



Aristotelis Hadjakos,
Axel Berndt,
Ingmar Rohlf,
Nils Heck,
Pablo Nadig,
Rainer Wermes,
Nicole Mensing

ABSTRACT 4

MUSIQUE GROTESQUE 5

- 1.1 Musique Concrète 5/6
- 1.2 Grotesk, Adjektiv 6

MUSIKFOLTER 6

- 2.1 Definition von Folter: 6/7
- 2.2 Musik im Kontext von Folter 7/8
- 2.3 Was ist Musikfolter? 8
- 2.4 Musikfolter als »Torture-Lite« 8-10
- 2.5 No-Touch Torture 10/11
- 2.6 Wirkungsebenen von Musikfolter 11
 - 2.6.1 Physische Ebene 11-13
 - 2.6.2 Psychologische Ebene 13/14
 - 2.6.3 Sozio-kulturelle Ebene 14-16
 - 2.6.3.1 Religiöse Trigger 17
 - 2.6.3.2 Sexuelle Trigger 17
 - 2.6.3.3 Erniedrigende und humoristische Trigger 17/18
 - 2.6.3.4 Akustische Trigger 18-20
 - 2.7 Musikfolter in der Geschichte 20-25
 - 2.8 Musikfolter in der Popkultur 26

PROJEKT EINS 26

- 3.1 Projektbeschreibung 26-35
- 3.2 Die Playlist 36
- 3.3 Der Modulare Synthesizer 37
 - 3.3.1 Geschichte 37
 - 3.3.2 Funktionsweise 38-40
- 3.4 Technische Umsetzung 40/41
- 3.5 Inspirierende Arbeiten und Konzepte 41-44

PROJEKT ZWEI 44

- 4.1 Konzept 44-47
- 4.2 Technischer Aufbau 47
- 4.3 Inspirierende Arbeiten 47
 - 4.3.1 Die Unendlichkeit der Loops 47/48
 - 4.3.2 Repetitive Kompositionen 48-51
 - 4.3.2.1 Steve Reich: »Let It Rain« und »Come Out« 51/52
 - 4.3.2.2 Willam Basinski: The Desintegration Loops 52
 - 4.3.2.3 Erik Satie: »Vexations« /
»Tenture de cabinet préfectoral« 52/53
 - 4.3.3 Rückwärtsbotschaften 53/54

VON FOLTER ZU FILM 54

5.1	Einleitung	54/55
5.2	Merkmale von Musik in (Horror)-Filmen	55-56
5.2.1	»The Musical Stinger / Musical Startle Effect«	56/57
5.2.2	Loud Volume – Silence/Noise	57/58
5.2.3.	Dissonante / Atonale Musik	58
5.2.4.	Innocent Forms Of Music	59
5.2.5	»The Sublime«	59/60
5.3	Nichtlineare Geräusche	60/61
5.4	Avantgarde Musik im Horrorfilm	61/62

PROJEKT DREI 62

6.1	Futurismus	62/63
6.2	Luigi Russolo und die Lärmtöner	63-76
6.3	Technischer Aufbau und Umsetzung	77/79

FAZIT 80

QUELLENVERZEICHNIS 81–84

E.V. 85

ABSTRACT

Diese Ausarbeitung ist als eine schriftliche Erläuterung und als dokumentarisches Zeugnis meiner Abschlussarbeit »Musique Grotesque« zu verstehen. Musique Grotesque befasst sich im Wesentlichen mit der Thematik der »Music Torture« und dem Sound Design im Genre des zeitgenössischen Horrorfilms. In dieser Arbeit gehe ich zum einen auf die Geschichte, Methodik und Funktion von »Music Torture« ein und analysiere diese anhand ausgewählter Beispiele, zum anderen vergleiche ich die zugrunde liegende Methodik auch mit dem Einsatz von Musik in diversen Horrorfilmen. Die Essenz von »Music Torture«, als auch die klangliche Untermalung von Horrorfilmen, zielt darauf ab, durch gezielte akustische Ereignisse Gefühle von Unbehagen, Hilflosigkeit und/oder Angst beim Rezipienten zu verursachen oder zu verstärken. Aus den gewonnen Erkenntnissen und Schlussfolgerungen resultieren drei klingende Arbeiten, die teilweise repetitiver, teilweise performativer Natur sind und in ihren konzeptuellen Schwerpunkten zwischen den beiden Thematiken variieren. Bei der Umsetzung wurde neben Techniken der Musique Concrète auch ein Funktionsaufbau verwendet, der dem italienischen Futuristen und Nicht-Musiker Luigi Russolo zuzuschreiben ist. Die Arbeiten sind in Text und Bild ausführlich dokumentiert. Intention dieser Ausarbeitung ist es, Motivationen und Inspirationen offenzulegen und zu erläutern, um den Arbeiten damit nicht nur einen geschichtlichen und konzeptuellen Hintergrund zu verleihen, sondern sie auch für den Betrachter verständlich und begreifbar zu machen.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird anstelle des englischen Begriffes »Music Torture« die vom Autor frei übersetzte deutsche Bezeichnung »Musikfolter« verwendet.

MUSIQUE GROTESQUE

1.1 Musique Concrète

Musique Concrète, das aus dem französischen übersetzt in etwa so viel bedeutet wie »konkrete Musik«, bezeichnet eine kompositorische Technik, bei der im Vorhinein aufgenommene Klänge und Geräusche dem Komponisten als Ausgangsmaterial dienen. Jenes Ausgangsmaterial, bei dem es sich nicht selten um alltägliche Geräusche handelt, wird mit Hilfe diverser analoger Techniken, wie Montage und dem Tape Splicing, aber auch durch Manipulation technischer Gerätschaften wie dem Tonbandgerät, präziser, dessen Abspielgeschwindigkeit, verfremdet. Namentlich manifestiert durch den französischen Ingenieur Pierre Schaeffer, verstand dieser die konkrete Musik als einen harten Gegenentwurf zur klassischen Musik. Während sich diese nach Schaeffer vom Abstrakten hin zum Konkreten, der Komposition, bewegt, verhält es sich bei der konkreten Musik gegenteilig. Aus den alltäglichen Klängen und Geräuschen, dem Konkreten, wird durch Verwendung oben erwähnter Techniken, etwas Abstraktes geschaffen. Ein Musique Concrète Stück zu komponieren begann mit dem Klanglichen Material, nicht mit einem vom Komponisten erdachten Schema. Das Material geht der Struktur voraus. Erst danach wurden die Klänge vom Komponisten verarbeitet und editiert bis sie in ihrer finalen Form aufgenommen wurden. Der Ansatz war beinahe das exakte Gegenteil zu dem der traditionellen Musik, das mit einer vordefinierten Struktur beginnt und dann vom Komponisten beendet wird. Im Erheben von lärmenden Klängen als Rohmaterial zum Komponieren von Musik unterscheidet er sich nicht allzu sehr von Russolo und den Futuristen. Dennoch fanden Schaeffers Ideen Einzug in den Mainstream, während Russolo, dessen Name zu seiner Zeit durchaus bekannter war, gehörte er doch zu einer Gruppe von präsenten Künstlern, mit seiner Idee nie den Erfolg beim Mainstream fand.¹ Zwei der drei entstandenen Arbeiten entnehmen der »Musique Concrète« nicht nur ihre technische

Grundlage, sondern beziehen sich auch direkt auf Schaeffers Auffassung von konkreter Musik. Auch sie verwendeten alltägliche Klänge, um daraus etwas Abstraktes zu formen.

1.2 Grotesk, Adjektiv

Durch eine starke Übersteigerung oder Verzerrung absonderlich übertrieben, lächerlich wirkend

Dieser Definition des Wortes gibt es hier eigentlich nichts hinzuzufügen. Jedoch soll im Laufe dieses Buches deutlich werden, wie sehr sich das Groteske durch die entstandenen Arbeiten zieht. Besonders wenn die Thematik der Musikfolter behandelt wird. Viele der dort aufgeführten Beispiele – so wird der Leser hoffentlich selber merken – entbehren auf den ersten Blick nicht einer gewissen Lächerlichkeit. Diese sollte jedoch durch den Kontext in Frage gestellt werden.

Im Vergleich dazu nutzen Horrorfilme das Groteske sehr bewusst, um bestimmte Reaktionen beim Zuschauer bzw. Zuhörer hervorzurufen. Musik ist dabei oftmals ein wichtiger Bestandteil. So kann zum Beispiel einem harmlosem Kinderlied, in den richtigen visuellen und thematischen Kontext eingebettet, eine neue, furchteinflößende Bedeutung zuteilwerden. »Musique Grotesque« kann verstanden werden als Versuch, groteske Konzepte mit analogen Techniken erlebbar zu machen. Einige dieser Techniken sind dabei fraglos der »Musique Concrète« entnommen. Ich habe mich jedoch nicht sklavisch an diese binden lassen. Konzeptuell war es mir wichtig, die kulturelle Bedeutung bestimmter Klänge und ihrem Kontext zu hinterfragen.

MUSIKFOLTER

2.1 Definition von Folter

Artikel 1 der UN-Antifolterkonvention vom 10. Dezember 1984 beschreibt den Begriff der Folter als jede Handlung, durch die einer Person vorsätzlich große körperliche oder seelische Schmerzen oder Leiden zugefügt werden. Die-

se Schmerzen- bzw. Leiden zuführende Handlung muss erfolgen, um von der Person oder einem Dritten eine Aussage oder ein Geständnis zu erlangen, um sie für eine tatsächlich oder mutmaßlich von ihr oder einem Dritten begangene Tat zu bestrafen, um sie oder einen Dritten einzuschüchtern oder zu nötigen oder aus einem anderen, auf irgendeiner Art von Diskriminierungen beruhenden Grund.

2.2 Musik im Kontext von Folter

Die meisten Formen von Folter benötigen keiner expliziten Erläuterung, warum sie als solche zu verstehen sind. Methoden wie beispielsweise das vorsätzliche Zufügen von elektrischen Impulsen oder Faustschlägen sind für die meisten Menschen sofort begreifbar, oft auch aufgrund eigener Erfahrungen. Schließlich hat so gut wie jeder bereits einmal in seinem Leben mindestens einen leichten Strom- oder Faustschlag zu spüren bekommen. Diese Erfahrungswerte ermöglichen es uns, diese Methoden als unangenehm, schmerzhaft und nicht wünschenswert zu verorten. Bei Musik verhält es sich jedoch etwas anders: Dass es sich bei Folter unter Zuhilfenahme von Musik um eine ernsthafte Form von Folter handelt, die bei ihren Opfern gravierende Schäden hinterlassen kann, ist für viele im ersten Moment schwer vorstellbar. Ist Musik, ob passiv als Zuhörer oder aktiv als Musiker, doch eine Aktivität, die unter normalen Umständen als etwas Positives angesehen wird. Man setzt sich ihr freiwillig, oft dankend aus und kann sie, sofern gewünscht, zu jeder Zeit ausschalten oder beenden. Musik geht uns nah, kann Menschen zum Tanzen, Singen und Weinen bringen und hat auch Einfluss auf unseren Körper. Jedem Menschen, ob musikbegeistert oder nicht, standen zu großer Wahrscheinlichkeit schon einmal die »Nackenhaare zu Berge«, verursacht durch ein Stück Musik. Dass sich Musik jedoch auch zum Zufügen seelischer und körperlicher Schmerzen eignet, belegen die zahlreiche Aussagen derer, die diese Art der Folter schon einmal über sich ergehen lassen mussten. Im Folgenden werde ich die Definitionen von Musikfolter, ihre Einordnung in den übergeordneten Kontext von Folter, sowie ihren Ursprung und ihre Funktionsweise anhand von verschiedenen Beispielen erörtern, die letztendlich auf die von mir umgesetzten

1 vgl. Cusick
2008:19

2 vgl. Lin 2012:1

Arbeiten hinweisen. Eines sei jedoch gesagt: Obwohl ich im Laufe dieser Arbeit immer wieder von »Folter« spreche, wird das Zufügen von körperlichen und seelischen Schmerzen durch Musik nicht offiziell als Folter bezeichnet. Laut der »United Nations Convention Against Torture and Other Cruel, Inhuman or Degrading Treatment or Punishment«, kurz CAT, die 1994 von Präsident Bill Clinton unterzeichnet wurde, handelt es sich hierbei, wie auch beim Schlafentzug, dem Entfernen von Kleidung und religiösen Gegenständen, sowie anderen Methoden um sogenannte »counter-resistance strategies«.¹ Und auch die in Artikel 1 Absatz 1 Satz 1 der UN-Antifolterkonvention gegebene Definition, grenzt Folter nicht deutlich von anderen Misshandlungen ab. Schließlich kann die Einschätzung, wie »groß« eine Leidenszufügung ist, nach eigenen Werten und Erfahrungswerten beurteilt werden. Ich hoffe jedoch im Laufe dieser Arbeit auch verdeutlichen zu können, dass eine Abgrenzung aufgrund von Semantik keinesfalls etwas an der Methodik an sich ändert.

2.3 Was ist Musikfolter?

Als Musikfolter bezeichnet man den lauten, anhaltenden Beschuss einer Person mit Schall.² Hierbei kann es sich um Musik, aber auch um Geräusche oder Rauschen handeln. Der akustische Beschuss kann sich über einen Zeitraum von mehreren Stunden bis über mehrere Tage erstrecken. Nicht selten wird Musikfolter mit anderen Verhörmethoden kombiniert, um diese in ihrer Wirkung zu unterstützen oder zu ergänzen. Besonders häufig wird Musik im Zusammenhang mit Schlafentzug eingesetzt, sowie »Forced Standing«, dem Ausharren in unbequemer Position über einen längeren Zeitraum. Musikfolter nun jedoch als eine Art »Beiwerk« oder »Zusatzfolter« abzutun, wäre an dieser Stelle absolut unangemessen. Beispiele werden aufzeigen, wie gravierend die Folgen von Musikfolter für den Körper, aber auch für die Seele sind.

2.4 Musikfolter als »Torture-Lite«

Die Bezeichnung »Torture-Lite« (übersetzt: reduzierte Fol-

- 1 vgl. Wolfendale 2009:47f
- 2 vgl. Lin 2012:2
- 3 vgl. Wolfendale 2009:46ff

ter) bezeichnet eine Reihe von Verhörmethoden, die, entgegen der traditionellen Form von Folter, den Körper des Opfer nicht sichtbar »beschädigen«. Zu diesen Techniken werden neben der Musikfolter auch die oben bereits erwähnten »counter-resistance strategies« gezählt:

Schlafentzug – Der unwillentlich herbeigeführte Entzug von Schlaf.

Stress positions – Haltungen, bei denen ein großer Anteil des Körpergewichts auf ein oder zwei Muskeln verteilt wird. Hierzu zählt auch das »forced standing«.

Isolation – Die andauernde, räumliche Trennung eines Individuums von anderen Individuen.

Extreme Temperaturveränderungen von heiß zu kalt und vice versa.

