

In einem seiner letzten Texte geißelt Heinz-Klaus Metzger musikalische Technikfeindlichkeit, die er unter die »ungenügend erkannten Absonderlichkeiten des Zeitalters« rechnet. Um deren Absurdität zu belegen, weist er auf den Widerspruch einer verbreiteten Haltung hin, die Live-Darbietungen favorisiert und dabei schlichtweg vergisst, dass technische Apparaturen zu ihrer Wiedergabe benutzt werden: »Die weitaus meiste Musik, die heutzutage gehört wird, quillt zwar aus elektroakustischen Apparaturen, deren unterste Wiedergabeinstanz der Lautsprecher ist, doch am obersten Ende der Übertragungskette, nämlich ihrem Ursprung, stehen in der Regel schlicht Sang und Spiel wie in den Urzeiten der Menschheit, das heißt, vokale oder instrumentale Schallerzeugung und die verdrehte Heilserwartung des zeittypischen Hörers geht dahin, dass die elektroakustische Abbildung dieser archaischen Verhältnisse mittels Mikrofon und weiterer technischer Instanzen täuschend ähnlich gerate: dergestalt, dass schlussendlich die künstliche Nachtigall vom Ohr für die natürliche gehalten werden kann. Millionen, ja Milliarden Hörern wird es dabei nicht einmal unheimlich.«¹

Gerade der Lautsprecher – jene »unterste Wiedergabeinstanz der Übertragungskette« – gehörte lange Zeit tatsächlich zu den auch künstlerisch wenig beachteten technischen Medien der Klangerzeugung. Sogar die ersten live-elektronischen Arbeiten John Cages, mit denen er als einer der ersten Komponisten dafür eintrat, medientechnisches Gerät künstlerisch produktiv zu machen, verwenden den Lautsprecher lediglich in seiner traditionellen Wiedergabefunktion. In den *Imaginary Landscapes* (1941) wird lediglich der Schallplattenspieler zum »Musikinstrument« umfunktioniert, der Lautsprecher wird dabei nicht eigens berücksichtigt. Eine der frühesten Arbeiten, die Aufnahme- und Wiedergabe-Geräte zur Klangproduktion verwendet, ist Steve Reichs *Pendulum Music* aus dem Jahr 1968. Die Klänge dieses Stückes werden von drei oder mehr von der Decke hängenden Mikrofonen erzeugt, die über am Boden liegende Lautsprecher schwingen und jedes Mal, wenn sie die Lautsprechermembran passieren, ein Rückkopplungsgeräusch verursachen.

Während der Lautsprecher in der elektroakustischen und live-elektronischen Musik eher als Randphänomen behandelt wurde, ist er dagegen in der Klangkunst von Beginn an ein zentrales Medium, erlaubt er es doch, im Medienverbund mit reproduktiven oder generativen Geräten jeden beliebigen Raum mit Klang zu bestücken. Viele Arbeiten der ersten Klangkünstlergeneration, etwa von Ulrich

Marion Saxer

Von Lautsprechern und Menschen

Die künstlerischen Forschungen von Jagoda Szmytka

Eller, Robin Minard, Rolf Julius und Christina Kubisch, nutzen neben dem klanglichen auch das visuelle Potenzial der Lautsprecher. Bis heute kommt die Klangkunst ohne Lautsprecher nicht aus.

Der Lautsprecher hat jedoch in letzter Zeit zudem für eine jüngere Komponistengeneration zunehmend an Interesse gewonnen und wird auf seine klanglichen Möglichkeiten hin untersucht. Für die polnische Komponistin Jagoda Szmytka² stehen künstlerische Erkundungen des Lautsprechers in einigen ihrer Arbeiten im Zentrum. Dabei ist sie von der Gestalt, der Materialität und vor allem der Unvollkommenheit der Geräte fasziniert, der Tatsache, dass jeder Lautsprecher durch seine Bauart eine eigene Charakteristik hat.

