

Postkoloniale Resonanzen

Holl, Ute: Postkoloniale Resonanzen. in: Balke, Friedrich; Siegert, Bernhard; Vogl, Joseph (Hrsg.): Takt und Frequenz. München : Wilhelm Fink Verlag, 2011., S. 115–128.

1966: Wahrnehmung dekolonialisieren

Gegen Ende der fünfziger Jahre wird Dekolonialisierung als notwendige Emanzipation auch der Wahrnehmung, der Sinne und deren Organe virulent. Dass europäische oder jedenfalls westliche Disziplinierung die Körper der kolonialen Subjekte nicht nur durch schiere physische Gewalt, sondern auch durch eine Kolonialisierung der Empfindungen und der Wahrnehmung, nicht zuletzt der Homologisierung von Zeit- und Raumwahrnehmung unterworfen hat, dass die Kolonialmächte nicht zuletzt durch die *Doors of Perception* in Territorien und *colonial subjects* einmarschiert waren und sich als insistierend wirksam erweisen, wenn die koloniale Verwaltung längst verabschiedet ist, wurde und wird in allen hybriden Kulturen postkolonialer Gesellschaften evident.¹ Als postkoloniale müssen in diesem Sinne freilich auch die Mütterländer,² die bis heute nicht Vaterländer, Geber universeller Gesetzlichkeit, sein wollen, betrachtet werden, denn auch ihr Imaginäres und damit das Begehren ihrer Subjekte, »wir«, »us«, stecken fest in einem unartikulierten Verhältnis zu den kolonialen Kulturen: »Partly because of empire, all cultures are involved in one another«³ schreibt Edward Said diskret, sind verstrickt ineinander. Die Verstrickung der Kulturen, auch bei Said als ästhetische beschrieben, ist nicht einfach in einer binären Ordnung des Kolonialen und des Imperialen aufzuheben, sondern viel eher medienarchäologisch zu verfolgen.

Edwards Saids Begriff vom *Involvement* verweist auf die Unauflöslichkeit kolonialer Verhältnisse als Machtbeziehungen unter Sinnen und Sinngewebungen. Diese können nur weiter-, über- und durchtrieben werden, um Ohren zu öffnen, an Trommelfelle zu klopfen oder, *Libération* im Visier, AK 47-frequent zu durchlöchern, wie Jean-Luc Godard es 1966 für Mehdi Ben Barka tat: auch Praktiken der Dekolonialisierung müssen immer Neo-, Sur-, Super-, Hyper sein.⁴ Das zeigen nicht nur die künstlerischen Avantgarden, sondern ebenso der Mainstream der Kunst. Im Unheimlichen des

(1) Vgl. insbesondere Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris 1952. Eldridge Cleaver, *Soul on Ice*, New York 1968.

(2) Die Bezeichnung »Mother Country« wird zu Kriegseintritt der USA 1916 von H. P. Lovecraft in seinem Gedicht »An American to Mother England« als Wiedervereinigung von modernisierter Kolonie, in der Indigene entmachtet und ermordet wurden, und imperialem Mutterland gefeiert, »World-Conquering Mother! by thy mighty hand. Was carv'd from savage wilds my native land«. Winston Churchill wird das Inzestuöse daran am Ende des Zweiten Weltkrieges gegenüber Roosevelt und dem durch Kriegseinstellungen endgültig emanzipierten Amerika und seinen *savage minds* erneut bekräftigen: »The Mother Country – I must ask leave to use this name – anyhow, I think it is rather dangerous to plunge into a new nomenclature and I am not sure that anything like the Elder Sister Country would be a success. There was the old song. ... »A boy's best friend is his mother, which seems to me sometimes worth humming.« zitiert nach *Time Magazine* 1. Mai 1944.

(3) Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, London 1993, S. xxix.

(4) Vgl. Jean-Luc Godard, *Made in USA*, F 1966, Dazu: Frieda Grafe, *Realismus ist immer Neo-, Sur-, Super-, Hyper*. Sehen mit fotografischen Apparaten, *Süddeutsche Zeitung* 13./14. 1. 1979. Diskutiert ist das von den Aktivisten des dokumentarischen Kinos selbst, Trinh T. Minh Ha bis Apichatpong Weerasethakul.