Erniedrigung bis hin zu inszenierten Exekutionen.¹

Die Phrasierung »Lite« verweist auf die Annahme, dass Verhörmethoden- wie der Einsatz von Musik in ihrer bestrafenden Wirkung »leichter« sind als andere Methoden und deswegen auch nur zu einer Unterkategorie von Folter gezählt werden.² Durch eine Abgrenzung zu »echter« Folter werden diese Methoden gleichzeitig relativiert und abgeschwächt. Und das zu unrecht. Torture-Lite Methoden sind Folter. Sie sind wie jede andere Form von Folter darauf ausgelegt, die mentale und physische Integrität eines Opfers zu zerstören. Die Unterschiede zwischen Torture und Torture-Lite liegen nicht im resultierenden Ausmaß des zugefügten Leids. Die Unterschiede sind lediglich moralischer und vor allem semantischer Natur. Durch die Verwendung schwächerer Wörter mit größerem Interpretationsspielraum, wie zum Beispiel »enhanced interrogation« oder »counter-resistance«, wird der Schaden lediglich kleingeredet, jedoch nicht tatsächlich abgeschwächt.³ Torture-Lite Methoden ermöglichen es den Tätern außerdem, sich eher von diesen Methoden zu distanzieren und weniger Verantwortung für diese zu übernehmen, da sie ihren Opfern die Schmerzen in den seltensten Fällen persönlich zufügen. Eine Ausnahme bildet hierbei am ehesten das so genannte »Water-Boarding«. Die Abwesenheit physischer Merkmale, die aus diesen Methoden resultieren, ist problematisch, da sie dadurch schwer nachweisbar sind. Darius Rejali hält jedoch gerade diesen Faktor für

- 1 vgl. Rejali 2007:2
- 2 vgl. Rejali 2007:2
- 3 vgl. Wolfendale 2009:55
- 4 vgl. Wolfendale 2009:55
- 5 vgl. Cusick & Joseph 2011:14

ausschlaggebend, wenn es um die Popularität von Torture-Lite Methoden geht. Besonders in Demokratien, in der die Exekutive an Rechte und Gesetze gebunden ist und durch Richter, aber auch die Presse und Menschenrechtsorganisationen kontrolliert und überwacht wird.¹ Rejali wirft zudem die Frage auf, ob Gewalt, die keine sichtbaren Spuren hinterlässt, bei einer demokratischen Bevölkerung die gleiche Empörung hervorrufen würde wie sichtbare, und daher nachweisbare Gewalt. Opfer sichtbarer Gewalt würden von der Öffentlichkeit Mitleid, oder mindestens Aufmerksamkeit bekommen, wohingegen Opfer »unsichtbarer« Gewalt Probleme hätten die skeptische Bevölkerung überhaupt von ihrem Leiden zu überzeugen.² Torture-Lite, das bedeutet körperliche Schäden, die nicht unmittelbar oder mit dem bloßen Auge sichtbar sind, zu marginalisieren. Denn im Gegensatz zu »traditionelleren« Methoden, liefern die meisten Torture-Lite Methoden keine direkten Ergebnisse, sie hinterlassen keine blauen Flecken oder Schürfwunden. Das Leid entsteht und entwickelt sich über den längeren Zeitraum. Dies erleichtert es den Tätern abermals, sich zu distanzieren und ihr Handeln von den Schmerzen des Opfers zu separieren.³ Wer vor Wochen gefoltert hat, kann kaum für die Leiden von heute verantwortlich sein.

2.5 No-Touch Torture

Musikfolter ist, so wie die meisten Torture-Lite Methoden, eine sogenannte »No-Touch« Folter, da es hierbei keinen direkten, physischen Kontakt zwischen Täter und Opfer gibt. Eine direkte Konfrontation bleibt aus. Wer Torture-Lite Methoden anwendet, fügt seinem Opfer in der Regel persönlich keinen Schmerz zu.⁴ Im Falle von Musikfolter wird das Opfer lediglich in einem Raum platziert, der dann über einen bestimmten Zeitraum mit akustischen Signalen beschallt wird. Der Täter muss während dieser Zeit nicht im Raum sein, er kann sich vom Geschehen entfernen. Der bewusste Akt des sich Entfernens ermöglicht es dem Täter, sich auch von seiner Täterrolle freizusprechen.⁵ Dieser Absolutionsgedanke wird weiterhin bekräftigt durch die Tatsache, dass die Musikfolter keine Spuren am Körper des Opfers hinterlässt. No-Touch, das bedeutet keine Merkmale und lässt viel Raum

- 1 vgl. Johnson & Cloonan 2009:148
- 2 vgl. Attali 1985: 27
- 3 vgl. Zhao 2010: 54-64)

für Interpretationen. Was diese Methoden besonders perfide macht: Der Körper des Gefangenen wird hierbei selbst zur Waffe. Er verlangt nach Schlaf, er krampft und krümmt sich vor Schmerzen, er friert und schwitzt. Der eigene Körper wird zum Feind, der das Opfer von innen heraus zerstört. Wenn sich der eigene Körper gegen einen richtet, was bleibt einem dann noch?

2.6 Wirkungsebenen von Musikfolter

2.6.1 Physische Ebene

Kunst kann wehtun. Viele mögen an dieser Stelle sogar behaupten, dass Kunst wehtun muss. Dass Kunst kathartisch ist. Das Kunst leben bedeutet. Und das Leben nun mal auch wehtun kann. Das Helle erscheint nur hell im Kontrast zum dunklen. Das Dunkle, der Hass, die Gewalt, kann in vielen Formen portraitiert werden. Sie kann in vielen Formen erlebbar oder sichtbar gemacht werden, aber nur in wenigen körperlich spürbar. Ein Gemälde oder ein Foto kann Gewalt darstellen, einen Eindruck von Gewalt vermitteln aber niemals physisch Gewalt zufügen. Mit Musik verhält es sich etwas anders. Musik kann, völlig unabhängig von seinem Inhalt, eine Quelle physischen Schmerzes sein, da sie sich aus Schallwellen zusammensetzt.¹ Diese werden ab einer bestimmten Schwelle, zu einer unsichtbaren (für unser Auge), aber gefährlichen Waffe, die körperliche Schäden anrichten kann.² Beschränken wir uns auf den vom Menschen hörbaren Bereich von ca. 20-20.000 Hertz (Hz), so manifestieren sich diese Schäden am häufigsten in Form akustischer Traumata. Das National Institute of Occupational Safety and Health (NIOSH) definiert Schall, der 85 Dezibel (dB) über einen Zeitraum von 8 Stunden übersteigt, als »bedrohlich«. Diese „Belastung“ kann eine metabolische Veränderung in den Haarzellen verursachen, da die übermäßige Lärmbelastung die Scherkraft der Haarzellen verstärkt. Dies kann wiederum zu einer Überbelastung des zellulären Stoffwechsels führen.³ Je höher der Schalldruck wird, desto kürzer muss ihm der Mensch ausgesetzt sein, bevor Schalltraumata eintreten

- 1 vgl. Zhao 2010: 54-64
- 2 vgl. Central Intelligence Agency Inspector General 2004:5
- 3 vgl. Worthington 2007:227
- 4 vgl. Worthington 2007:236
- 5 vgl. Cusick 2008:2

können. Schall, der 140dB übersteigt, verursacht bei kurzem Aussetzen eine Vibration, die dazu führen kann, dass sich das Corti-Organ von der Basilarmembran löst. Dies kann in einer unmittelbaren und permanenten Schwerhörigkeit münden.¹ Der Gebrauch von lauter, lang anhaltender Musik und Rauschen wird im »Committee Study of the Central Intelligence Agency's Detention and Interrogation Program« 16 mal erwähnt; immer im Zusammenhang mit Schlafentzug von bis zu 72 Stunden. Das CIA Dokument »Counterterrorism Detention And Interrogation Activities« stellt dazu folgende Leitfäden zur Verfügung: White noise or loud music: As a practical guide there is no permanent hearing risk for continuous, 24-hours-a-day exposures to sound at 82 dB or lower; at 84 dB for up to 18hours a day; 90dB for up to 8hours, 95dB for 4hours and 100dB for 2hours.² Aus diesen Dokumenten ist ersichtlich, dass die vom CIA empfohlenen Richtwerte, die als bedrohlich eingestuft Werte der NIOSH deutlich übersteigen. Anstatt der kritischen 85dB (über einen Zeitraum von 8 Stunden) können Gefangene über denselben Zeitraum mit bis zu 90dB beschallt werden. Mit bis zu 84dB, die nur einen Dezibel unter dem kritischen Wert liegen, können Gefangene sogar bis zu 18 Stunden täglich beschallt werden. Verschiedene Aussagen von Gefangenen bestätigen die Anwendung dieser Techniken:

»There was darkness and loud music for two months«³

»where, as well as being kept in permanent darkness, with "sharp metallic rock music" playing 24 hours a day«⁴

»they cuffed me and put earphones on my head. They played hip-hop and rock music, very loud. I remember they played Meat Loaf and Aerosmith over and over. A couple of days later they did the same thing. Same music«⁵

»Mainly, what Vance heard was music, "goddamn blaring music seems like twenty-four hours a day," that he heard along with everyone else in his building. I actually can't remember a single day in which I wasn't subjected to music...Large speakers [were] placed within the entryways to passages to either side of the structure. This is done so both sides of the building are hearing the same songs...From my cell to the nearest speakers was approximately 20 yards...I do remember some songs, like Nine Inch Nails' "Mr. Self Destruct" and "March of the Pigs." I can't remember how

1 vgl. Cusick
2008:21

2 vgl. Scarry
1985:35

3 vgl. Lin 2012:25

4 vgl. Cusick &
Joseph 2011:13

*many times I heard Queen's "We Are the Champions."...Songs would "jump," I would hear a hard rock song then I would have to hear a Country song then a hard rock song, then maybe a Hip-Hop song...The music was very loud.*¹

2.6.2 Psychologische Ebene

*Die größten Schmerzen sind die, die mit den eigenen Waffen zugefügt wurden. –Janine Weger (*1985), deutsche Aphoristikerin*

Das Zufügen von starken Schmerzen dient neben der Zerstörung des sich selbst bewussten Ichs und dessen Welt, auch der Zerstörung der Sprache, mit der jenes Individuum seine Welt konstruiert.² Es lässt das Opfer nicht nur angreifbar für die externe Welt zurück, sondern auch taub für seine eigenen Gedanken. Die Gedanken, die die Identität einer Person definieren: Wer denkt, der ist; wer sich selbst nicht mehr denken hören kann, wird seiner Selbst beraubt und hört langsam auf zu existieren. Der psychologische Schmerz von Musikfolter ist ein direktes Resultat des physischen Schmerzes und der Missachtung des physischen Körpers. Jenem Körper, der durch akustische Vibrationen mit dem physischen Raum, der ihn umgibt, interagiert. Der von seiner Umgebung und dem Raum, in dem er existiert, beeinflusst wird.³ Der gezwungen wird mit dem Sound zu vibrieren. Der von Schall penetriert wird und daraus Musik erzeugen muss.⁴ Dieses unfreiwillige Eindringen in den Körper des Opfers gleicht mehr als alle anderen „No-Touch“ Methoden einer Vergewaltigung, sowie einem Betrug des eigenen Körpers an sich selbst. Ein weiteres Beispiel für eine ungewollte Reaktion des Körpers auf Musik stellt der sogenannte »Ohrwurm« dar, der jedem Leser hinlänglich bekannt sein sollte. Häufig fühlt man sich selber als ein »Opfer« dieses Phänomens, da die Lieder, die sich in unserem Kopf festsetzen, selten angenehmer Natur sind. Dieser Effekt kann, und wird, häufig gegen den Menschen verwendet, jedoch in Kontexten, die man kaum als Folter bezeichnen kann. So nutzt die Werbeindustrie sogenannte »Jingles«; kurze Melodien, die untrennbar mit einem Produkt verbunden werden sollen, für den Fall,

- 1 vgl. Dowdy 2001:7
- 2 vgl. Worthington 2007:231
- 3 vgl. Committee Study of the Central Intelligence Agency's Detention and Interrogation Program 2012:29
- 4 vgl. Hoad 2013:6
- 5 vgl. Kagen 2013

dass eine visuelle Anpreisung nicht möglich ist.¹ Vom amerikanischen Militär wurde hingegen ein Lied der beliebten Fernsehsendung »Barney the Purple Dinosaur« verwendet. Dieses etwas eine Minute lange Stück, ist vor allem bekannt für seine penetrante Melodie, die jedem Jingle Konkurrenz macht. Besonders der Anfang der Melodie, die sich wiederholende Tonfolge G-E-G, die mit den Textzeilen „I Love You“ und „You Love Me“ korrespondiert, ist den meisten Leuten geläufig. In den knapp 60 Sekunden Laufzeit wird diese Tonfolge sechsmal wiederholt. Gefangene, die gezwungen waren, dieses Lied über zwei Stunden zu hören, waren dieser Melodie über 720 mal ausgesetzt.

»Hung up almost permanently for the first three days, his legs swelled up and his wrists and hands went numb, and he was then forced to listen to Eminem's "Slim Shady" and Dr Dre for twenty days, followed by "horrible ghost laughter and Halloween sounds." Later, he was "chained to the rails for a fortnight," and throughout this period, "the CIA worked on people, including me, day and night...Plenty lost their minds. I could hear people knocking their heads against the walls and the doors, screaming their heads off.»²

»In addition, either loud rock music was played or noise generators were used to enhance Abu Zubaydah's „sense of hopelessness.«³

»your train of thought slows down and your will is broken«⁴

Aussagen wie diese sollten daher Zeugnis genug sein, um aufzuzeigen, was für Auswirkungen die Dauerbeschallung von Gefangenen haben kann. Aussagen belegen auch, dass bei Opfern noch Jahre später phonophobe Symptome auftreten können und diese mit starken körperlichen Reaktionen auf Musik, die in Verhörsituationen abgespielt wurde, reagieren.⁵

2.6.3 Sozio-kulturelle Ebene

Musikfolter ist mehr als alle anderen hier genannten Me-

- 1 vgl. Johnson & Cloonan 2009:152
- 2 vgl. Hoad 2013:6
- 3 vgl. Cusick & Joseph 2011:15)

thoden eine kulturell anstößige Form von Folter, da hierbei größtenteils westliche Musik verwendet wird, um Gefangene vorsätzlich zu provozieren und zu erniedrigen. Und das obwohl anzunehmen ist, dass »jedes« beliebige Lied, Geräusch oder Rauschen bei entsprechender Dauer und Amplitude einen ähnlichen Effekt erzielen würde.¹

Dennoch ist es aufschlussreich, die Lieder und Interpreten zu betrachten, die in solchen Situationen verwendet werden. Sie sagen mehr über die Täter als über die Opfer aus. Bei Betrachten der Lieder, die in verschiedenen Aussagen und Dokumenten erwähnt werden, wird deutlich, dass diese sich in verschiedene Kategorien einteilen lassen bzw. verschiedene Trigger auslösen sollen. Dem Ganzen sei allerdings noch etwas vorangestellt: Im Kontext von Musik und Folter wird deutlich, dass versucht wird, eine starke Differenzierung von »Täter« und »Opfer«, »uns« und »denen«, auf kultureller wie auf intellektueller Ebene, ausgehend vom »Täter«, vorzunehmen. Ein Beispiel, das diese Differenzierung deutlich aufzeigt stammt von US PsyOp (Psychological Operations) Company Sergeant Mark Hadsell, der zur regelmäßigen Verwendung von Heavy Metal Musik in Verhören und im Gefecht folgendes sagte:

»These people haven't heard metal before. They can't take it. If you play it for 24 hours, your brain and body functions start to slide, your train of thought slows down and your will is broken. That's when we come in and talk to them.«²

Hier wird deutlich, wie sehr das vermeintliche Feindbild, in diesem Fall die nahöstliche Bevölkerung oder noch präziser ausgedrückt: Teile dieser Bevölkerung, stereotypisiert werden. Es wird eine Fantasie kreiert, in der der »Feind« berechenbar, leicht durchschaubar und dadurch besonders angreifbar wird.³Komplexe kulturelle Sachverhalte und individuelle Persönlichkeitsmerkmale zählen in dieser Fantasie nicht, die Menschen werden gezwungenermaßen zu einer Repräsentation eines rassistischen Stereotypen. Mit Aussagen wie »they can't take it« wird suggeriert, dass das »Nicht-Ertragen-Können« von 24 Stunden ununterbrochener Heavy Metal Musik eine Eigenschaft sei, die eben dieser speziellen

