

auch kommen, wir können Ärger vortauschen, aber um ihn zu haben, muss er kommen. Ein treffender Kommentar muss kommen, man kann ihn nicht willentlich produzieren. Auch die Muse kann nicht gezwungen oder erfunden werden. So auch kommt ein ..., ein gefühlter Sinn, ein fokussiertes Verstehen, ein Sinn-Machen, ein Punkt, der zu machen ist.

7. Quellen

- Böhme, Jakob (1956): Quaestiones theosophicae oder Betrachtung Göttlicher Offenbarung, in: Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730, IX. Band, Stuttgart, Die erste Frage, 3.
- Gendlin, Eugene (1991): Thinking beyond patterns: body, language and situations, in: den Ouden, Bernard / Moen, Marcia (Hg.), The presence of feeling in thought, New York, 25-151.
- Gendlin, Eugene (1993): Die umfassende Rolle des Körpergefühls im Denken und Sprechen, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 41 (1993), H. 4.
- Gendlin, Eugene (1997): A Process Modell, <http://www.focusing.org/process.html>, 30.03.2008.
- Gendlin, Eugene (2004): Five philosophical Talking Points to Communicate with Colleagues who don't yet know focusing, <http://www.focusing.org/newsletter/sif1-2004/sif1-2004.html>, 30.03.2008.
- Holzhey, Helmut (1970): Kants Erfahrungsbegriff, Basel.
- Kant, Immanuel (1966): Kritik der reinen Vernunft, Stuttgart.
- Manstetten, Reiner (1999): Das Schweigen und der Ursprung des Wortes, in: Quatember, 63. Jg, H. 4.

Nachdruckhinweis

Gekürzte Version von: Donata Schoeller (2007): Über was man nicht sprechen kann, darüber kann man sprechen lernen, In: Bonheim, Günther / Kattner, Petra (Hg., im Auftrag des Internationalen Jakob-Böhme-Instituts), Mystik und Schriftkommentierung. Böhme-Studien 1, Beiträge zu Philosophie und Philologie, Berlin, 71-101. Mit der freundlichen Genehmigung des Weissensee Verlags.

Sonische Subliminale. Von Leibniz' Meeresrauschen zum Rock'n'Roll Threshold

Jens Gerrit Papenburg

Dieser Essay ist der Vorstellung gewidmet, dass sonische Medientechnologien mehr speichern und übertragen, als bewusst wahrgenommen und erinnert werden kann. Zu prüfen bleibt, inwiefern ein solches Mehr nicht zwangsläufig das Nicht-Wahrnehmbare bzw. das Nicht-Erinnerbare ist. Die genannte Vorstellung soll im Folgenden an einigen Beispielen aus der jüngeren Geschichte der populären Musik durchdekliniert werden. Zum Verhältnis von Sound bzw. Timbre, Technologie und Gedächtnis vermutet der Philosoph Theodore Gracyk – durch den Psychologen Edmund Gurney inspiriert –, dass der Mensch für Sound ein schlechtes Gedächtnis habe. Trotzdem könne er feine Unterschiede im Sound hören, sich diese allerdings nicht merken:

[...] auditory memories seem to be restricted to species of timbre. We can hear minute differences between similar timbres while listening, but these nuances begin to be forgotten about a second after the sounds cease. It just seems to be a brute fact that human perception and memory of timbre are parallel to those for both musical pitch and visual color. As with memories of pitch and color, memories of timbre 'fade' after a moment, becoming more imprecise with the passage of time.¹

Dem schlechten Gedächtnis helfe die Schallplatte, so Gracyk, auf die Sprünge. Gerade wegen dieses schlechten Gedächtnisses würde etwa ein und dieselbe Rockplatte wieder und immer wieder gehört werden.

Ein Symptom der eingangs genannten Vorstellung, welches später in der populären Mu-

¹ Gracyk 1996, 59-60.

sik eine gewisse Prominenz erfahren sollte, sind *Subliminale* wie sie seit den 1950er Jahren im Fahrwasser einer durch das Fernsehen neu formierten Macht der Massenmedien thematisch wurden.² Besonders Pädagogen fürchteten die »Geheim[n] Miterzieher der Jugend«³ und bestätigten somit implizit nur, dass die Objekte ihrer Profession fortan auch durch andere Instanzen als Schule und Familie sowie durch andere Medien als Bücher sozialisiert werden sollten.

