengeräusches kündigte den Absturz in die See an, nicht als Niederlage, sondern als ein Mittel der Aushärtung zur CD, eingeschlossen in eine überirdische materielle Transzendenz, die auf der Ähnlichkeit mit Licht basiert. Zeit, die nicht vergeht, ist nicht der Stoff, aus dem die Erinnerungen sind. Warum in aller Welt sollte man da solch ein Ding kaufen?

Mit dieser Aufnahme und dem »Edison- Effekt« im allgemeinen hat DeMarinis eine gute Antwort auf Kuivilas Imperativ gegeben, eine Position irgendwo zwischen dem geistlosen Klang von Cage und dem klanglosen Geist von Duchamp zu finden. Es war ersterer, der mit Testsignal-Aufnahmen in *Imaginary Landscape No. 1* Glissandi erzeugte, die denen von Varèse ähnlich sind, und letzterer, der Plattenspieler für seine Roto-Reliefs benutzte. DeMarinis hat einen Track dazwischen erfunden und einen Laser-Strahl darauf gerichtet.

(Übersetzung: P. Wicke)

Der Text von Douglas Kahn erschien unter dem Titel Surface Noise on the DeMarinis Effect auf der 1995 vom Het Apollohuis (Eindhoven) produzierten CD Paul Demarinis, The Edison Effect. A Listener's Companion, ACD 039514. Die Veröffentlichung der Übersetzung aus dem Englischen erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.