- 1 vgl. Pieslak
2009:89
2 vgl. Pieslak
2009:88f

Personengruppe zuweisbar ist. Im Umkehrschluss suggeriert die Aussage natürlich auch, dass es für Menschen außerhalb der stereotypisierten Personengruppe erträglich wäre, was im Normalfall natürlich nicht der Wahrheit entspricht. Es wird aufgrund individueller Erfahrungswerte außerdem pauschalisiert, dass »sie« Musiker wie Michael Jackson und die Boyband N*Sync mögen würden und diese Künstler daher im Verhör nutzlos wären.¹ Dabei spielt, wie bereits erwähnt, der Inhalt der Musik nur eine untergeordnete Rolle und erfüllt im Wesentlichen nur zwei Funktionen: Sie erleichtert die Arbeit der Täter. Denn häufig sind diese der gleichen Musik ausgesetzt wie ihre Opfer, sei es in den tatsächlichen physischen Verhörsituationen oder in den Gängen der Gefangenenlager. Aussagen von Soldaten besagen, dass Opfer zudem nicht schlechter behandelt werden dürfen als der Täter sich selbst. Metallica erscheint dabei auf Dauer erträglicher als der Klang von schreienden Babys über einen langen Zeitraum.² Ein weiterer Punkt, der nicht vernachlässigt werden darf, ist die Sprache: Westlich geprägte Lieder sind zu einem großen Anteil in englischer Sprache verfasst. Eine Sprache, die die Opfer oftmals schlecht bis gar nicht sprechen und/oder verstehen. Ich sehe die inhaltliche Komponente der Lieder daher eher als eine zusätzliche Bestätigung der Täter, die ihr Opfer erniedrigen wollen. Man kann jedoch nicht davon ausgehen, dass ein Gefangener diese Zusammenhänge wirklich begreift. Wenn ein Gefangener über einen längeren Zeitraum und mit einer bestimmten Lautstärke mit „Born in the USA“ von Bruce Springteen beschallt wird, entfaltet der Song mit hoher Wahrscheinlichkeit seine Wirkung auf akustischer Ebene (so wie es jedes andere Lied auch tun würde bei entsprechender Dauer + Amplitude). Der Täter sieht dabei zusätzlich jedoch auch die textlich herablassende Komponente, die patriotische, pro-amerikanische Aussage des Liedes, die sich dem Opfer nicht zwingend erschließt. Es ist in diesem Fall eine Art Meta-Trigger, die nur dem Täter zusätzliche Befriedigung liefert, dem Opfer jedoch nicht im gleichen Maße zusätzliche Erniedrigung. Anhand der Lieder lässt sich allerdings unschwer erkennen, welche Trigger beim Opfer angesprochen werden sollen:

1 vgl. Worthington 2007:195f)

2 vgl. Cusick & Joseph 2011:15

2.6.3.1 Religiöse Trigger

Letztendlich lassen sich die meisten der Trigger auf diesen reduzieren, da »religiös-fanatisch« mit Sicherheit der Kernpunkt eines nahöstlichen Stereotypen darstellt. Jegliche Handlung des Feindes ist religiös motiviert. Sie sind »Glaubenskrieger«. Eben diese Religion anzugreifen erscheint daher plausibel. So wird beispielsweise Musik verwendet, in der auf arabischer Sprache Jesus Christus, ein Symbol der christlichen Religion, gepriesen wird.¹

Ein weiteres Beispiel stellt das Lied „Fuck Your God“ der Metalband Deicide dar. Obgleich als Kommentar über die christliche Religion verfasst, lässt es sich leicht von seiner ursprünglichen Bedeutung abkoppeln, und ebenso auf jede andere Religion anwenden. In diesem Kontext richtet sie sich eindeutig an den Gefangenen (»your«) und »seinen« Gott.

2.6.3.2 Sexuelle Trigger

Ein weiterer rassistischer Stereotyp, der besagt, dass »Sie« keine sexuellen Provokationen ertragen, ebenso wenig wie sexuell suggestive Musik.² Songs wie Christina Aquileras »Dirrty« mit Textzeilen wie »Move your ass - I like that« und »Sweat until your clothes come off« - gesungen und gestöhnt von einer Frau, die ihre sexuelle Selbstbestimmtheit zum Ausdruck bringt und damit den Stereotypen des regressiven Moslem mit seinem anti-westlichen Frauenbild in seinen Grundfesten erschüttert. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, dass Sex als Provokationsmittel eingesetzt wird von einem Land, das selber für seine prude Moral bekannt ist.

2.6.3.3 Erniedrigende und humoristische Trigger

Neben der Desorientierung des Opfers ist die Erniedrigung ein essentieller Punkt der Folter. Gefangene mit Kinderlie-

- 1 vgl. Hann 2003
- 2 vgl. Hann 2003
- 3 vgl. Lin 2012:32
- 4 vgl. Cusick & Joseph 2011:17f)

dern zu beschallen ist dabei eine ganz besonders perfide Form der Herabsetzung, die entscheidend zur Marginalisierung dieser Methode beiträgt. Während Metal eine Form extremer Musik darstellt, die wohl von vielen Menschen scherzhaft als „Folter“ bezeichnet wird und eventuell noch Mitgefühl beim Opfer erzeugt, haben Kinderlieder eine umgekehrte Wirkung. Sie stellen die bestrafende Wirkung der Methode in Frage und lassen sie dabei geradezu albern wirken. Besonders die Verwendung des »Barney« Liedes sorgte in den Medien für Aufregung. Jedoch in einem unangebrachten, humoristischen Kontext. So schrieb beispielsweise Michael Hann vom Guardian in seinem Artikel »No, Not The Barney song!«, eine Überschrift, die bereits vor Ironie strotzt: »US interrogators are using the purple dinosaur's theme to break Iraqi prisoners. Michael Hann knows only too well what they are in for.«¹ Er setzt hierbei die sichere, selbstbestimmte Hörerfahrung des Liedes, mit der gezwungenen, sich ständig wiederholenden Hörerfahrung eines Gefangenen gleich. Er bemitleidet die »armen Gefangenen« erwähnt aber kurze Zeit später, dass »wir Eltern aus härterem Material« gemacht sind.² NBC Moderator Al Roker scherzte zum Thema: »And if Barney doesn't get 'em, switch to the Teletubbies, and that crushes 'em like a bug«.³ Berichterstattungen wie diese ermöglichen es, diese Form der Misshandlung aufgrund ihres Inhaltes mit weniger Ernsthaftigkeit zu betrachten. Sie schaffen einen Raum, in dem solche Formen der Misshandlung behandelt werden, ohne an den damit verbundenen Horror denken zu müssen.⁴ Die Methodik der Folter verliert ihr Stigma.

2.6.3.4 Akustische Trigger

Bei näherer Betrachtung der Lieder fällt auf, dass Musik, die dem Genre des »Metal« zuzuweisen ist, übermäßig häufig in Verhörsituationen verwendet wird. Und obwohl Metal-Musik häufig mit Thematiken wie Satanismus, Okkultismus, Horror und Gewalt im allgemeinen verbunden wird, und sich damit gut eignet, um beispielsweise die Religion des Opfers

- 1 vgl. Pieslak 2009:169
- 2 vgl. Pieslak 2009:86
- 3 vgl. Pieslak 2009:52)
- 4 vgl. Pieslak 2009:52)
- 5 vgl. Pieslak 2009:42)

»anzugreifen«, so soll es doch vor allem das Timbre sein, das diese Musik besonders geeignet erscheinen lässt. Der für Metal-Musik typische, stark verzerrte »High-Gain« Gitarrensound weist im Gegensatz zu natürlich erzeugten Klängen viele hochfrequente Harmonische auf. Diese entstehen vor allem durch Clipping, das Übersteuern der Wellenform.

Sheila Whiteley sieht in diesen Harmonischen den besonders schmerzhaften Aspekt der Musik, der wichtiger als die hohe Amplitude für das Unwohlsein der Opfer ist.¹ Die vielen Teiltöne sind ausschlaggebend für den »kreischenden« Sound, der Metal oft zugeschrieben wird. Unterstützend wirkt dabei auch der Gesang, der je nach Metal-Genre, guttural tief oder kreischend hoch ist und dabei ebenso zu einem »brutalen« Gesamtbild beiträgt. Ein bei Soldaten und Verhörten gleichermaßen beliebter Song ist dabei „Bodies“ der Band Drowning Pool. Er erfreute sich 2004 bei den Soldaten in Bagdad großer Beliebtheit und wird auch von Sgt. Mark Hansell explizit im Kontext von Verhörmethoden erwähnt.^{2,3} Neben der metal-typischen Instrumentalisierung ist vor allem der Refrain (»Let the bodies hit the floor«) inhaltlich bemerkenswert, da seine Bildsprache auch als Analogie zum Kriegsgeschehen zu verstehen und dadurch als eine Art »Soundtrack zum Krieg« für die Soldaten dient, die sich mit solcher (und ähnlicher) Musik mental auf das Geschehen vorbereiten und hochschaukeln.^{4,5} Aber wie bei allen anderen Triggern auch, kann die Inhaltliche Ebene zum vermeintlichen Herabsetzen des Opfers verwendet werden: Ein recht gewöhnlicher Alternative-Rocksong wie „Fire Water Burn“ der amerikanischen Band Bloodhound Gang weißt keine akustischen Merkmale auf, die als besonders aggressiv oder extrem wahrgenommen werden. Warum es dennoch verwendet wird liegt höchstwahrscheinlich an den populären Textzeilen »The Roof is on Fire – We don’t need no water let the motherfucker burn. Burn motherfucker«, die im Kontext von Krieg und Gefecht Skrupellosigkeit und Verachtung für den Feind demonstrieren.

Lieder wie »We Are The Champions« der britischen Rockband Queen drücken hingegen eine Siegermentalität und Überlegenheit aus. »Staying Alive« von den Bee Gees kann

einerseits als Motivation für das eigene Überleben, andererseits aber auch Verspottung des Opfers und seiner Situation verstanden werden. Lieder wie »March Of The Pigs« und »Mr. Self-Destruct« der Industrial Rock Band Nine Inch Nails (NIN) beziehen sich auf reale Ereignisse wie Sprengstoffattentate und beleidigen dabei auch die Identität des Opfers. Die Auswahl der Lieder sagt viel über die Täter, ihre Mentalität und ihre Verhaltensweisen aus. Man könnte all das als Überinterpretation abtun. Die Bilder, die aus Gefangenenlagern wie Abu Ghraib an die Öffentlichkeit gelangt sind, zeichnen jedoch leider ein ganz ähnliches Bild.

2.7 Musikfolter in der Geschichte

Musikfolter ist vor allem durch den sogenannten »War on Terror«, der als Folge der Terrors rund um den 11.9.2001 entstand, zu trauriger Berühmtheit gelangt. Besonders die Gefangenenlager Guantanamo und Abu Ghraib wurden infolge dessen immer wieder genannt; letzteres vor allem durch eine Reihe »geleakter« Fotos, die unter anderem den menschenverachtenden Umgang mit lebenden und toten Gefangenen sowie sexuelle und körperliche Gewalt dokumentieren. Die meisten Zeugenaussagen, auf die ich in dieser Arbeit verweise, stammen von Menschen, die im Zuge des »War On Terror« verhört wurden und dabei Musikfolter auf die eine oder andere Art, ausgesetzt waren. Das Einsetzen von Musik in einem schädigenden Kontext ist jedoch deutlich älter und erstreckt sich von Sagen und Bibelgeschichten über alle Epochen. Eine der bekanntesten Methoden in diesem historischen Kontext ist dabei mit Sicherheit das Kriegslied. Dieses weist Dynamiken auf, die auch für die zeitgenössische Musikfolter gelten: Für das Opfer, den Gegner sollen sie eine einschüchternde, angsteinflößende und demoralisierende Wirkung haben. Für den Täter dienen sie der Stärkung der eigenen Identität und Position. Kriegslieder haben eine rein psychologische Wirkung und werden wegen dieser auch heute noch im Sport (bei den Fangesängen) benutzt. Auch in der Azteke wurden sogenannte »Aztekische-Todespfeifen« ein-

- 1 vgl. Weyer 2014:8
- 2 vgl. Accattatis 2014:2
- 3 vgl. Goodman 2012:xiii
- 4 vgl. Cusick 2006
- 5 vgl. Cusick 2006

gesetzt, um Angreifer vor den Stadtmauern zu vertreiben.¹ Es gibt jedoch auch Beispiele, in denen Schall als eine tatsächliche, verletzende Waffe eingesetzt wird. Eines der ältesten Beispiele ist die Odyssee, ein Epos des griechischen Dichters Homer. In diesem locken Sirenen (weibliche Fabelwesen) Seemänner mit ihrem hypnotischen Gesang auf eine Insel, um sie zu töten. Das Hören der Gesänge, die Wahrnehmung des Schalls, bedeutet in diesem Fall den sicheren Tod. Auch die Bibel beschreibt in der Geschichte um die Schlacht von Jericho eine Form von »Sonic Warfare«, der akustischen Kriegsführung: In dieser Erzählung bringt Josua, der Nachfolger des Mose, die Mauern der Stadt Jericho mit Hilfe von sieben Schofaren und dem Kriegsschrei des israelitischen Volkes, zum Einsturz.²

Vom Einsatz einer ähnlichen Technik wurde 2005 auch im Gazastreifen berichtet. So führten sogenannte »Sonic Bombs« zu zersplitternden Fenstern, Nasenbluten, Ohrenschmerzen und Panikattacken. Es handelte sich hierbei um eine „Waffe“ mit einem hochamplituden, tief-frequenten Effekt, verursacht durch tief fliegende Kampffjets, die mit Überschallgeschwindigkeit einen Luftdruck erzeugen.³ Das vom amerikanischen Militär verwendete »Long Range Acoustic Device« (LRAD) erfüllt einen vergleichbaren Zweck und wird heutzutage verwendet, räumliche Desorientierung zu erzeugen und Straßen zu räumen.⁴ Auch in Fallujah (Irak) wurden LRAD vom amerikanischen Militär eingesetzt, da sich der Sound wie eine Rauchgranate verhält, den Gegner verwirrt und einen taktischen Vorteil kreiert.⁵ Frühe Beispiele, in denen Musik im Kontext tatsächlicher Folter verwendet wurden gibt es auch. Bekannt ist vor allem der »sizilianische Bulle«, eine Folterapparatur, die mutmaßlich vom König Phalaris in Auftrag gegeben wurde und von einem Schmied namens Perillus erschaffen wurde. Hierbei handelte es sich um einen bronzenen Bullen, den man über eine Tür im Rücken des Bullen betreten konnte. Nachdem ein Gefangener innerhalb des Bullen eingesperrt worden war, wurde ein Feuer unter diesem entfacht, sodass der Gefangene langsam im Inneren „gebraten“ wurde. Eine Besonderheit war hierbei, dass die Todesschreie des Opfers durch die Bauweise des

- 1 vgl. Kleiner 2005:73
- 2 vgl. Brauer 2016:11
- 3 vgl. Brauer 2016:14

Bullen verstärkt und wie das Gebrüll eines „richtigen“ Bullen anmuteten. Der Überlieferung nach handelte es sich bei dem ersten Opfer, das König Phalaris, durch den sizilianischen Bullen hinrichtete, um dessen Erfinder, Perillus.¹ Obwohl es keine Belege gibt, dass der sizilianische Bulle tatsächlich existiert hat, ist er Gegenstand zahlreicher Überlieferungen. Eine weitere Folterapparatur, die im Mittelalter besonders »untalentierte« Musiker widerfuhr, war die sogenannte »Schandflöte«, eine eiserne Vorrichtung, die an Hals und Händen des Opfers fixiert wurde. Obgleich sie keine direkten körperlichen Schmerzen verursachte, diente sie der öffentlichen Erniedrigung der Opfer, die oftmals mit der Schandflöte auf dem Marktplatz stehen mussten.