Historisch betrachtet haben die *kleinen Perzeptionen* von Gottfried Wilhelm Leibniz um 1700⁴ sowie eine bis dahin beispiellose Bestimmung, aber auch gleichzeitige Zuordnung des Ohres als »Instrument mit Schwachstellen«⁵ durch den Physiologen und Physiker Hermann von Helmholtz 1863 ein subliminales Feld eröffnet. Bei Leibniz sind es die Geräusche von unendlich vielen, einzelnen Wellen, die distinkt nicht bewusst perzipiert werden, aus denen sich aber das bewusst wahrgenommene Meeresrauschen zusammensetzen soll. Durchaus vergleichbar ist dies mit Phil Spector's *Wall of Sound*. In diesem die populäre Musik der ersten Hälfte der 1960er Jahre dominierenden Klangkonzept sind einzelne Instrumente distinkt nicht mehr wahrnehmbar, trotzdem tragen sie zum Gesamtklang bei. Bei Helmholtz sind es nicht einzelne Wellengeräusche, die nicht bewusst gehört werden, sondern etwa einzelne Obertöne, die nicht differenziert, wohl aber im Verbund mit anderen Obertönen als Klangfarbe wahrgenommen werden, oder einzelne Schwingungen, die sich wiederholen und als Ton apperzipiert werden.

Theodor W. Adorno hat in seinen Aufsätzen zum Verhältnis von Medientechnologie und Wahrnehmung – wenn man so will – Leibniz' Meeresrauschen auf das Radorauschen übertragen und dafür den Begriff des *hear stripe* geprägt:

It [das Radorauschen] may not attract any attention and it may not even enter the listener's consciousness; but as an objective characteristic of the phenomenon it plays a part in the apperception of the whole.⁶

Den Einfluss des *hear stripe* auf die Apperzeption des Ganzen beschreibt Adorno, indem er darauf hinweist, das AM-Radiöhören verhindere, dass eine Symphonie eine »surrounding quality« entfalte,⁷ sondern allenfalls an die Klangintensität einer Kammer-

2 Vgl. Packard 1992 (1957).

3 So der Titel eines Buches von Ulrich Beer (1960). Vgl. hierzu auch Wicke 1998, 209.

4 Vgl. Papenburg 2009.

5 Peters 2002, 302.

6 Adorno 2006, 221.

7 Ebd., 229.

symphonie heranreiche. Schließlich atomisiere die Radioübertragung die Symphonie, es werde nur noch auf einzelne isolierte Themen, jedoch nicht mehr auf Entwicklungen gehört.⁸ Der *hear stripe* habe in Bezug auf das Bewusstsein für übertragene Musik den Stellenwert, den die Leinwand im Kino habe. Der Kulturwissenschaftler Richard Leppert kommentiert das wie folgt:

[...] music, though performed live over radio, is compromised by a second-order presence, a technological filter whose effects, Adorno believes, may function only at the level of unconscious.⁹

Das Radorauschen – so hier die These – werde also im Verhältnis zur übertragenen Musik nicht bewusst wahrgenommen. Trotzdem trage es zur Apperzeption des Ganzen bei. Die Medientechnologie, so lässt sich Adorno verallgemeinern, über die Musik gehört wird, führt also, obwohl sie tendenziell überhört wird, zu einer Veränderung des Hörens; insofern ist sie nicht schlicht das Nicht-Wahrnehmbare.

Auch der Medientheoretiker Wolfgang Ernst hat darauf hingewiesen,¹⁰ dass die Operationen von digitalen Medientechnologien potentiell eine Kritik eines Bewusstseinskonzepts ermöglichten: Sie entzögen sich der direkten Wahrnehmbarkeit, hätten aber trotzdem eine für das Bewusstsein entscheidende Funktion. Mit Verweis auf Marshall McLuhans berühmten Aphorismus – *Das Medium ist die Botschaft* – sieht Ernst über digitale Medientechnologien eine subliminale Ebene eröffnet. McLuhan schreibt:

Denn die »Botschaft« jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.¹¹

Medien sind hiernach primär selbst die Botschaft und transportieren nur sekundär eine inhaltliche Botschaft. Dass digitale sonische Medientechnologien nicht nur Eigenklänge analoger Medien – etwa Schallplattenknistern – simulieren können, sondern dass ihre Operationen auch selbst durch Störungen hörbar gemacht werden können, beweist die Arbeit von Glitch-Produzenten wie etwa Yasunao Tone, Oval, Christian Fennesz oder Carsten Nicolai. In der Ästhetik solcher Medienmusik, die sowohl auf gestörte als auch auf tadellos funktionierende Digitaltechnik angewiesen ist, wird das bewusst Gehörte

8 Vgl. ebd., 237-240.

9 Leppert 2004, 219.

10 Vgl. Ernst 2004, 61-63.

11 McLuhan 1995, 22f.

in ein Verhältnis zu einem Technischen gesetzt, welches ein sublimales Feld bildet und die menschlichen Sinne sowie das so genannte Bewusstsein unterläuft.

McLuhans viel zitierter Aphorismus beißt sich mit einer der grellsten Verkörperungen, die die Thematik des Subliminalen in den letzten Dekaden erhalten hat: die subliminalen Botschaften in der populären Musik. Solche Botschaften treten dort bevorzugt in Form des so genannten *backmasking* (auch *backward masking* oder *backtracking* genannt) auf, also etwa als scheinbar harmlose Textzeile, die jedoch rückwärts gespielt einen vorzugsweise obszönen oder diabolischen Sinn ergibt. So animierten angeblich rückwärts wahrnehmbare »Do it! Do it!«-Ausrufe, die auf dem Album *Stained Class* (1978) der britischen Heavy-Metal-Band Judas Priest zu hören sein sollten, zwei von Marihuana und Bier berauschte und mit einer Schrotflinte ausgestattete amerikanische Teenager auf einem Spielplatz in einer Kleinstadt in Nevada 1985 kurz vor Weihnachten zum Selbstmordversuch. Einer der Teenager überlebte schwer verletzt und gab »Do it! Do it!«-Slogans als Ursache für sein Handeln an. Die Eltern brachten Judas Priest 1990 vor Gericht, verloren jedoch nach von der Verteidigung in Auftrag gegebenen psychologischen Expertengutachten den Fall.¹²

Offensichtlich sind solche subliminalen Botschaften, seien sie nun von Musikern intendiert oder nicht, seien sie nun wirkungsvoll oder nicht, auf moderne Medientechnologie angewiesen. Sie basieren nicht wie Palindrome auf Buchstaben oder Arnold Schönbergs Krebsfiguren auf Notentext, sondern auf aufgenommenen Lauten.¹³ Insofern ist eine Technologie, die aufgenommene Laute rückwärts spielen kann, die Voraussetzung für subliminale Botschaften. Diese Technologie ist das Tonband. Ohne Tonband hätte es wahrscheinlich nie die Vorstellung von subliminalen Botschaften in der Popmusik gegeben.

Die Vorhaben von Systematischen Musikwissenschaftlern,¹⁴ die über die Wirkungslosigkeit von subliminalen Botschaften in der populären Musik aufklären wollen, sind deshalb zwar ehrenvoll, bleiben aber gleichzeitig in positivistischen Methoden stecken. Ehrenvoll sind sie, weil sie insbesondere die Rockmusik vor den Verteufelungen ihrer kritischen Fachkollegen retten wollen. Jedoch kann mit McLuhan folgende These gewagt werden: *Die Botschaft der subliminalen Botschaft kann keine inhaltliche, sondern nur das Tonband selbst sein.* Nicht mehr, aber eben auch nicht weniger. So hat sich folgerichtig das Thema der subliminalen Botschaft auch gemeinsam mit dem Tonband aus der

12 Der Fall ist eindrucksvoll dokumentiert in David van Taylors Dokumentarfilm *Dream Deceivers. The Story Behind James Vance vs. Judas Priest* (USA 1992). Das Gutachten wurde von den Psychologen Don Read und John R. Vokey erstellt. Vgl. Vokey 2005.

13 Vgl. Walker 1987.

14 Vgl. z.B. Rösing 2005.

Geschichte der populären Musik verabschiedet (Rückwärtsbotschaften auf CD scheinen wenig reizvoll). Diese Erkenntnis ist jedoch – der im Princeton Radio Research Project durch Paul F. Lazarsfelds empirische Sozialforschung von 1938 bis 1941 geschundene Adorno hätte wahrscheinlich seine Freude gehabt – durch positivistische experimentelle Methoden¹⁵ nicht zu erlangen.