Die »reine Physis«

Watch out! of the box (as Luis B. says) for amplified cello, piano, loudspeaker-installation, video, staging (2011) ist ein komplexes installatives Konzertstück³, in dem die künstlerische Annäherung an den Lautsprecher ganz direkt vollzogen wird: Der erste Teil zeigt in vierfacher Videoprojektion, wie Szmytka Lautsprecher verschiedener Form und verschiedenen Alters bearbeitet. Zu sehen sind lediglich die Hände der Künstlerin, die unterschiedliche Prozeduren ausführen und die Geräte. Szmytka schneidet mit einem Skalpell die Membran eines Lautsprechers auf, reißt ein Stück ab und klebt den Riss wieder zu. Sie betastet und dreht die Geräte wie bei einer ärztlichen Untersuchung. Sie führt eine Sonde in ein Gerät ein oder lässt kleine Kügelchen in den vibrierenden Lautsprecherschalen springen. Dabei sendet sie keine Signale in die Lautsprecher, sondern reinen Strom und beobachtet sorgfältig die durch die Manipulationen hervorgerufenen klanglichen Veränderungen. Es entsteht eine satte, vitale, ständig leicht modulierende Klangfläche. Dazu bemerkt sie in einem Gespräch: »Wie das Blut in der Hand, das dort zirkuliert; ich spiele Geige und das Blut erweckt die Klänge zum Leben. In den Lautsprechern sollte nur der reine Strom spielen, es sollte reine Physis herrschen.«⁴

2 www.jagodaszmytka.com, die Autorin dankt Jagoda Szmytka für einige per Mail übermittelte Hinweise, die in den Text eingeflossen sind.

1 Heinz-Klaus Metzger, *Vorwort*, in: Institut für Medienarchäologie (Hg.), *Zauberhafte Klangmaschinen. Von der Sprechmaschine bis zur Soundkarte*, Mainz: Schott 2008, S. 13.

3 Eine Aufnahme mit der Internationalen Ensemble Modern Akademie, Eva Boesch, Violoncello und Yusuke Ishii, Klavier siehe: <http://www.youtube.com/watch?v=W27AFVER-Yvk&list=SP154292EB8203FB8F> <http://www.youtube.com/watch?v=Q05g7KaM4ZI&list=SP154292EB8203FB8F&index=2>

4 Interview Jagoda Szmytka mit Monika Pasiiecznik und Jan Topolski, in: *Glissando. Junge Komponisten aus Polen auf Deutsch*, Heft 19, Dezember 2011, S. 117.



Jagoda Szmytka aus Polen verbindet optische, haptische und musikalische Elemente. 2011 war sie Rihm-Stipendiatin der Hoepfner-Stiftung. (© Hoepfner-Stiftung)

Jener direkte Zugriff auf die Physis, sei es die von Geräten oder von Menschen, ist ein bemerkenswertes Charakteristikum der Arbeit von Jagoda Szmytka. Konsequenterweise sucht sie immer wieder den Ausgangspunkt der direkten Materialität von Körpern, deren pure Oberflächen, um von dort aus Klang zu entfesseln. Dabei verwischen die Grenzen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Körpern, die Lautsprecher werden gleichsam zu Individuen: »Eine Operation am Lautsprecher! Ständig entstehen neue Bezüge. Es beginnt mit dem Körper. Ich arbeite an der Unmittelbarkeit, ständig muss ich etwas befühlen, ich kann keine Unterbrechung zulassen, denn sonst verliere ich diese Distanzlosigkeit ... Ein Kaiserschnitt im Inneren des Lautsprechers (lacht). Im Ergebnis entsteht der Klang!«⁵

Spielgeste als musikalischer Parameter

Im zweiten Teil des Stückes treten die Instrumentalisten an Klavier und Violoncello in Aktion. In ihrem Spiel realisiert sich ebenfalls die Idee des Körpers als Ausgangspunkt der Klangproduktion. Die Klänge werden ausschließlich aus den Spielgesten heraus entwickelt. Es gibt keine kompositorischen Strukturen, die aus herkömmlichen Parametern generiert werden, alles entsteht aus der Geste. Um diese neue Spielhaltung der Interpreten zu erzielen, notiert Szmytka in ihren Partituren lediglich gestische Aktionen und arbeitet intensiv mit den Instrumentalisten, die nun selber zu Klangforschern werden. Der Klang wird im Spiel erlebbar als Ergebnis einer hier und jetzt ausgeführten Handlung und ist nicht mehr Resultat kompositorischer Kalküls oder künstlerischer Imagination. Die zugespitzte physische Direktheit der Klänge ist von einer ganz eigenen Intensität und Qualität