Auch die Nazis verwendeten Musik in den Konzentrationslagern. Besonders häufig wurde hierbei das »Forced Singing« angewandt. Laut Juliana Brauer erfüllt dies drei primäre Funktionen:

1. Singen als Disziplinarmaßnahme während Märschen und Versammlungen: Im KZ Sachsenhausen wurde jedem Arbeitstag ein Lied zugewiesen. Dieses Lied mussten die Gefangenen immer auf dem Weg zur und von der Arbeit singen. Ähnlich wie beim Militär wurde diese Technik verwendet, um einen disziplinierten Rhythmus beim Marschieren zu ermöglichen, aber auch um die Wege durch Ablenkung kürzer wirken zu lassen sowie einen positiven Eindruck bei benachbarten Dörfern, die beim Marschieren passiert wurden, zu hinterlassen.²

Singen als Begleitung von physischer Folter: Vor allem für nicht-deutsche Häftlinge, die mit dem deutschen Liedgut nicht vertraut waren, war das Singen oftmals mit körperlicher Bestrafung verbunden. Oberste Priorität hatte dabei das Auswendiglernen der deutschen Lieder, zur Unterhaltung der Wachen. Dies wurde oftmals mit dem Ausführen von Sportübungen kombiniert.³

Singen als gezielte Erniedrigung deutsch-jüdischer Häftlinge: Die Verwendung von Musik als Folter war auch mit der anti-semitischen Annahme verbunden, dass jüdische Musiker das

- 1 vgl. Brauer 2016:15
- 2 vgl. Johnson & Cloonan 2009:151)

deutsche Musikertum, eines der angesehensten Kulturgüter des deutschen Volkes, unterwandern würden. Die Intention dabei war der Diebstahl deutschen Liedgutes. Diese Annahme wurde auch von den Medien verbreitet und führte zu einer Normalisierung der Erniedrigung jüdischer Musiker in den Konzentrationslagern durch deutsche Wachmänner.¹

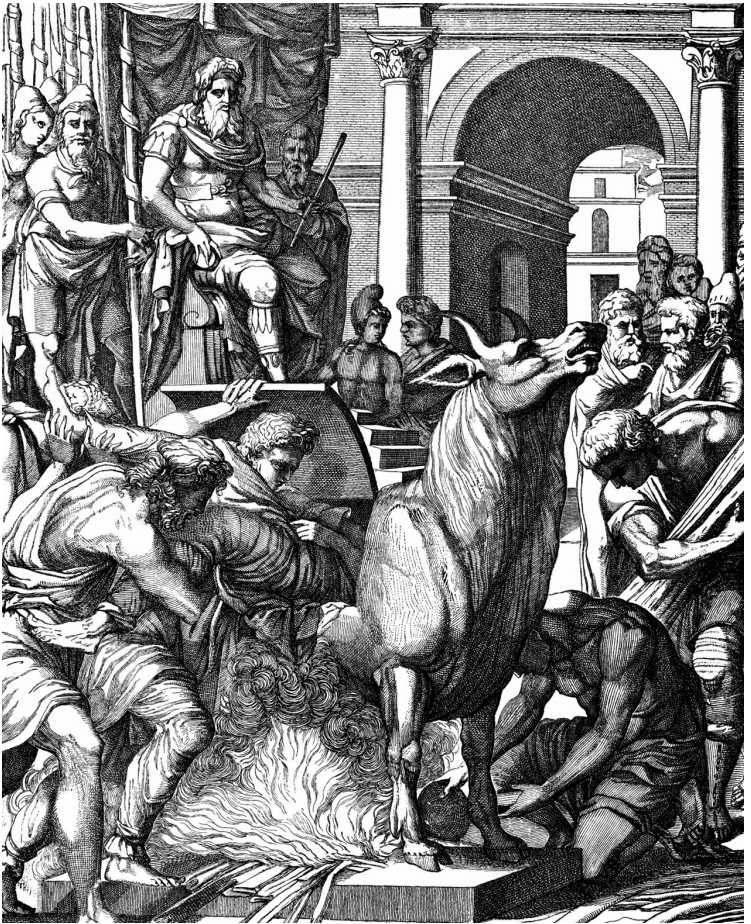
Einer der ersten dokumentierten Fälle der Nachkriegszeit, der in gewisser Weise als »Startschuss« für den Einsatz von Musik als »counter-resistance method« des amerikanischen Militärs angesehen werden kann, ist als »Rock'n'Roll Assault On Noriega« bekannt geworden. Dabei nutzten die amerikanischen Truppen im Dezember 1989 laute Musik, um den panamaischen Machthaber, General Noriega, aus der Botschaft des Vatikans zu treiben, in der er nach dem Einmarsch der amerikanischen Truppen Asyl gesucht hatte. Obwohl nicht bewiesen ist, ob die laute Beschallung in diesem Falle wirklich als Folter gedacht war - andere Quellen besagen, dass die Musik verwendet wurde, um die Verhandlungen des Militärs mit dem panamaischen Machthaber für Aussenstehende abzdämpfen - so erfüllte sie dennoch ihren Zweck und trieb den gestürzten Machthaber letztendlich aus der Botschaft. Betrachtet man jedoch die Auswahl der Lieder, mit der die Botschaft beschallt wurde, so ist auch hier ein »humoristischer« und erniedrigender Aspekt erkennbar. Mit Liedern wie Van Halens »Panama« und der dauerhafte Verwendung von Rockmusik (General Noriega war bekanntermaßen Opern-Liebhaber), wurde hier durchaus auf einen provozierenden und kränkenden Effekt gesetzt. Selbst wenn der initiale Gedanke möglicherweise ein anderer war, so offenbarte die Verwendung von Musik dennoch einen Nutzen, der auch später Verwendung finden sollte.

So ging auch der als »Waco Siege« bekanntgewordenen Erstürmung eines von Mitgliedern der Davidianer-Sekte besetzten Geländes u.a. die Beschallung von lauter Musik zum Zwecke des Schlafentzugs und der Desorientierung, voraus. Gespielt wurde dabei z.B. das Lied "These Boots Were Made for Walking" von Nancy Sinatra.²



↑ Abb.1: Darstellung der Sirenen aus Homers Odyssee aus der TV-Serie »The Simpsons« (vgl. Anderson 2002)

→ Abb.2: Phalaris lässt den Künstler Perilaos in den Bronzestier einschließen (Kupferstich von Pierre Woeiriot, 16. Jahrhundert)



2.8 Musikfolter in der Popkultur

Musikfolter hat einen starken Bezug zur westlichen Popkultur. Allein aufgrund der Tatsache, dass häufig popkulturelle Artefakte, in diesem Fall Musik, verwendet werden.

Auch in Filmen wird das Thema »Musikfolter« aufgegriffen. So wie in Alfred Hitchcocks »Der Auslandskorrespondent« von 1940. In diesem Film wird der Charakter Van Meer (gespielt von Albert Bassermann) von deutschen Spionen unter Drogen gesetzt und in einem Bett platziert, das mit einer Lampe bestrahlt wird. Die Tonaufnahme einer Big Band wird mehrfach abgespielt während Van Meer daran gehindert wird, seine Ohren zu verschließen. All dies geschieht, um Informationen über ein Friedensabkommen vom Protagonisten zu gewinnen. Hitchcock zeigt hier Musikfolter als eine klassische Verhörmethode und beweist damit auch, dass solche Methoden schon vor dem »War On Terror« außerhalb der USA Verwendung fanden. Ein weiteres bekanntes Beispiel stellt der Film »A Clockwork Orange« des Regisseurs Stanley Kubrick dar. In diesem wird der Protagonist Alex, ein jugendlicher Straftäter und passionierter Beethoven-Liebhaber, mittels negativer Konditionierung in einen »Musterbürger« verwandelt, der fortan auf Gewalt mit starken körperlichen Beschwerden reagiert. Als unbeabsichtigter Nebeneffekt dieser Aversionstherapie reagiert Alex fortan jedoch auch auf die Musik von Beethoven mit Symptomen wie Brechreiz und Schmerzen. Dies führt letztendlich dazu, dass Alex sich aus einem Fenster stürzt, weil eines seiner früheren Opfer ihn als Racheakt lautstark mit Beethovens Musik beschallt.

PROJEKT EINS

3.1 Projektbeschreibung

Musikfolter, wie sie von mir bisher beschrieben wurde, setzt vor allem auf den Parameter der Persistenz: Ihr Effekt entfaltet sich über einen längeren Zeitraum, relativ unabhängig

von der Art der abgespielten Musik. Dennoch spielt die Art der Musik für mich eine besondere Rolle, da sie viel über unsere Kultur und unser Verhältnis zu Musik aussagt.

Beide diese Punkte wollte ich mit der Klanginstallation aufgreifen und verarbeiten. Es fällt auf, dass so gut wie ausschließlich Musik „westlicher“ Interpreten zum Foltern von Gefangenen verwendet wird, besonders von Künstler/innen, die einen hohen Stellenwert in unserer Popkultur genießen. Interpreten wie bspw. Christina Aguilera und Eminem haben die westliche Popkultur ihrer Zeit mitgeformt und transformiert. Das Aufzwingen dieser Künstler ist somit auch als das Aufzwingen der westlichen Kultur und den damit verbundenen westlichen Werten zu verstehen. Andererseits wird in der Verwendung von Musik als Folterinstrument auch ihr (Waren)-Wert deutlich. Musik galt ursprünglich als eine hohe kulturelle Ausdrucksform des Menschen und konnte von diesem nur mit großer Fachkenntnis produziert werden. Dies spiegelt sich auch daran wieder, dass Komponisten wie Bach zu ihrer Zeit als »Handwerker« angesehen wurden, da dieses das Erlernen eines Handwerks impliziert, welches nicht von jedem Ungelernten ausgeführt werden konnte.¹ Es galt die Beziehungen von Tönen zueinander zu verstehen, das Lesen und Schreiben von Noten, das Beherrschen einer Vielzahl von Eigenschaften sowie das tatsächliche Spielen des Instruments, bei dem Theorie und Praxis zusammenkamen. All dies wird miss- und verachtet durch die Verwendung von Musik als Folter. Musik wird gleichgesetzt mit etwas Primitiven wie das Schlagen eines Menschen mit der bloßen Faust. Musik wird ihrer Ausdruckskraft beraubt und auf einen physischen Effekt reduziert, bei dem all diese Fertigkeiten keine Rolle spielen. Sie wird zu einer Ware degradiert. Wir leben in einer Gesellschaft, in der Waren für Profit hergestellt werden und nicht aus Notwendigkeit. Das Befriedigen menschlicher Bedürfnisse ist lediglich als ein erfreulich wahrnehmbares Nebenprodukt zu verstehen. Gleiches gilt heutzutage auch für Musik. Adorno kritisierte in seinem Artikel »A social critique of radio music« eben diese fortschreitende Warenhaftigkeit der Musik und nimmt dabei auch das Radio in die Verantwortung. Für ihn verkommt Musik zu einem Fe-

- 1 vgl. Adorno 1996:196
- 2 vgl. Adorno 1996:197
- 3 vgl. Gauvin 2017:6
- 4 vgl. Tauberg 2018
- 5 vgl. Coskun 2019

tisch, der mehr Mittel als Zweck ist. Sie hat ihre menschliche Kraft verloren und ihr Konsum unterscheidet sich nicht vom Genuss eines Fertigprodukts.¹ Radiosendungen, die sich spezifisch Instrumenten wie einer Stradivari-Geige widmen stellen für Adorno ein weiteres Beispiel dar, wie sehr sich der Gedanke von Musik als begehrenswerte Ware manifestiert hat.² Adornos Gedanken wirken geradezu lächerlich in Anbetracht des heutigen Musikmarktes. Musik ist heute mehr Ware denn je zuvor, bei der wirtschaftliche Aspekte eine immense Rolle spielen. Hubert Lèveillé Gauvin untersuchte die vom Billboard Magazin jährlich veröffentlichten Top 10-Listen der Jahre 1986 bis 2015 und stellte dabei fest, dass in den letzten dreißig Jahren die Songtitel kürzer, die Tempi schneller, die Zeit bis zur Nennung des Titels sowie die Zeit bis zum Einsetzen des Gesangs signifikant kürzer wurden.³ Auch sind immer mehr Lieder vorzufinden, die »einzigartige« Wörter im Namen enthalten.⁴ Daraus resultiert, dass die Lieder leichter von anderen Liedern zu unterscheiden sind und dadurch leichter auf Streaming-Plattformen zu finden sind. All diese Punkte lassen sich vor allem in der heutigen Zeit aus wirtschaftlichen Aspekten begründen. Die Dokumentation »Der Rap Hack: Kauf Dich in die Charts! Wie Klickzahlen manipuliert werden« bestätigt zusätzlich einige dieser Ergebnisse. In dieser Dokumentation wird ein »Social-Media Experte« interviewt, der gegen Bezahlung die »Klickzahlen« bestimmter Interpreten auf Spotify künstlich in die Höhe treibt. Er weist dabei auch darauf hin, dass Lieder immer kürzer werden, um mehr Geld zu generieren, da kurze Lieder öfter »gestreamt« werden können.⁵ Musik wird produziert, um verkauft zu werden. Basierend auf Adornos Artikel dürfte der Verkauf jedoch lediglich ein Nebenprodukt sein, das dem Künstlerischen untergeordnet ist. Die resultierende Klanginstallation versteht sich als eine semi-zufällige Soundcollage, die viele dieser Aspekte verarbeitet. Im Sinne der Musique Concrète verwende ich »gefundene Klänge«, in diesem Fall Musik, die ich der Videoplattform YouTube entnommen habe. Bei diesem Ausgangsmaterial handelt es sich um westliche Musik, die im Kontext von Folter verwendet wurde, sowie Sprachaufnahmen, die sich mit der Wirkung

und der Benutzung von Musikfolter beschäftigen. Das Material wird mit einem modularen Synthesizer bearbeitet. Jedes Ausgangsmaterial versteht sich als ein eigener »Radio-sender«. So entsteht eine Vielzahl von »Sendern«, die sowohl einen Querschnitt der Musiklandschaft, als auch die musikalische Vielfalt der im Kontext von Folter verwendeten Musik repräsentieren. Durch eine Steuerspannung wechseln die Sender in rasender Geschwindigkeit, was ein konzentriertes Hören unmöglich macht. Mein Ziel war/ist es, die Musik mit wenigen Mitteln »ungenießbar« zu machen. Denn während die Musik für die Gefangenen „ruiniert“ ist, ist es uns weiterhin möglich die Lieder zu genießen. Ich wollte mit der Installation primär eine Art emotionalen Ausgleich für die Opfer dieser Methode von Folter schaffen. Sie ist jedoch gleichzeitig auch als ironischer Kommentar auf die immer kürzer werdenden Popsongs und die allgemeine Pervertierung der Musik im Kontext der kapitalistischen Warengesellschaft zu verstehen.













3.2 Die Playlist:

2PAC - ALL EYEZ ON ME
ACDC - SHOOT TO THRILL
BARNEY - I LOVE YOU
BEE GEE'S - STAYING ALIVE
BEN STILLER - MASTURBATION FASTER NATION
BLOODHOUND GANG - FIRE WATER BURN
BRUCE SPRINGSTEEN - BORN IN THE U.S.A.
CHRISTINA AGUILERA - DIRRTY
DAVID GRAY - BABYLON (EXCERPT)
DEICIDE - FUCK YOUR GOD
DROWING POOL - BODIES
EMINEM - THE REAL SLIM SHADY
MARILYN MANSON - THE BEAUTIFUL PEOPLE
THE MEOW COMMERCIAL
NANCY SINATRA - THESE BOOTS ARE MADE
FOR WALKING
NIN - MARCH OF THE PIGS
NIN - MR SELF DESTRUCT
QUEEN - WE ARE THE CHAMPIONS
SESAME STREET THEME
THE BLUES BROTHERS - RAWHIDE
VAN HALEN - HANG 'EM HIGH

BEATS PER MINUTE Ø: 117,4

1 vgl. Holmes
2002:165

2 vgl. Kurzweil 2005

3 vgl. Holmes
2002:182f

4 vgl. Holmes
2002:184

3.3 Der Modulare Synthesizer

3.3.1 Geschichte:

Der Modulare Synthesizer entstand Mitte der 1960er beinahe zeitgleich in zwei verschiedenen Regionen der USA: Der West- und der Ostküste. Oft wird daher auch zwischen »Westcoast-Synthesis« und »Eastcoast-Synthesis« unterschieden, da sich beide in Funktionsweise und Philosophie voneinander unterscheiden. Die »Westcoast-Synthesis« wird dem New Yorker Robert Moog zugeschrieben, der seinen ersten Synthesizer 1964 vorstellte.¹ Im Vergleich zu früheren, sehr kostspieligen Synthesizern von RCA (Radio Corporation of America), die mit Lochkarten »gespielt« wurden, waren Robert Moogs Synthesizer erschwinglicher und ließen sich durch ihre Klaviatur auch von herkömmlichen Musikern spielen.² Besonders das 1968 veröffentlichte, preisgekrönte Album »Switched-On Bach« der amerikanischen Komponistin Wendy Carlos, auf dem diese Stücke von Johann Sebastian Bach mit Hilfe eines Moog Synthesizers neu interpretierte, erlangte große Bekanntheit und gilt als einer der Wegbereiter der elektronischen Musik. Interessanterweise wurde jener Moog Synthesizer von Carlos auch für den Soundtrack von Stanley Kubricks Film »A Clockwork Orange« verwendet.