In einem Text über die Technokultur der frühen 1990er Jahre hat der Philosoph Markus Konradin Leiner alias QRT das sonische Subliminal von seiner Botschaft befreit, als ein Merkmal des Techno-Sounds beschrieben und es wie folgt definiert:

Der [sic!] Subliminal operiert mit Frequenzen, die nicht hörbar sind, aber trotzdem eine Wirkung auf den Körper entfalten [...]. Während der visuelle Subliminal immer mit einem Zu-kurz-für-das-Bewusstsein operiert, steht dem auditiven Subliminal zusätzlich das Zu-leise und das Zu-hoch/tief zur Verfügung.¹⁶

Damit antizipiert Leiner das *Unsound*-Konzept des Dubstep-Produzenten und Theoretikers Steve Goodman alias Kode9, über das sich Letzterer mit Infra- und Ultraschall auseinandersetzt. Das auditive Subliminal ist für Leiner ein Reiz, der nicht mehr bewusst gehört wird, aber trotzdem auf den Körper wirkt.

Das Erstaunliche ist nun, dass die Existenz einer solchen Ebene auch mit den experimentellen Methoden der (Musik-)Psychologie bestätigt werden kann. So meint beispielsweise ein Team von japanischen Neurowissenschaftlern, eine Wirkung von extrem hohen, unhörbaren Frequenzen auf das Gehirn experimentell nachgewiesen zu haben. Hierfür führen sie den Begriff *hypersonic effect*¹⁷ ein. Extrem hohe Frequenzen, die diesen Effekt hervorriefen, seien etwa auf Formaten wie DVD-Audio oder SACD speicherbar.

Der Psychologe Neil Todd und der Biologe Frederick W. Cody haben die durch Hörer nicht intentional gesteuerte Veränderung von Muskelpotentialen – welche, so kann hier ergänzt werden, natürlich noch nicht zu bestimmten Tanzstilen zwingt – als Reaktion auf laute Technoklänge dokumentiert.¹⁸ Diese Veränderung sei nicht durch die Hörschnecke (Cochlea), sondern durch das Gleichgewichtsorgan, also das Vestibularorgan vermittelt. Da eine Stimulation des Vestibularorgans erst bei relativ lauten Klängen einsetze, haben Todd und Cody den Begriff *rock'n'roll threshold* geprägt, der eine Lautstärkechwelle angibt, die beispielsweise auf Rockkonzerten oder in Technoklubs überschritten werden

15 Vgl. Rösing 2005, Kopiez 2008.

16 Qrt 1999, 32.

17 Vgl. Oohashi et al. 2000.

18 Vgl. Todd, Cody 2000.

muss, damit diese Musik ›funktionieren‹ könne.¹⁹ Die Stimulation des Gleichgewichtsorgans durch akustische Schwingungen löse Empfindungen aus, die mit Im-Schaukelstuhl-Schaukeln oder Achterbahnfahrten vergleichbar seien. Todd und Cody geben damit nicht nur den ebenso berechtigten wie wohl bekannten Gemahnungen zur Schädlichkeit von Lautstärke einen originellen und lustvollen Counterpart, sondern präzisieren auch experimentell, wie man sich einen subliminalen Reiz, der Wirkungen am Körper zeitigt, denn vorstellen kann. Solche Wirkungen werden nicht unmittelbar von dem gesteuert, was man gewöhnlich ›Bewusstsein‹ nennt. Dabei untersuchen Todd und Cody keine Klänge, die zu kurz, zu hoch, zu tief oder zu leise sind, um bewusst gehört zu werden, sondern Klänge, die zu laut sind, um nur durch die Cochlea vermittelt zu werden. Diese Klänge verursachen – scheinbar automatisch – eine motorische Wirkung. Das Unterlaufen einer kritischen Bewusstseinsschwelle zum einen und einer klaren Unterscheidung zwischen Hörempfindungen und körperlichen Bewegungsempfindungen zum anderen macht Todds und Codys Experiment anschlussfähig für den hier diskutierten Subliminalbegriff. Die sonischen Medientechnologien für »sensations of selfmotion«²⁰ sind jedoch weniger die bei dem Experiment verwandten Kopfhörer, die wohl sicherstellen sollten, dass zwischen einer vibrotaktilen Klangvermittlung durch den ganzen Körper und einer Klangvermittlung durch das Vestibularorgan klar unterschieden werden konnte, sondern die PA-Systeme auf Rockkonzerten und in den Clubs in Manchester, auf die die Autoren in ihrem Artikel verweisen.