22 jenseits traditioneller Kategorien wie Material

oder Ausdruck. Der Fokus auf die Physis der Interpreten führt eben gerade nicht zu dem, was nach einer Klischeevorstellung roboterhaftes oder »seelenloses« Spiel genannt wird. Das Gegenteil ist der Fall. Die konsequente Zuwendung zur motorischen Geste scheint eher die kategoriale Trennung von Materie und Psyche in einen lebendigen Fluss von Aktion aufzuheben. Mit ihren repetitiven, klaren Gesten werden die Instrumentalisten selber zu schwingenden Membranen, sie nähern sich gleichsam den vibrierenden, Klang erzeugenden, individuierten Lautsprechern an.

Bühne als Medium der Vertauschung

Das Spiel der Instrumentalisten wird zudem durch differenzierte Verstärkung modifiziert. In Szmytkas rein musikalischen Stücken spielt die Mikrofonierung und Verstärkung ebenfalls eine große Rolle. Die Komponistin nutzt sie, um komplexe Raumwirkungen zu erzeugen, um feine Spielgeräusche, die ohne Verstärkung nicht hörbar sind, der Wahrnehmung zugänglich zu machen oder um die klanglichen Proportionen innerhalb eines Klanges zu verändern. Ein exemplarisches Beispiel für diese Arbeit ist das Stück *Open the box! for accordion solo and shadow play* (2010)⁶. Musikalische Parameter für das Spiel des Akkordeonisten sind Körperspannung, Intensität, Tempo und Form der Geste. Der Titel bezieht sich einerseits auf die »Box« des Akkordeons, zum anderen aber auch auf die Idee des durchkomponierten Stückes, das bei seiner Interpretation keine Freiheiten zulässt. Diese traditionelle Form der Komposition bezeichnet Szmytka auch als »Käfig«, aus dem es zu entkommen gilt.

Watch out! of the box, also *Pass auf! Sei vorsichtig!* oder *Nimm dich in Acht!* Ist ebenfalls mehrdeutig, so meint »out of the box« auch »hervorragend«, zudem erinnert die Formulierung an die Redewendung »to think outside the box«, was sich mit »querdenken« übersetzen lässt. Zu Beginn des zweiten Teils des Stückes ist der fast kaum veränderte Live-Klang der Interpreten zu hören. Nach und nach wird der Klang über Verstärkung und Lautsprecher jedoch in den Zuschauerraum projiziert. Am Ende des Stückes sind die Aktionen der Spieler zu sehen, aber der Klang ist woanders, er hat sich von den Musikern gleichsam abgetrennt. Die technische »Umleitung« fragmentiert Körper und Klang. Die fokussierende Kraft der Bühne diffundiert. Das Misslingen der unmittelbaren Zuordnung von Spielaktion und Klangort, verfremdet das Spiel in subtiler Weise und verleiht ihm etwas Irreales.

6 <http://www.youtube.com/watch?v=5TPYm-mN0pQ&list=SP154292EB8203FB8F&index=8>

5 Ebd., S. 117

Dagegen werden am Ende des Stückes die Lautsprecher noch zugespitzter als Individuen inszeniert: Die vier sehr unterschiedlichen Geräte, die zuvor in den Videos zu sehen waren, präsentieren sich nun »live« auf kleinen Podesten auf der Bühne und lassen Aufnahmen des vorherigen Klanggeschehens erklingen. Nach der vorangegangenen räumlichen Klangdiffusion ist der Klangort hierbei ausschließlich auf die Bühne fokussiert. Die Geräte werden »menschlicher«, weil, anders als zuvor, die gewohnte Zuordnung von Sichtbarem und Hörbarem nun eindeutig gelingt und sie dadurch als eindeutig verortbare Akteure wahrnehmbar werden. Mit deutlich defizienter Wiedergabequalität singen die Lautsprecher mit ihrer jeweils eigenen, charakteristischen Stimme. Was erklingt ist ein Mischklang aus Erinnerungen an das vorherige instrumentale Spiel und deren klangliche Modifikationen durch die Geräte.