Während Moogs Synthesizer vor allem mit den oben beschriebenen Modulen ausgestattet waren, entstand an der Ostküste eine andere Art von Synthesizer. Im Auftrag der am SFTMC (San Francisco Tape Music Center) arbeitenden Morton Subotnick und Ramón Sender kreierte der Ingenieur und Musiker Donald Buchla 1965 einen Synthesizer, der nicht wie Robert Moogs ursprünglicher Synthesizer als Tonstudio-Gerät, sondern als Live Performance Tool für Musiker dienen sollte.³ Er verzichtete hierbei ebenfalls auf eine traditionelle Klaviatur und ersetzte diese stattdessen durch Kapazitanz-sensitive Platten, die sowohl manuell programmierte Sounds triggern und auch als »klassische« Tastatur verwendet werden konnten.⁴

3.3.2 Funktionsweise

Analoge Synthesizer verwenden elektrische Spannung, um die verschiedenen Parameter zur Klangsteuerung- und Bearbeitung zu steuern. Man spricht daher auch von Steuerspannung. Mit dieser lassen sich zum Beispiel die Tonhöhe, die Amplitude und die Güter der Filterung verändern. Auf diesem Prinzip basiert auch der Modulare Synthesizer. Bei diesem handelt es sich, wie der Name bereits suggeriert, um einen analogen Synthesizer, der einen modularen Funktionsaufbau aufweist. Hierbei können verschiedene Komponenten (Module) extern miteinander verbunden werden. Dies geschieht durch sogenannte Patchkabel. Die grundlegenden Module zum Erstellen eines simplen Patches sind meiner Meinung nach folgende:

VCO (Voltage-controlled oscillator)

Ein elektronischer Schwingkreis, bei dem die Tonfrequenz durch eine anliegende Spannung, die Steuerspannung, verändert werden kann. Das Verhältnis von Spannung und Tonfrequenz liegt bei modularen Synthesizern der »Eurorack-Bauweise« bei 1 Volt pro Oktave.

LFO (Low-frequency oscillator)

Ein niederfrequenter Oszillator, der normalerweise in Frequenzen schwingt, die für das Ohr nicht wahrnehmbar sind. Er wird zum Steuern anderer Module verwendet. So lassen sich beispielsweise Tremolo (Amplitudenmodulation) und Vibrato (Frequenzmodulation) Effekte, sowie Pulsweitenmodulationen erzeugen.

EG (Envelope Generator)

Hierbei handelt es sich um ein Modul, welches die Hüllkurve eines Klanges verändern kann. Dabei wird die Hüllkurve in den meisten Fällen in vier Phasen dargestellt: Anstieg-Abfall-Halten-Freigegeben. Der Anstieg stellt hierbei die Zeit dar, die vergeht, bis der Ton nach Drücken einer Taste seine maximale Lautstärke erreicht hat. Daraufhin gibt es einen leichten Abfall, bei dem der Ton auf einen festgelegten Spannungswert abfällt. Dieser Wert wird so lange gehalten, bis die Taste losgelassen wird. Nach dem Loslassen der Taste wird der Ton freigegeben, er klingt ab. Mit Hilfe dieser vier Parameter, die vom Komponisten Vladimir Ussachevsky manifestiert wurden, lassen sich verschiedenste Dynamiken erzeugen. So lässt sich zum Beispiel das Klangverhalten verschiedener Instrumentengruppen imitieren.¹

VCF (Voltage-controlled filter)

Ein Filter, bei dem sich die Eckfrequenz, auch bekannt als Cutoff-Frequenz, mittels Steuerspannung kontrollieren lässt. Bekannte Arten von Filtern sind der Hochpassfilter (lässt hohe Frequenzen passieren), der Tiefpassfilter (lässt tiefe Frequenzen passieren) sowie der Bandpassfilter (lässt nur Signale eines bestimmten Frequenzbandes passieren).

VCA (Voltage-controlled amplifier)

Ein elektronischer Verstärker, bei dem der Verstärkungsfaktor (Amplitude) mittels Steuerspannung gesteuert werden kann. Er kontrolliert die Dynamik eines Klanges.

3.4 Technische Umsetzung

Das Modul »Pamela's Workout« fungiert als Master-Clock und sendet Trigger Signale weiter. Bei Trigger Signale handelt es sich um kurze, nadelförmige Spannungsimpulse. In diesem Fall sendet es die Trigger Signale an das »Ornament & Crime«-Modul. Dieses läuft im »Quartermain Modus«, der bei jedem eingehenden Trigger-Signal eine semi-zufällige Spannung generiert, basierend auf einem Feedback Shift Register. Diese Spannungen werden an das »Radio Music«-Modul, einem Sampler, weitergegeben, auf dem die Songs der Playlist hinterlegt sind. Da die Parameter des Moduls durch Steuerspannung modulierbar sind werden die Lieder je nach eingehender Spannung semi-zufällig abgespielt, in diesem Fall durch Modulieren des »Station«-Parameters. Auch die anderen Parameter des Moduls lassen sich via Steuerspannung bearbeiten. So wird z.B. der »Reset«-Eingang, der bestimmt, wann ein Sample zurückgesetzt und von vorne beginnt, durch einen langsamen LFO gesteuert.

Der Parameter „Start“ bestimmt den Startzeitpunkt des Samples. Dieser Parameter wird durch das Doepfer A-118 Noise+Random Voltage Module angesteuert. Dabei gibt der Random Output des A-118, wie der Name bereits suggeriert, eine zufällige, nicht-quantisierte Spannung aus. Das A-118 wird zusätzlich genutzt um in unregelmäßigen Abständen weißes Rauschen zu produzieren, das das zufällige elektrische Signal imitieren soll, welches beim Wechseln der Radiofrequenzen auftritt. Das Rauschen wird zur Kontrolle der Amplitude durch einen VCA gesteuert. Zum Kontrollieren der Ein- und Ausschwingvorgänge wird der VCA ebenfalls durch einen ADSR Hüllkurvengenerator moduliert, der

- 1 vgl. Kostelanetz
1986:219
- 2 vgl. Kostelanetz
1986:219

einen statischeren, weniger perkussiv anmutenden Klang durch eine längere Abfall-Zeit produzieren soll. Der Hüllkurvengenerator empfängt ebenfalls ein Trigger Signal von Pamela's Workouts, um zur gleichen Zeit wie das Radio Music Modul ausgelöst zu werden. Die Frequenz der ausgehenden Trigger-Signale wurde hierbei jedoch im Vergleich zum Sampler-Modul halbiert, um keinen perkussiven Rhythmus entstehen zu lassen. Um dem ganzen einen radiohafteren, »Lo-fi«-Klang zu verleihen, wird das Signal durch ein A-124 WASP Tiefpassfilter geschickt, der den Klang dumpfer und weniger brilliant wirken lässt.

3.5 Inspirierende Arbeiten und Konzepte

Für diese Installation waren weniger konkrete Arbeiten als Konzepte und Ideen, die in verschiedenen Kompositionen verwendet wurden, von inspirierender Natur. Im Zentrum stand vielmehr die Verwendung des Radios in einem kompositorischen Kontext. Spricht man vom Radio als eine Art eigenständiges Musikinstrument, so kommt einem unweigerlich der Name John Cage in den Sinn. Dieser sah die Verwendung des Radios bzw. einer alltäglichen Geräuschquelle zwar nicht als etwas grundlegend Neues an, schrieb er doch bereits den Futuristen zu, mit Rauschen und Geräuschen in Form von Instrumenten gearbeitet zu haben.¹

Sein 1951 komponiertes Stück »Imaginary Landscapes No 4 (March No 2)« für 24 Performer an 12 Radios und einem Dirigenten gilt als das erste, in dem ein Radio als Instrument verwendet wurde. Die Anzahl der Performer in Relation zu den Radios, zwei zu eins, resultiert aus der Bedienung eben jener. Ein Performer war hierbei für die Frequenz, ein Anderer für den Tonregler und die Lautstärke zuständig.²

Cages Intention war es, sich als Künstler von seiner eigenen Arbeit zu entfernen und jegliche Kontrolle über die Komposition abzugeben. Dafür musste sich jeder persönlichen Eigenschaft entledigt werden, die den Künstler als Komponisten identifiziert. Cage setzte hierbei auch Zufallsoperationen

- 1 vgl. Worby 2009
- 2 vgl. Kostelanetz 1986:220
- 3 vgl. Kostelanetz 1986:220
- 4 vgl. Kohl 2010:135ff

ein, die zur Bestimmung struktureller Faktoren wie Dauer, Tuning des Radios und Dynamiken dienten.¹ Besonders das Tuning des Radios war eine unvorhersehbare Komponente. So konnte es passieren, dass eine Performance am späten Abend vom Publikum auditiv kaum wahrzunehmen war, da wenige Radiosender spät am Abend überhaupt noch sendeten.² Weitere Radio-basierte Kompositionen von Cage stellten »Speech 1955« für fünf Radios und einen Nachrichtensprecher, sowie »Radio Music« für einen bis acht Performer mit jeweils einem Radio, dar. Bei diesem wurden genau wie auch bei »Imaginary Landscapes No 4 (March No 2)« Zufallsoperationen verwendet: Das Stück ist in vier Sektionen (I-IV) gegliedert und die Partitur weist 56 verschiedene Frequenzen zwischen 55kHz und 156kHz aus, die mit Nummern beschrieben sind. »Radio Music« entstand als eine Art Gegenentwurf zum von vielen als zu leise empfundenen »Imaginary Landscapes No 4 (March No 2)«, weshalb hier auch ausdrücklich auf die Ausführung in maximaler Amplitude hingewiesen wurde.³ Auf Cages Arbeiten folgten weitere Künstler, die das Radio für sich entdeckten und dadurch immer neue Künstler inspirierten: 1968 komponierte Karl-Heinz Stockhausen das Stück »Kurzwellen« für vier Kurzwellenempfänger, sowie die darauffolgenden Arbeiten »Spiral«, »Pole« und »Expo« für ein, zwei und drei Kurzwellenempfänger.

Im Gegensatz zu Cage, der im Radio einen Gegenstand der Gleichgültigkeit sah, der seinen Zweck schon mit dem Füllen bestimmter Zeiteinheiten mit wehrlosen Geräuschen erfüllte, sah Stockhausen im Radio – besonders im Kurzwellenradio, welches aufgrund seiner weltweiten Wellenausbreitung auch »Weltempfänger« genannt wurde – eine Möglichkeit, die große Vielfalt verschiedenster Klänge erfassen zu können. Diese sollten von den Performern nicht wahllos, sondern mit großer Sorgfalt und unter Berücksichtigung ihrer Improvisationsqualitäten ausgewählt werden.⁴ Stockhausens Arbeiten beeinflussten wiederum die britische Band „The Beatles“. Dies wird besonders in dem Stück »Revolution 9« vom 1968er Album »The Beatles« deutlich. Die Musique concrète-artige Klangcollage, die größtenteils John Lennon – mithilfe seiner Frau Yoko Ono und dem Gitarristen der Bea-

1 vgl. Courier
2009:226

2 vgl. Buchla 1991

tes Gitarrist George Harrison – komponierte, wurde stark von den Werken Cages und Stockhausens beeinflusst und verwendete unter anderem auch Radioaufnahmen.¹

Stockhausen inspirierte zudem bereits bei früheren Aufnahmen die Beatles. Daher ist auch wohl sein Kopf auf dem ikonischen, von Jann Haworths and Peter Blakes entworfenen Cover des Albums »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« wiederzufinden. »Revolution 9« von den Beatles hatte im kreativen Prozess der Installation einen nicht geringen Anteil, da die im ersten Augenblick zufällig wirkende Anordnung der einzelnen Komponenten einen Gegensatz zu den formell festgehaltenen Kompositionen Cages und Stockhausens darstellt und weniger methodisch als emotional daherkommt.

Eine zusätzliche Inspiration für meine Arbeit war der Auszug eines Gesprächs zwischen Donald Buchla und John Cage:

»Cage came by and for voltage control I had hooked up my keyboard to an FM module that I'd built, a little module that was an FM receiver and I could play stations on it because I had one of the first varactor tuned FMs. Cage, as you can imagine was, just enormously interested in the fact that I could tune each key to a station and then proceeded to play the radio.«²

Buchla zweckentfremdete das Radio nicht als Instrument, sondern transformierte es in ein tatsächliches, klassisch spielbares Instrument. Die Installation stellt schlussendlich einen Bezug zu all diesen Arbeiten her, sei es auf technischer, konzeptueller oder emotionaler Ebene. Sowohl die spannungsgesteuerte Spielweise Buchlas, die Zufallsoperationen Cages, das collagenhafte der Beatles und auch die sorgfältige Auswahl des Ausgangsmaterials im Sinne Stockhausens.

Schlussendlich sehe ich die Installation auch als eine Form von »process music«, eine Art von Musik, die aus dem Prozess heraus entsteht. In der process music ist weniger der Punkt A oder Punkt B von Interesse sondern der Weg zwischen Beiden. Im Fall dieser Installation besteht der Prozess sprichwörtlich aus dem Verkabeln sogenannter Patchkabel, die das Entstehen der Komposition erst ermöglichen. Der Komponist ist in diesem Fall weniger ein Arrangeur als

- 1 vgl. Landers & Masters:2017
- 2 vgl. Jordan:2019

ein »notwendiges Übel«, der einen Prozess initiiert, indem er Verbindungen herstellt und Spannung erlaubt zu fließen. An diesem Punkt gibt man die Kontrolle an das System ab.

PROJEKT ZWEI — DEUS EX MACHINA

4.1 Konzept:

Im Zentrum der Arbeit stand primär das Arbeiten mit der Bandmaschine. Während des Studiums, besonders während der Werkanalyse früher elektronischer Stücke von Karl-Heinz Stockhausen und Helmut Eimert, war die Bandmaschine immer wieder essentieller Bestandteil der Kompositionen, sodass sie mein Interesse als kompositorisches Werkzeug weckten. In Anlehnung an die *Musique Concrète* arbeitete ich auch bei dieser Installation mit »gefundenem Material«. Thematisch schlägt sie eine Brücke zur ersten Installation, da sie im Kern ebenfalls eine Auseinandersetzung mit Musikfolter darstellt. Dabei geht es vor allem um die gegensätzlichen Aussagen bezüglich Folter, bzw. das Umgehen des Terminus. So präsentiert sie eine kurze Botschaft innerhalb einer längeren Botschaft, die konträr zur intendierten Aussage steht. In diesem Fall wird eine Aussage des amerikanischen Präsidenten Donald Trump verwendet, eines Politikers, der vor allem durch seine polemischen Aussagen auffällt. Dem ersten Präsidenten, der den Kurznachrichtendienst Twitter gewissermaßen als sein primäres Sprachrohr zur Außenwelt benutzt und dort immer wieder durch kontroverse Aussagen auffällt. Der in der Vergangenheit durch das »retweeten« anti-muslimischer Videos und durch verbale Attacken auf muslimische Politikerinnen aufgefallen ist.^{1,2} Die in der Installation verwendete Aussage ist einer Wahlveranstaltung in Indiana aus dem Jahre 2016 entnommen. Angesprochen auf den Kampf gegen die Terrororganisation ISIS tätigte Donald Trump folgende Aussage: »What do you think about waterboarding, Mr.Trump? I said ‚I love it!‘« Dieser Aussage ist ein mikroskopisch kleiner Teil entnommen, der,





ständig wiederholt, phonetisch an das Wort »Allah«, die arabische Bezeichnung für Gott, erinnert. Man könnte in diesem Fall also von einer Mikro-Komposition sprechen. Ich fand es interessant, seine Aussage, die gewissermaßen das Foltern von muslimischen Verdächtigen verspottet, auf den Teil zu reduzieren, der im Widerspruch zu seinen Handlungen und seinem Denken steht. Dabei ist die Aussage »etwas aus dem Kontext reißen« wörtlich zu verstehen, da die Aussage tatsächlich aus einem Tonband geschnitten wurde. Der Name der Installation »Deus Ex Machina« ist dabei ebenso wörtlich zu nehmen, da Gott aus der (Band)-Maschine kommt. Der Name ist des weiteren eine Anspielung auf den aus Theater und Film bekannten Tropus gleichen Namens, der das Auflösen eines Konfliktes oder Problems mit Hilfe einer übernatürlichen Kraft beschreibt.