Der Begriff Subliminal – auch wenn er explizit weder bei Oohashi et al. noch bei Todd und Cody auftaucht – markiert also verschiedene Schwellen, die unterschritten werden: die Schwelle zwischen Bewusstem und Unbewusstem, die Schwelle zwischen Hörbarem und Nicht-Hörbarem, aber auch die Schwelle zwischen Hören und anderen ›Sinneskanälen‹. Insofern kann das sonische Subliminal – wenn es nicht durch die Paradigmen ›Aufklärung‹ oder ›Manipulation‹ erledigt wird – als ein strategischer Begriff eingesetzt werden. Dieser macht zum einen ein Hörkonzept kritisierbar, welches durch ein so genanntes ›Bewusstsein‹ dominiert wird und zu welchem schon Leibniz' kleine Perzeptionen einen Gegenpol darstellten.²¹ Zum anderen erscheint durch den strategischen

19 Todd und Cody übernehmen den Begriff von dem Toningenieur Ken Dibble.

20 Todd, Cody 2000, 499.

21 Beispiele für ein solches Hörkonzept lassen sich in musikwissenschaftlichen Texten finden: etwa Hugo Riemanns Bestimmung des Musikhörens als *Tonvorstellung* und *logische Aktivität* (vgl. Riemann 1916) oder Adornos *strukturelles Hören*. Adornos strukturell hörender Expertenhörer ist der »voll bewusste Hörer« (Adorno 1990, 182). Diese Hörkonzepte vernachlässigen und degradieren systematisch ein materielles Verhältnis von Klang und Körper.

Begriff des Subliminals eine Vorstellung einer Kanalisierung der Sinne und ein daraus folgendes Konzept einer Objektivierung des Hörens problematisch.²²

22 Solche Objektivierungen sind in Geschichte und Gegenwart unterschiedlich ausgefallen. Sie laufen und liefen über das Modell eines so genannten *Hörapparats*. In der Vergangenheit wurde ein solcher etwa über das Klavier modelliert (vgl. zu Helmholtz' *Schneckenklavier* bzw. zum *Klavier im Ohr* etwa Peters 2002, 300). In der Gegenwart geschieht die Modellbildung über den Computer (vgl. zum *Ohr als Nachrichteneempfänger* bzw. als *informationsverarbeitendes System*: Zwicker, Fastl 1990). Riskant ist es, wenn eine Kritik an gegenwärtigen Modellbildungen auf ältere Modellbildungen zurückgreift: »Öffnet man zum Beispiel die Schnecke, so erscheint ein umgekehrtes Klavier, auf dem die hohen und tiefen Töne von links nach rechts angeordnet sind« (Serres 1998: 189). Über das Subliminal ließen sich hier Fragen nach den Grenzen des Hörapparats anschließen: Gehört das Gleichgewichtsorgan nicht auch zum Hörapparat? Besteht nicht außerdem eine Verbindung zur Haut?

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar

© 2012 transcript Verlag, Bielefeld

LR 56500 5391 + 7CD

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages
unberechtigt und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagfoto: Christina Giakoumelou, *Schattenspender #2*, Berlin 2008

Redaktion: Georg Spehr, Berlin

Lektorat: Adele Gerdes, Bielefeld

Umschlaggestaltung und Satz: Christina Giakoumelou, Berlin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1316-2

Gedruckt mit Unterstützung des Masterstudiengangs Sound Studies am Zentralinstitut
für Weiterbildung der Universität der Künste Berlin sowie der Einstein Stiftung Berlin
und dem Exzellenzcluster Languages of Emotion der Freien Universität Berlin.
In Kooperation mit der Graduiertenschule für die Künste und die Wissenschaften der
Universität der Künste Berlin.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>



Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

2012/7287



Gefördert aus Mitteln der
Europäischen Union (EFRE)



„Aufschwung durch Europa“
Investition in ihre Zukunft!



Einstein Stiftung Berlin
Ethische Foundation Berlin



Holger Schulze (Hg.)

Gespür – Empfindung – Kleine Wahrnehmungen.
Klanganthropologische Studien

[transcript]