Watch out! of the box verschiebt die Perspektiven auf medientechnisches Gerät anhand vieler unterschiedlicher Strategien. Szmytka entbindet darin die ehemals »unterste Wiedergabeinstanz« Lautsprecher von der Funktion der bloßen Klangabbildung und führt klangliche Eigenqualitäten der Geräte der Wahrnehmung zu. Weil hierbei die medialen Wahrnehmungsgewohnheiten unterlaufen werden, kann dies durchaus unheimlich wirken. Um die Effekte des Unheimlichen oder Mysteriösen zu unterstützen, setzt Szmytka, die zunächst Regisseurin werden wollte, auch musiktheatrale Elemente ein: Das Spiel der Cellistin etwa, wird plötzlich durch einen Handy-wakeup-Alarm der Lautsprecher unterbrochen. Daraufhin beendet sie ihr »unechtes«, irreales Spiel und das »echte« Spiel der Lautsprecher beginnt. Die Interpretin verlässt allerdings nicht selbst die Bühne, sondern sie wird weggeführt, gleich einem willenlosen Apparat. Zudem sammeln die Musiker von am Rand sitzenden Personen kleine, geheimnisvolle, schwarze Quader ein, die sie auf der Bühne stapeln – Kästchen, die Klänge aussenden, deren Herkunft ungewiss bleibt. »Es ist wichtig, dass man nicht weiß, was sich in den Kästchen befindet«⁷, bemerkt die Komponistin dazu.

Instrumente als Lautsprecher

Auch in vielen ihrer anderen Stücke inszeniert Szmytka mediale Vertauschungen. In der Klanginstallation *Handplay in Wunderkammer* for sound files diffused through suspended string instruments and piano⁸ verwendet sie Streichinstrumente und Klavier als Lautsprecher. Dafür nutzt Szmytka den Effekt,

dass Instrumente beim Zuspiel ihrer eigenen Resonanzen zum Vibrieren gebracht werden und Klänge abgeben, ohne dass sie von Musikhänden berührt werden. Nach vorab durchgeführten Resonanzanalysen der verwendeten Instrumente entwickelte die Komponistin für diese Installation ein komplexes Netz von Zuspield-Tönen für die verschiedenen Instrumente, die diese Klänge resonierend in den Raum diffundieren und sich dabei auch untereinander beeinflussen. Auch in diesem Stück ist das visuelle Arrangement von großer Bedeutung. Szmytka wollte eine Wunderkammer als ein Kabinett von Kuriositäten schaffen. Die ohne Berührung klingenden Instrumente sind völlig aus ihrem üblichen Wirkungskontext herausgenommen und erhalten den Status musealer Exponate.

In ihrem Text *Writ-ing and/or Music? Towards method – looking for the other parameters* benennt Szmytka als die drei Topoi, die ihre Arbeit charakterisieren »changeability«, »ambiguity« und »fragmentation«. Weil sie ihre davon geleiteten künstlerischen Untersuchungen gleichermaßen auf medientechnisches Gerät wie auf menschliche Interpreten erstreckt, vermag sie für beide künstlerischen Akteure neue Handlungsspielräume zu erschließen und neue Formen von Medienkonstellationen zu schaffen. Das medienreflexive Potential von Szmytkas künstlerischem Ansatz eröffnet Alternativen zu den von Metzger angeprangerten »verdrehten Heilserwartungen des zeittypischen Hörens«. *Watch out! of the box* ist ein Appell, der uns alle angeht. ■

7 Interview Jagoda Szmytka mit Monika Pasiecznik und Jan Topolski, a.a.O., S. 118.

8 <https://vimeo.com/51302401>