4.2 Technischer Aufbau:

Der Technische Aufbau der Installation ist denkbar simpel, da es sich »lediglich« um einen Tape Loop mit 1/4 Inch Bandbreite handelt. Dabei wird das Band nicht wie bei einem Tonbandgerät üblich von einer Spule auf die andere überspielt, sondern läuft kontinuierlich über beide. Dies entsteht durch verbinden der beiden Bandenden. Bei der Tonbandmaschine handelt es sich um ein AKAI GX365D, als Tonband wird Maxwell 35-180B verwendet. Der Tape Loop ist exakt so lang, dass das Tonband auf den beiden herkömmlichen Spulen aufliegt. Es werden keine externen Hilfsmittel zur Verlängerung des Tape Loops verwendet.

4.3 Inspirierende Arbeiten und Konzepte

4.3.1 Die Unendlichkeit des Loops

Unendlichkeit / Ewigkeit ist ein Konzept, das für den Menschen nur schwer begreifbar ist. Im Wortgebrauch stehen »unendlich« und »ewig« meistens für sehr lange Zeitspan-

1 vgl. Holmes
2002:78

2 vgl. Holmes
2002:78

nen, die letztendlich aber doch enden. Man wartet sprichwörtlich »eine halbe Ewigkeit« oder »unendlich lange«. Das Konzept der Unendlichkeit spielt in vielen verschiedenen Aspekten des Lebens eine Rolle, die oftmals das menschliche Vorstellungsvermögen übersteigen. Wie können sich zwei parallele Linien in der Unendlichkeit kreuzen? Besonders in der Religion spielt die Unendlichkeit eine tragende Rolle. Die Hölle, als Ort unendlichen Leids gilt als abschreckendes Beispiel für Sünder, Gottes unendliche Größe und Liebe auf der anderen Seite markiert einen klaren Schnitt zum endlichen Leben des Menschen, der sich nicht mit Gott gleichstellen soll. Von Unendlichkeit zu sprechen heißt von nicht endendem Sein zu sprechen. Von einem Loop zu sprechen, das heißt von unendlicher Wiederholung zu sprechen, bei der Anfang und Ende das Selbe sind. Das Element der Wiederholung ist seit jeher ein existentieller Teil der Musik. So werden Motive erst durch wiederholtes Spielen als solche erkennbar. Wiederholungen sind so gebräuchlich, dass sie eigene Zeichen in der Notation besitzen, die beispielsweise die Häufigkeit der Wiederholung und Start- bzw. Endpunkte markieren. Würde man einen Tape loop klassisch notieren wollen, so würde es sich hierbei wohl um ein Da Capo ohne Fine handeln, da das Stück immer wieder von Vorne beginnt. Technisch möglich wurde dieser jedoch erst mit der Erfindung des Grammophons im Jahre 1887 und mit der Popularisierung des Magnetbandes in den 1930er Jahren wurde dieser Technik dann noch weiter vereinfacht. Ich möchte im folgenden auf einige Kompositionen und künstlerische Arbeiten eingehen, die als Inspiration von »Deus Ex Machina« gedient haben. Sowohl aus technischer als auch konzeptueller Sicht.

4.3.2 Repetitive Kompositionen

Die Bandmaschine ist ein Meilenstein der elektronischen Musik und sein Einfluss auf die Musikwelt hätte gravierender nicht sein können. Er ermöglichte Komponisten das Speichern und Manipulieren von Klängen auf deutlich einfachere Weise, als es die Acetat Platte vorher tat. Das Tape bedeutete aber vor allem auch die Äquivalenz von Zeit und





1 vgl. Holmes
2002:78

2 vgl. Holmes
2002:253

Raum. Während das Band tatsächlich im Raum existiert und greifbar ist, existiert der Klang zeitlich, und das Tonband ermöglichte es, diesen Klang an jeder beliebigen Stelle auf der Zeitachse zu platzieren. Ein Klang der an einer Stelle auftaucht, ist nicht an diese gebunden, sondern kann an eine andere Stelle verschoben werden. Es war Komponisten plötzlich möglich dieses schwer greifbare Phänomen, Klang, zu greifen und zu manipulieren und zu transformieren, wie es vorher nicht möglich war.¹ Zudem war es erstmals möglich, alle getrennt existierenden Komponenten wie Harmonie, Melodie und Timbre zusammen zu transformieren.² Und auch ein Ton war nicht mehr sklavisch an seine Tonhöhe gebunden. Eine aufgenommene Note konnte mittels variabler Abspielgeschwindigkeit zu einem anderen Ton werden, ohne das ein Musiker seinen Finger rühren muss. Akkorde konnten vorgespult werden und wurden Beats, Beats konnten verlangsamt werden und wurden Akkorde. Alle Komponenten des musikalischen Nenners wurden auf ihren gemeinsamen Nenner reduziert: Vibration.¹

4.3.2.1 Steve Reich: »Let It Rain« und »Come Out«

Die Arbeiten von Steve Reich besonders »It's gonna rain« und »Come Out« hatten maßgeblichen Einfluss auf die Installation. »It's gonna rain« ist eines der ersten und bedeutendsten Werke der minimalistischen Musik und stellt zudem die simpelste Dekonstruktion von Phasen dar: Zwei Tape Loops, die unisono beginnen, über Zeit ihre Phasen verschieben und später wieder zueinander finden. Diese Technik führt Reich mit »Come Out« noch weiter. Hier beginnt er mit zwei Tape loops, deren Phasen sich allmählich verschieben sodass erst ein Hall Effekt, und später eine Art »2-stimmiger Kanon« entsteht.² Reich verdoppelt daraufhin die Anzahl der Tape Loops auf vier, und später sogar auf acht, was die tatsächlich gesprochenen Worte immer unverständlicher erscheinen lässt und dabei zu verschiedenen rhythmischen und tonalen Pattern führt. Im Covertext seines Albums »Early Works«

sagte Reich dazu: »*by not altering its pitch or timbre, one keeps the original emotional power that speech has while intensifying its melody and meaning through repetition and rhythm.*«¹ Die Installation versteht sich in gewisser Weise als ein Negativ von Reichs Aussage: Es findet keine Veränderung abseits des Pitches statt, es wird nur ein einzelner Tape Loop verwendet und dieser ist dazu noch zu kurz um komplexe rhythmische Pattern kreieren zu können.

4.3.2.2 Willam Basinski: The Desintegration Loops

Bei „The Desintegration Loops“ handelt es sich um eine Reihe von Aufnahmen die vom Komponist William Basinski in den Achtziger Jahren auf Magnetband aufgenommen wurden und als eines der bekanntesten Stücke der Ambient Musik gilt. Dabei handelte es sich vor allem um Field Recordings und Radioaufnahmen. Während des Digitalisierungsprozesses nahm Basinski wahr, dass sich Qualität der Aufnahmen durch das Abspielen signifikant verschlechtert hatte. Er ließ die Aufnahmen daraufhin über einen langen Zeitraum weiterlaufen um den „Auflösungsprozess“ des Bandmaterials, und damit auch des darauf festgehaltenen Klanges, zu dokumentieren. Die Dichotomie von Vergänglichkeit und Unendlichkeit, die dieser Arbeit innewohnt ist faszinierend. Obgleich der Loop etwas nie endendes darstellt, zumindest in der Theorie, so kann dieser Zustand doch nicht erreicht werden. Sei es ob der Vergänglichkeit des Speichermediums oder der eigenen Existenz.

4.3.2.3 Erik Satie: »Vexations« und »Tenture de cabinet préfectoral«

»Vexations« ist ein Stück des französischen Komponisten Erik Satie, welches dieser mutmaßlich 1893 geschrieben hat. Dem Stück vorangestellt ist eine kurze Einleitung, die besagt: »Um dieses Motiv achthundertvierzigmal zu spielen,

wird es gut sein, sich darauf vorzubereiten, und zwar in größter Stille, mit ernster Regungslosigkeit.« Für mich war diese Einleitung, die von vielen auch als Spielanleitung interpretiert wird, interessanter als das Stück selbst, da sie Basinskis Komposition „The Desintegration Loops“ meiner Meinung nach auf interessante Weise kontrapunktiert. Denn während Basinski einen in Theorie unendlichen Loop kreiert, der sich jedoch über Zeit durch die Materialabnutzung zersetzt, de facto nicht unendlich sein kann, verstehe ich Saties Arbeit in gewisser Weise eine frühe Idee eines Loops, der eine unendliche Durchführung jedoch aufgrund der menschlichen »Abnutzungs«-Faktoren wie Altern, Ermüdung und Konzentration von vornherein ausschließt. Satie war außerdem Begründer des radikalen Konzepts der „Gebrauchsmusik“, die nicht intellektuell, sondern einem Zweck untergeordnet ist und sich damit gegen alles richtete wofür Musik stand. »Tenture de cabinet préfectoral« ist ein Teil der fünf Titel umfassenden Arbeit »Musique d'ameublement« und mutet noch stärker als »Vexations« wie ein Loop an.

4.3.3 Rückwärtsbotschaften

Bei Rückwärtsbotschaften, im englischen auch »backmasking« genannt, handelt es sich um eine Aufnahmetechnik, bei der (besonders häufig) Sprachbotschaften auf einem Tonträger gespeichert sind, und nur durch Abspielen in rückwärtiger Richtung »sichtbar« werden. Oftmals geschieht dies mit Absicht, wie beispielsweise auf dem Song »Hell Awaits« der Band Slayer, welches bei rückwärtigem Abspielen die Botschaft »Join Us« offenbart. Allgemein wird dieses Phänomen immer wieder im Zusammenhang mit versteckten, satanistischen Botschaften erwähnt. Meistens handelt es sich jedoch schlicht um eine Pareidolie, ein Phänomen, bei dem ein Stimulus in einer Menge von bedeutungslosen Daten als etwas Vertrautes erkannt wird. Diese geben oftmals Anreiz für eine Vielzahl von Spekulationen und Verschwörungstheorien. Eine der Bekanntesten ist die vermeintliche Botschaft »Turn me on dead man« auf dem in dieser Arbeit bereits er-

wählten Lied »Revolution 9« der Beatles, die als Startschuss der berühmten Verschwörungstheorie gilt, die besagt, das Paul McCartney verstorben und durch einen Doppelgänger ausgetauscht worden sei. Tatsächlich führte die Auseinandersetzung mit diesen Rückwärtsbotschaften dazu, dass ich mir diverse Aufnahmen zuerst aus Spaß genauer betrachtete, was letztendlich jedoch auch Anteil an der Umsetzung der Installation hatte, da diese das Konzept in gewisser Weise ad absurdum führt. Die Botschaft ist im Offensichtlichen versteckt, als Fragment eines größeren Ganzen.

VON FOLTER ZUM FILM

5.1 Einleitung

Wie bereits ausführlich erläutert, wird Musik im Kontext von Folter verwendet, um gezielt Gefühle von Unwohlsein, Hoffnungslosigkeit und Desorientierung zu verursachen. Dies geschieht jedoch immer gegen den Willen des Rezipienten. Im Kontext von Filmen, insbesondere bei Horrorfilmen, verhält es sich anders.

Auch hier wird Klang zur Erzeugung von Angstgefühlen und Furcht eingesetzt, jedoch in einer sicheren Umgebung und mit Zustimmung des Rezipienten. Doch während bei der Musikfolter die klanglichen Eigenschaften der Musik so gut wie keine Rolle spielen, sich die Wirkung stattdessen durch Persistenz und hohe Lautstärke entfaltet, spielen sie im Sound Design eine besonders tragende Rolle. Hier können sich auch kurze, leise Klänge als effektiv erweisen. Genau wie bei der Musikfolter ist jedoch auch die Umgebung von großer Bedeutung. Während man in Guantanamo und Abu Ghraib durch zusätzliche Komponenten wie »Forced Standing« und starke Temperaturschwankungen eine noch feindseligere Umgebung für die Gefangenen geschaffen hat, spielt beim Horrorfilm die visuelle Komponente natürlich die größte Rolle. Nur in Verbindung mit ihr können die Klänge ihre Wirkung entfalten und eine immersive, ganzheitliche

Erfahrung ermöglichen. Im Nachfolgenden werde ich daher auf die besonderen klanglichen Merkmale von Horrorfilmen eingehen, und wie diese sich von anderen Filmen unterscheiden.

5.2 Merkmale von Musik in (Horror)-Filmen

Filmmusik wurde vor der Erfindung des Tonfilms primär dazu verwendet, die Defizite der damaligen Technologie auszugleichen. Zum einen waren Filmprojektoren sehr laut; diese Geräusche sollten überdeckt werden.¹ Zum anderen sollte die Filmmusik die unheimliche Stimmung in den vollkommen abgedunkelten Vorführungsräumen »auflockern«, da es sich nicht um Horrorfilme handelte. Darüber hinaus hatte sie, wie auch heute, eine immersive Funktion, da eine visuelle Darstellung ohne jegliche akustische Signale damals wie heute als irritierend und unrealistisch empfunden wurde/wird. Es gilt zu verhindern, dass der Zuschauer während der Erfahrung an die Realität erinnert wird, in der er sich physisch aufhält. Man spricht nicht umsonst vom Kino als einem »Zufluchtsort«. Filme ermöglichen es, alternative Realitäten zu erleben, sein eigenes Leben zu vergessen und für ein paar Stunden in die Rolle von jemand anderem zu schlüpfen. Die Rolle der Musik ist dabei auch, wichtige dramatische Aspekte des Filmes hervorzuheben, ohne dabei bewusst als Musik wahrgenommen zu werden. Sie muss ihren eigenen Effekt aufgeben um im Kontext zu funktionieren. Sobald ein Stück bewusst wahrgenommen wird, reißt es den Zuschauer aus der ganzheitlichen Erfahrung heraus.¹ Der Horrorfilm ermöglicht dabei meiner Meinung nach eine ganz besondere Erfahrung, da sie den Menschen mit einem der stärksten Emotionen konfrontiert: Angst.

Der Horrorfilm ist eine der wenigen Filmgattungen, die nach einer menschlichen Emotion und nicht nach einem charakteristischen Merkmal des Films benannt ist. Der Horrorfilm spielt immer wieder mit den menschlichen Urängsten, der Angst vor der Dunkelheit, der Angst vor dem Al-

- 1 vgl. Hutchings 2009:219ff
- 2 vgl. Spande o.J.:6
- 3 vgl. Spande o.J.:6
- 4 vgl. Heimerdinger 2012:4

leinsein und letztendlich allem übergeordnet, der Angst vor dem Tod. Der Tod spielt in Horrorfilmen eine tragende Rolle. Sei es in Form von Geistern oder Zombies, also bereits Toten, oder durch eine nahende Bedrohung, ob menschlicher oder übermenschlicher Natur, die den Tod zur Folge hat. Der Tod beschäftigt und fasziniert den Menschen. In der heutigen Zeit erlebt man die Realität des Grauens oftmals jedoch nur noch aus sicherer Distanz, z.B. durch die Medien. Der Mensch verlernt es, Angst zu haben. Horrorfilme bieten ihm dennoch eine Möglichkeit, Ängste in sicherer Umgebung ohne Konsequenzen zu erleben. Die Emotion soll nicht nur auf der Leinwand dargestellt werden, sondern auch im Zuschauer getriggert werden. Peter Hutchings identifiziert in seinem Artikel »Music Of The Night: Horror's Soundtracks« eine Reihe von Hauptcharakteristiken, die Sound im Horrorfilm ausmachen und dieses Vorhaben damit unterstützen:¹

5.2.1 »The Musical Stinger / Musical Startle Effect«

Hiermit ist oftmals einen hochfrequenter Klang gemeint, der einen abrupten Wechsel in der Narrative begleitet.² Ein äußerst passendes Beispiel diesbezüglich ist Bernard Hermanns Reihe von Streicher-Akkorden in Alfred Hitchcocks »Psycho«. Diese untermalen den wohl bekanntesten Duschmord der Filmgeschichte. Weitere Beispiele wären John Carpenters »Halloween Theme« aus dessen gleichnamigen Proto-Slasher von 1978 sowie John Williams »Title Theme« zu Steven Spielbergs Horrorklassiker »Jaws«.

All diese Motive haben eine Signalwirkung. Sie geben an, wann man Angst haben muss. Der Schrecken, den dieser Effekt auslöst ist nicht nur überraschend, sondern symbolisiert auch die Angst und Gefahr, die vom Monster ausgeht. Ist das Geschehen auf dem Bildschirm zum Fürchten, so ist auch die Musik zum Fürchten.³ Heimerdinger weitet diesen Begriff sogar noch etwas aus und fasst ihn als Teil einer Gruppe von »Suspense techniques« zusammen.⁴ Sie vergleicht den Mechanismus dieser musikalischen Suspense

- 1 vgl. Heimerdinger 2012:6
- 2 vgl. Heimerdinger 2012:6

Techniken mit denen der filmischen. Suspense ist eine Bezeichnung, die vor allem durch Alfred Hitchcock populärisiert wurde. Hitchcock wird auch heute noch oft als „Master Of Suspense« beschrieben. Er selber definierte Suspense als eine Technik, in der man den Zuschauer mit einem gewissen Maß an Informationen ausstattet und den Rest der Fantasie des Zuschauers überlässt. Heimerdinger nennt hier das Beispiel einer Bombe, die sich unter einem Tisch befindet, an dem sich zahlreiche Menschen aufhalten. Nur der Zuschauer kennt diese Information. Sobald die Szenerie wechselt entsteht Anspannung beim Zuschauer, da dieser exklusives Wissen über die Situation besitzt, unabhängig von ihrer letztendlichen Auflösung.¹ Suspense Musik funktioniert auf nahezu identische Weise, nur wird hier die Anspannung auf andere Weise erzeugt. Heimerdinger nennt in diesem Zusammenhang anhaltende hochfrequente Noten und tieffrequente »Drones« sowie lästige, sich wiederholende Motive und bestimmte Geräusche.² Sie dienen dazu, ein anhaltendes Gefühl von Unwohlsein zu kreieren, eine wahrnehmbare Anspannung. Solche Phasen von Anspannungen können sich über lange Zeiträume ziehen. Typische Situationen in Horrorfilmen wären beispielsweise das Erforschen eines leeren, dunklen Hauses. Als Abschluss einer solchen Anspannungsphase sind »musical stinger« am effektivsten, da sie für den Zuschauer unerwartet kommen und sie buchstäblich vor Schreck aufspringen lässt. Daher ist ein solcher Moment auch als »jump scare« bekannt. Gleichzeitig sind solche Momente jedoch auch befreiender Natur, da die Anspannung in diesem Moment vom Zuschauer abfällt. Ein bekannter Tropus, der diese Technik verwendet, ist der sogenannte »cat scare«, bei dem die aufgebaute Anspannung ins Leere läuft, indem statt dem tatsächlichen Grauen nur eine harmlose Katze auftaucht.

5.2.2 Loud Volume – Silence/Noise

Akustische Kontraste sind im Horrorfilm besonders wichtig, da laute Momente nur wirksam sind, wenn sie auf leise Momente folgen. Diese Technik ist letztendlich nur eine Er-

weiterung des Musical Stingers, da dieser auf dem Spiel mit der Dynamik von Laut und Leise aufbaut. Stille ist besonders effektiv, wenn sie mit anderen Elementen kombiniert wird wie z.B. Dunkelheit und Einsamkeit. Einsamkeit, Stille und Dunkelheit stellen für Freud die Momente dar, die bei den meisten Menschen mit der nie ganz erloschenen Kindesangst verbunden sind.¹

5.2.3 Dissonante / Atonale Musik

Im Horrorfilm ist es oftmals schwer, Sound Effekte von komponierter Musik zu unterscheiden, da beide oftmals untrennbar miteinander verwoben sind. Das Thema des bekannten Slasher Films »Friday 13th« von Harry Manfredini ist ein bekanntes Beispiel hierfür: Das markante »Ki ki ki, ma ma ma« ist eine Dekonstruktion des Satzes: »Kill her, Mommy!«. Dieser, von der „Mörderin“ Mrs. Voorhees gesprochene Satz, wird immer wieder in die instrumentale Untermalung eingebaut. Es dient zusätzlich auch als Vorausdeutung des nahenden Unheils. Geräusche können dazu auch eine dissonante Qualität besitzen. Das resultiert aus ihrem unharmonischen Klangspektrum und prädestiniert sie für das Erzeugen von Unbehagen. So nutzt der Horrorfilm „The Texas Chainsaw Massacre“ von Tobe Hooper häufig das Geräusch einer Kettensäge (der Mordwaffe des Täters) und einer Kamera, deren Blitzlicht an den Klang einer gespannten Saite erinnert. In David Lynchs Erstlingswerk »Eraserhead« besteht der Großteil des Sounddesign aus Fabrik- und Industrieeräuschen (der Protagonist ist ein Fabrikarbeiter). Akustische Beschreibungen der Hölle aus frühen literarischen Werken wie Dantes Inferno, erwähnen u.a. unerträgliche Lautstärken, Donner und Sturmgrollen, Kettenrasseln, Zähneknirschen und Schreie. (vgl. Heimerdingen 2012:12) Manche Klänge sind dazu kulturell und geschichtlich »aufgeladen«: So wird der Tritonus, ein Intervall, das drei Ganztöne umfasst, auch als Teufelsintervall (Diabolus in musica) und das in unzähligen Filmen, darunter »The Exorcist«, »The Shining« und »Jaws« verwendete »Dias Irae« als »Totensequenz« bezeichnet.

5.2.4 Innocent Forms Of Music

Diese Einsatz von Musik ist interessant, da sie – ähnlich wie bei der Musikfolter – durch ihren Kontext transformiert wird. So wird im Film »A Nightmare On Elm Street« der in den Vereinigten Staaten bekannte Kinderreim »One, Two, Buckle My Shoe« von einer Gruppe von Kindern gesungen. Ohne zusätzlichen Kontext wäre diese Szene auch in einem Nicht-Horrorfilm denkbar. Erst durch das Wissen, dass es sich bei dem Antagonisten um einen pädophilen Kindermörder handelt und die Kinder seine Opfer symbolisieren, transformiert sich die Bedeutung des Liedes im Kontext des Films. Es wird zu einem gewissen Grad seiner Unschuld beraubt. Ein weiteres Beispiel ist die Verwendung des Liedes »Mr. Sandman« im Film Halloween II. Bekannte Lieder, die bei vielen Menschen mit positiven Erinnerungen verbunden sind, in einen grausamen Kontext zu stellen, kann unterschiedliche Effekte erzielen: Sie können sowohl als ein humoristisches Element dienen, das den Zuschauer entlastet, als auch den genau gegenteiligen Effekt erzielen und eine weitere, ungeahnte Ebene hinzufügen: Die The Chardenettes besingen in »Mr. Sandman« eben jenen mit den Zeilen »Mr. Sandman bring me a dream, make him the cutest that Ive ever seen«. Diese Zeilen bekommen eine neue Bedeutung, wenn sie im Kontext eines untoten Serienmörders, der Teenager ermordet, gesungen werden. »Putting someone to sleep« ist zusätzlich im amerikanischen ein Slang für »umbringen«. Die Gegenüberstellung vom Grauen auf der Leinwand und unschuldig anmutenden Musik erweist sich im richtigen thematischen Kontext als sehr effektiv.

5.2.5 »The Sublime«

Ein weiterer Horror music code, der nach ähnlichen Mustern abläuft, wird von Robert Spande als »sublime« bezeichnet. Er nennt hierbei das »Arnie Love Theme« von John Carpenter aus dessen Film »Christine«. Ein Thema, das weich und anrührend klingt und in keinsten Weise den Horror des

- 1 vgl. Spande o.J.:6
- 2 Blumstein et. al. 2012:744
- 3 Blumstein et. al. 2012:744

Films, der von einem mordenden Auto handelt, widerspiegelt. Spande sieht in diesem Thema eine Repräsentation von etwas so Schrecklichem, dass es unmöglich zu repräsentieren ist. Es beschwört etwas Unrepräsentierbares herauf: Den Tod.¹ Vor allem im Kontext des Horrorfilm trifft dies zu: Denn was wäre eine »glaubhafte« Repräsentation eines mordlüsternen Cadillacs oder eines außerirdischen Killerclowns? Der Schrecken im Film ist oftmals so fantastisch und unvorstellbar, dass es umso erschreckender ist zu wissen, dass er mit Klängen nicht ausreichend zu beschreiben ist.

5.3 Nichtlinear Geräusche

Wie klingt Angst? Auf diese Frage mag es generell keine Antwort geben, ist sie doch grundsätzlich subjektiver Natur. Spricht man jedoch vom Horrorfilm, so lässt sich zumindest eine Sonifikation finden, die seit Beginn des Tonfilms ständig Verwendung findet: Der Schrei. Im Film zumeist weiblichen Ursprungs, untermalt er die Angst, die Konfrontation mit dem Bösen, und repräsentiert oftmals auch den Tod. Sowohl Menschen, als auch viele Wirbeltiere produzieren nichtlineare Vokalaussprachen. Diese klingen von Natur aus harsch und sind auch in Schreien zu finden. Beim Schreien werden jene Systeme, die vom Menschen zum Erzeugen von Schall verwendet werden, z.B. die Stimmbänder, übersteuert. Ähnlich wie ein Röhrenverstärker, der beim Übersteuern eine nichtlineare Verzerrung erzeugt.² Menschen können diese Nichtlinearitäten in Musik durch technologische Manipulationen reproduzieren. Ein bekanntes Beispiel für einen solchen (semi-kontrollierbaren) nichtlinearen Effekt ist der Feedback Loop zwischen Gitarre und Verstärker, der plötzliche Wechsel in Pitch, Amplitude, sowie der Obertöne generiert. Soundtracks verschiedener Genres enthalten verschiedene Anteile solcher nichtlinearen Geräusche.³ Sie enthalten Klänge die, wenn natürlich produziert, als nichtlineare Vokallattribute bezeichnet werden würden. Das kann frequenz-basierte Effekte beinhalten, wie das Erzeugen hoher und tiefer Seitenbänder durch harmonische Dissonanzen, Triller, und Vibrato, als auch amplituden-basierte Effekte wie Tremolo,

- 1 Blumstein et. al.
2010:753
- 2 Blumstein et. al.
2010:751
- 3 vgl. Blumstein
2012:746

Flatterzunge und plötzliche Amplitudenänderungen.¹ Die Vermutung ist naheliegend, dass diese simulierten nichtlinearen Geräusche verwendet werden, um verschiedene Emotionen beim Zuschauer zu erwecken bzw. zu verstärken. Horrorfilme unterdrücken abrupte Frequenzwechsel und musikalische Seitenbandfrequenzen, verwenden dafür aber viele geräuschvolle Schreie und unmusikalische Seitenbandfrequenzen.² Erregung wird durch den Einsatz von Rauschen verstärkt, während die Wertigkeit abnimmt. Klänge werden durch Verzerrung als negativer wahrgenommen.³

Natürliche Klänge werden oft als Ausgangsmaterial verwendet, da die Komplexität affektiver, nichtlinearer Klänge schwer mit Hilfe eines Synthesizers nachzubilden ist. Eine Ausnahme stellt hierbei der Film »The Birds« des Regisseurs Alfred Hitchcock bzw. dessen akustische Untermalung durch den Komponisten Oskar Sala dar: Dieser erzeugte alle Klänge der namensgebenden (und wildgewordenen) Vögel mit dem von ihm mitentwickelten »Trautonium«, einem elektronischen Tasteninstrument, das als Vorgänger des zeitgenössischen Synthesizers angesehen werden kann.

5.4 Avantgarde Musik im Horrorfilm

Die häufige Gebrauch von avantgardistischer Musik in Horrorfilmen ist vor allem damit zu erklären, dass viele Merkmale der avantgardistischen Musik, kombiniert mit der Bildsprache des Horrorfilms, bestimmte Assoziationen beim Zuschauer auslösen und damit Reaktionen auslösen können. So werden Tremolo und Vibrato Effekte mit dem Gefühl von Zittern und Schütteln verknüpft. Glissandi, besonders Abwärts-Glissandi werden mit dem Abwärtsbewegungen und Fallen assoziiert. Dynamische Spielweisen mit unregelmäßigen Tempi und Rhythmen, sowie starke laut/leise Kontraste wirken unvorhersehbar und können zu verstörenden Reaktionen führen. Hohe Frequenzen mit hoher Lautstärke können eine körperlich schmerzhafte Wirkung haben, ein Effekt der auch bei der Musikfolter genutzt wird. Auch tiefe Frequenzen können körperliche Effekte erzielen. So benutzt

- 1 vgl. Noe 2003
- 2 vgl. Ruschkowski 2010:162
- 3 vgl. Marinetti 1909

beispielsweise der Arthouse Film »Irreversible« des französischen Regisseurs Gaspar Noe 27Hz Frequenzen um beim Zuschauer Unwohlsein auszulösen. Er beschreibt diesen Effekt dabei als »physisch«.¹ Und auch die Nicht-Identifizierbarkeit von Klängen kann einen beunruhigenden Effekt erzielen, da er, so paradox das klingen mag, Assoziationen zu etwas Unbekanntem weckt. Entfernt man beispielsweise die Ein- und Ausschwingvorgänge eines bestimmten Klanges mit Hilfe eines Hüllkurvengenerators, so ist er beinahe unmöglich noch einem Instrument zuzuordnen.²

PROJEKT DREI — LÄRMTÖNER

6.1 Futurismus:

Der Futurismus ist eine avantgardistische Kunstbewegung, die ihren Ursprung in Italien hat. Neben dem Expressionismus in Deutschland und dem Kubismus in Frankreich ist der Futurismus eine der drei avantgardistischen Bewegungen, die vor dem ersten Weltkrieg entstanden. Er geht zurück auf den Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti und sein am 20. Februar 1909 in der französischen Zeitung *Le Figaro* erschienenes Manifest »Manifest des Futurismus«. In diesem stellte Marinetti eine Reihe von Forderungen, die zur Gründung einer neuen Kultur beitragen sollten. Im Kern ist das Manifest vor allem als ein Auflehnen gegen die bürgerlichen Strukturen Italiens zu verstehen, das er als einen »Markt von Trödlern« bezeichnet.³ Ebenso forderte er eine Verherrlichung des Krieges sowie des Kampfes. Nur in diesem ließe sich laut Marinetti noch Schönheit finden. Werke ohne aggressiven Charakter stellten für ihn keine Meisterwerke dar. Die Schönheit und die Gewalt der Zeit sollten durch die Kunst zelebriert werden. Der Futurismus war zudem auch eine Abwendung von akademischen Strukturen. Eine besondere Verachtung empfand Marinetti für Universitäten, Bibliotheken und Museen, die »absurden Schlachthäuser der Maler und Bildhauer«, die für ihn »öffentliche

1 vgl. Marinetti 1909

2 vgl. Russolo
2000:7

Schlafsäle« darstellten.¹

Er kritisierte dabei auch die »Bewunderung des Vergangenen«, die er als Vergeudung der eigenen Kräfte empfand. Der Futurismus zeichnete sich durch eine Vielzahl von Manifesten aus, die in Magazinen und Zeitungen veröffentlicht wurden, um möglichst großen Anklang zu finden.

6.2 Luigi Russolo und die Lärmtöner

Aufgrund des breitgefächerten Spektrums des Futurismus, war auch die Musik von dieser neuen Bewegung betroffen. Die futuristische Musik, auch bekannt als Bruitismus, ist vor allem eng mit den Namen Francesco Balilla Pratella und Luigi Russolo verbunden. Letzterer verfasste 1913 sein eigenes Manifest unter dem Namen »Die Kunst der Geräusche«. In diesem forderte er, den engen Kreis der reinen Töne zu durchbrechen und im Umkehrschluss den unerschöpflichen Fundus der Geräusch-Töne zu erforschen.² Für Russolo waren die Geräusche eine Quelle unendlicher Faszination und Inspiration. So äußerte er sein Missfallen gegenüber Komponisten wie Beethoven und Wagner, die er als überdrüssig empfand, und zeigte sich stattdessen fasziniert von den scheinbar unendlichen klanglichen Nuancen der modernen Großstadt. Diese reichten vom Brummen der Motoren, dem Pochen der Ventile, dem Kreisen der Motorsäge und dem Rattern der Straßenbahnen bis hin zu den Geräuschen verschiedener Orte wie Bahnhöfe, Webereien, Druckereien und U-Bahnstationen.³ Wie auch Marinetti, war Russolo vom Krieg, bzw. den Geräuschen des Krieges fasziniert und zog zusammen mit seinen futuristischen Freunden in den Krieg, um dort den Reichtum der Kriegsgeräusche studieren zu können. Dabei beschrieb er verschiedenste Geräuschkategorien in feinsten Details, wie die klanglichen Merkmale von Geschossen und Kalibern: »Je kleiner das Kaliber, desto schärfer und regelmäßiger das Zischen; mit größerem Kaliber wird der Zischen tiefer und unregelmäßiger[...]«. ⁴ Russolo nahm eine Kategorisierung der Geräusche vor. Er

1 vgl. Russolo
2000:11f

2 vgl. Russolo
2000:12f

3 vgl. Russolo
2000:19

4 vgl. Russolo
2000:64

unterschied dabei zwischen sechs sogenannten »Geräuschfamilien«, die alle charakteristischen Grundtöne umfasst:¹

1. *Dröhnen, Donnern, Knallen, Prasseln, Aufprallen, Tosen*
2. *Pfeifen, Zischen, Schnauben*
3. *Flüstern, Murmeln, Brummen, Rauschen, Brodeln*
4. *Knistern, Knarren, Rascheln, Summen, Klirren, Reiben*
5. *Schlaggeräusche auf Metal, Holz, Leder, Stein, Terrakotta etc.*
6. *Tier- und Menschenstimmen: Rufen, Schreien, Stöhnen, Brüllen, Heulen, Lachen, Röcheln, Schluchzen*

Auf Basis dieser Kategorisierungen schloss Russolo eine Reihe von Folgerungen, die er empirisch untersuchte und paragraphisch festhielt und die mittels verschiedenster Apparaturen realisiert werden sollten. So hatte der futuristische Musiker die Klangfarben der zeitgenössischen Orchesterinstrumente durch die von Geräuschen zu ersetzen. Außerdem sollte man sich eingängiger Rhythmen entledigen und stattdessen in den Geräuschen nach neuen Rhythmen suchen.

Um eine möglichst große Vielfalt an komplizierten und innovativen Klangempfindungen produzieren zu können, sollten die Maschinen den Ton in möglichst großem Umfang verändern können. Russolo sah diese Vielfalt als nahezu unerschöpflich an und er prognostizierte daher, dass durch die fortschreitende Industrialisierung und Technologisierung immer neue Geräusche entstehen würden, die immer neue Maschinen inspirieren würden.² Seine radikale Forderung setzte Russolo in einer Reihe von öffentlichen Aufführungen um. Diese stießen jedoch in der Bevölkerung, vor allem beim „herkömmlichen“ Publikum, auf wenig Gegenliebe.

So berichtete Russolo von Handgreiflichkeiten zwischen den Futuristen und den »vor alteingesessener Blödsinn und Wuttrunkenen Traditionalisten«, die mit Faustschlägen, Ohrfeigen und Stockschlägen attackiert wurden.³ Im Zentrum dieser Aufführungen standen die Geräuschintonatoren, die von Russolo entwickelt wurden. Diese wurden benannt nach den Geräuschen die sie produzierten: Heuler, Dröhner, Klirrer, Scharrer, Knaller, Gurgler, Summer und Zischer.⁴ Der von mir gebaute Intonator zählt zu der Gattung der Dröhner.



65











70













76

6.3 Technischer Aufbau und Umsetzung

Beim technischen Aufbau versuchte ich mich so genau wie möglich an Russolos Vorgaben zu halten. Dieser beschreibt die Geräuschintonatoren als mehr oder weniger große, rechteckige Boxen auf dessen Vorderseite ein Schalltrichter zur Bündelung und Verstärkung der Geräusch-Töne hervortritt. Auf der Rückseite lässt sich mittels einer Kurbel die Geschwindigkeit der hervorgerufenen geräuschhaften Erregung bestimmen. Auf der Oberseite ist ein Hebel angebracht, mit dem sich die Tonhöhe verstellen lässt. Gespielt werden die Geräuschintonatoren, indem man simultan mit einer Hand den Hebel auf der Oberseite und mit der anderen Hand die Kurbel an der Rückseite betätigt. Der Hebel ermöglicht dabei eine Veränderung der Tonhöhe in jedem erdenklichen Intervall, nicht bloß in Ganz- und Halbtonabständen.

Eine ähnliche Technik fand später auch in den Moog Synthesizern von Robert Moog Verwendung, bei denen mittels »ribbon controller«, einem dünnen Teflon-beschichteten Metall-Band, durch Hin- und Herrutschen des Fingers ermöglicht wurde, eine Art Glissando Effekt zu erzeugen.¹ Das »Innenleben« des Geräuschintonators besteht aus folgenden Einzelteilen:

Eine Basssaite *a*, die durch einen Erreger in Schwingung versetzt wird. In diesem Falle wurde eine G-Saite verwendet, da eine stärkere Saite eine zu hohe Belastung auf das Fell ausgeübt hätte, und dieses möglicherweise gerissen wäre.

Bei dem Fell *b* handelt es sich um eine Rahmentrommel mit Naturfellbespannung und einem Durchmesser von 20cm. Sie dient einerseits dazu, die Saite auf Spannung zu halten und andererseits um dessen periodische Schwingung zu verstärken, da es durch die Erregung der Saite mitschwingt. Die Saite läuft von der Rahmentrommel über eine Umleitung *c* und wird dann durch eine Gitarrenmechanik *d* befestigt. Sowohl die Umleitung *c* als auch die Gitarrenmechanik *d* sind am Hebel *e* befestigt, wodurch die Länge, und damit die Spannung, der Saite reguliert werden kann. Je höher die

Spannung, desto höher der wahrgenommene Pitch. Die Kurbel *f*, die sich an der äußeren Rückseite der Kiste befindet, ist an einer Gewindestange mit 10mm Durchmesser befestigt, an deren gegenüberliegendem Ende sich der »Erreger« *g* befindet. Hierbei handelt es sich um eigenhändig entworfene, lasergeschnittene Rundschablonen mit verschiedenen Außenstrukturen. Diese Außenstrukturen besitzen unterschiedliche Beschaffenheiten. Sie können sowohl glatt als auch zackenförmig sein. Die zackenförmigen Schablonen unterscheiden sich voneinander sowohl in der Anzahl der Zacken, als auch in ihrer Steilheit. Dazu sind einige Schablonen speziell präpariert, beispielsweise mit fremdartigen Texturen wie Schleifpapier und dünnem, groben Seil. Die verschiedenen Außenstrukturen sollen die Saite auf verschiedene Arten erregen und damit verschiedene Klänge produzieren. Als elektronische Erweiterungen sind am Naturfell, sowieso an einer Metallplatte an der Seite, Piezoscheiben angebracht, mit denen die Vibrationen der Kiste, verursacht durch die Schwingungen der Saite, eingefangen werden sollen und mit dem »puren« Klang via eines externen Mixers vermischt werden können. Desweiteren ist es möglich Effekte über den Send/Return-Eingang des Mixers zu verwenden. Beispiele werden auf einer CD beigelegt oder über einen Download zur Verfügung gestellt.



FAZIT

Abschließend bleibt nur zu hoffen, dass meine Ideen, Konzepte und die schlussendliche Umsetzung der Projekte in dieser schriftlichen Ausführung zu Genüge erläutert und dadurch für Sie verständlich geworden sind.

QUELLEN VERZEICHNIS

Accattatis, Marco. 2014. „MUSIC, VIOLENCE, AND MILITARISM: A STUDY ON THE REFLEXIVITY OF CULTURE“. : 33.

Adorno, T.W. 1996. „A Social Critique of Radio Music“. *Kenyon Review* (Vol. 18 Issue 3/4): 194–99.

Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Blumstein, Daniel T., Gregory A. Bryant, und Peter Kaye. 2012. „The Sound of Arousal in Music Is Context-Dependent“. *Biology Letters* 8(5): 744–47.

Blumstein, Daniel T., Richard Davitian, und Peter D. Kaye. 2010. „Do Film Soundtracks Contain Nonlinear Analogues to Influence Emotion?“ *Biology Letters* 6(6): 751–54.

Brauer, Juliane. 2016. „How Can Music Be Torturous?: Music in Nazi Concentration and Extermination Camps“. *Music and Politics* X(1). <http://hdl.handle.net/2027/spo.9460447.0010.103> (4. September 2019).

Buchla, Donald. 1991. „Transcription Of Buchla Tape“. <http://www.vasulka.org/archive/RightsIntrvwInstitMediaPolicies/IntrvwInstitKaldron/61/BuchlaTranscription.pdf>.

Castro, Nichol, Joshua M. Mendoza, Elizabeth C. Tampke, und Michael S. Vitevitch. 2018. „An Account of the Speech-to-Song Illusion Using Node Structure Theory“ hrsg. Howard Nusbaum. *PLOS ONE* 13(6): e0198656.

Committee Study of the Central Intelligence Agency’s Detention and Interrogation Program. 2012. <https://assets.documentcloud.org/documents/1376717/cia-report.pdf>

Central Intelligence Agency Inspector General. 2004. <https://fas.org/irp/cia/product/ig-interrog.pdf>

Coskun, Ilhan. 2019. Der Rap Hack: Kauf Dich in die Charts! Wie Klickzahlen manipuliert werden. . Reportage. <https://youtu.be/qiqYuSQwkHo?t=610>.

Courier, Kevin. 2009. *Artificial Paradise: The Dark Side of the Beatles' Utopian Dream*. Westport, Conn: Praeger Publishers.

Cusick, Suzanne G. 2006. „TRANS - Revista Transcultural de Música - Transcultural Music Review“. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon> (9. Oktober 2019).

———. 2008. „“You Are in a Place That Is out of the World. . .”: Music in the Detention Camps of the “Global War on Terror”“. *Journal of the Society for American Music* 2(01). http://www.journals.cambridge.org/abstract_S1752196308080012 (4. September 2019).

Cusick, Suzanne G., und Branden W. Joseph. 2011. „Across an Invisible Line: A Conversation about Music and Torture“. *Grey Room* 42: 6–21.

Fabian, Jordan. 2019. „Trump Attacks the ‚Squad‘ as ‚Racist Group of Troublemakers““. <https://thehill.com/homenews/administration/454134-trump-attacks-the-squad-as-racist-group-of-troublemakers>.

Falk, Simone, Tamara Rathcke, und Simone Dalla Bella. 2014. „When Speech Sounds like Music.“ *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 40(4): 1491–1506.

Freud, Sigmund. 1919. „The Uncanny“.

Gauvin, Hubert Léveillé. 2017. „Drawing Listener Attention in Popula Music: Testing Five Musical Features Arising from the Theory of Attention Economy“. *Musicae Scientiae* (22): 291–304.

Goodman, Steve. 2012. *Sonic Warfare - Sound, Affect And The Ecology Of Fear*. Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press.

Heimerdinger, Julia. 2012. „Music and Sound in the Horror Film & Why Some Modern and Avant-Garde Music Lends Itself to It so Well“. *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart* (Vol. 4): 4–16.

Hoad, Catherine. „Fucking Hostile: Transforming Spaces Through Music Torture“. : 12.

Holmes, Thom. 2002. *Electronic And Experimental Music*. Routledge.

Hutchings, Peter. 2009. *Horror. Music Of The Night: Horror's Soundtracks*, in: Graeme Harper / Ruth Doughty / Jochen Eisentraut (Ed.), *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*. New York.

Jackendoff, Ray. 2009. „Parallels and Nonparallels between Language and Music“. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 26(3): 195–204.

Johnson, Bruce, und Martin Cloonan. 2008. *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Burlington, VT: Ashgate.

Kagen, Melissa. 2013. „Controlling Sound: Musical Torture from the Shoah to Guantánamo“. *The Appendix*. <http://theappendix.net/issues/2013/7/controlling-sound-musical-torture-from-the-shoah-to-guantanamo>.

Kleiner, John. 2005. „Criminal Invention: Dante, Ovid, and the Bull of Phalaris“. *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society* (123): 71–81.

Kohl, Jerome. 2010. „A Child of the Radio Age“ in *Cut & Splice: Transmission*. London.

Kostelanetz, Richard. 1986. „John Cage and Richard Kostelanetz: A Conversation about Radio“. *The Musical Quarterly* 72(2): 216–27.

Kurzweil, Ray. 2005. „Robert Moog (1934–2005) | WIRED“. <https://www.wired.com/2005/11/robert-moog-1934-2005/> (9. Oktober 2019).

Landers, Elizabeth, und James Masters. 2017. „Trump retweets anti-Muslim videos“. <https://edition.cnn.com/2017/11/29/politics/donald-trump-retweet-jayda-fransen/index.html>.

Lin, Natasha. „De-Trivialising Music Torture as Torture-Lite“. : 50.

Marinetti, Filippo Tommaso. 1909. „Manifest des Futurismus“. *Le Figaro*. <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm>.

Marks, Stephan. 1999. Es ist zu laut! Ein Sachbuch über Lärm und Stille. Frankfurt: FISCHER Taschenbuch.

Noe, Gaspar. 2003. „There Are No Bad Deeds, Just Deeds“. <https://www.salon.com/2003/03/12/noe/>.

Pieslak, Jonathan R. 2009. Sound Targets: American Soldiers and Music in the Iraq War. Bloomington: Indiana University Press.

Reich, Steve. 1967. Early Works - Liner Notes.

Ruschkowski, André. 2010. Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen. Stuttgart: Reclam.

Russolo, Luigi. 2000. Die Kunst der Geräusche. Neue Zeitschrift für Musik.

Scarry, Elaine. 1985. The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World. New York: Oxford University Press.

Spande, Robert. „The Three Regimes: A Theory of Film Music“. : 11.

Tauberg, Michael. 2018. „Spotify Is Killing Song Titles“. <https://medium.com/@michaeltauberg/spotify-is-killing-song-titles-5f48b7827653>.

Wolfendale, Jessica. 2009. „The Myth of “Torture Lite”“. *Ethics & International Affairs* 23(1): 47–61.

Worby, Robert. 2009. „Turn on, Tune in: John Cage’s Symphony for 12 Radios“. <https://www.theguardian.com/music/2009/aug/06/john-cage-symphony-for-radios>.

Worthington, Andy. 2007. The Guantánamo Files. London: Pluto Press.

Zhao, Fei, Vinaya K.C. Manchaiah, David French, und Sharon M. Price. 2010. „Music Exposure and Hearing Disorders: An Overview“. *International Journal of Audiology* 49(1): 54–64.

Anderson, Mike B. 2002. „Tales from the Public Domain“. *The Simpsons*.

EIDESSTATTLICHE VERSICHERUNG

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Master-Thesis selbständig angefertigt habe. Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht. Diese Arbeit hat in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner Prüfungsbehörde vorgelegen.

Bielefeld, 28.10.2019

Kim Wermes