Horror- und Zombiekinos, in seinen räumlichen Inkohärenzen und seinen Ästhetiken der Blendungen, Nebel, Unschärfen und Störungen wird die Besetzung des Imaginären als Phantasmatik und Symptomatologie kolonialer Gewalt sichtbar.⁵ Für das Akustische, die Dekolonialisierung der Ohren, wird das in störenden oder störrischen Abmischungen von Frequenzverhältnissen exekutiert. Experimentalkunst der Fünfziger und Sechziger, Fluxus ebenso wie Popmusik, aber auch Musik asiatischer, afrikanischer und vor allem exilierter Avantgarden rekonstruieren koloniale Erfahrung weniger als Protokoll subjektiver Beschädigung, denn als Dekonstruktion und Rekonstruktion von Zeit- und Raumerfahrungen durch Medienverkehr. Künstlerische Übergangsformen und Verfahren an den Rändern der Imperien, die mit der Logik von Frequenzen operieren, riskieren dabei freilich, den Ausgang aus der akustischen Ordnung der Sinne nicht programmieren, nicht manifestieren zu können. Weil die scheinbare Mathematisierbarkeit des akustisch Unbewussten immer zuerst ins Reich der Materialitäten entlassen werden muss, um hörbar oder sichtbar zu werden, schwingt allerhand mit, das von keinem Menschen geplant sein konnte.

Projekte der Dekolonialisierung, die die Basis der Schwingungen adressieren, sind sehr unterschiedliche: Eine New Yorker Band in den sechziger Jahren experimentiert mit Formen der Auflösung westlicher Selbst- und Subjektsicherheit, indem sie in leereräumten Lagerhäusern nächtelange Konzerte aus »Drones«, langanhaltenden dröhnenden Ton-Kombinationen wechselnder Frequenzverhältnisse spielt, wie sie Musikulturen aus aller Welt kennzeichnen, darunter vor allem Kombinationen indischer Klänge, deren komplexe Obertonstruktur in einfacher mathematischer Logik genau nicht aufgeht. Ein indischer Regisseur aus Kalkutta wiederum mischt auf der Tonspur seiner Filme europäische Arrangements mit dem, was er als indische Klassik verhandelt. Ein indischer Musiker komponiert Partituren für indische Filme und gibt britischen Popmusikern Lektionen im *Sitar*-spielen und Schneidersitzen, die zugleich zu Lektionen eines *going native* werden und zumindestens Indienreisen und *altered states* im Restwesten populär macht. In der Musik der sechziger und dem technophysiologischen Auf- und Überlegen der DJs der siebziger und achtziger Jahre wird postkoloniale Hybridität gefeiert als Ununterscheidbarkeit von *Colonial Subject*, *Refugee* und *Public Enemy*.⁶ Das geschieht mithilfe elektronischer Tricks und Techniken, die das Nachkriegsimperium zur Verfügung stellt. Imperium heißt immer *Within you, without you*.

Akustische Praktiken der De-, Re- und Hyperkolonialisierung der Ohren experimentieren mit Modifikationen und Störungen im technisch Realen und im Klangraum selbst, dessen geordnete Intervallkultur mit neuen Medien leicht überschritten oder modifiziert werden kann. Bis in die dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts waren Radio, Telefon, Lichtton und Tonband Basis einer Neokulturisation der Ohren – oder der *hearing cultures*, wie es im Angelsächsischen diskreter heißt – danach Vocoder,

(5) Auf der Grundlage von Jacques Derridas Begriff des Hauntologischen, wie dieser ihn in seinem Chris Hani gewidmetem Text »Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale« im letzten Jahr der südafrikanischen Neo-Kolonie 1993 in Anschlag bringt, (Frankfurt/M. 2004), hat Daniel Eschkötter das postkolonial Gespenstische für das Filmische weiterentwickelt, z. B. »Die Alltäglichkeit der Störung: Trouble Every Day«, in: *Cargo, Film/Medien/Kultur* Nr. 11, März 2011, zu den postkolonialen Gespenstern von Claire Denis.

(6) Z. B. Paul D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid: *Rhythm Science*, The MIT Press 2004. »Once you get into the flow of things, you're always haunted by the way that things could have turned out. This outcome, that conclusion. You get my drift. The uncertainty is what holds the story together, and that's what I'm going to talk about.« S. 11.

Synthesizer und schließlich digitale Samplingmaschinen. Alle intervenieren in die Frequenzstruktur von Stimmen und Sounds selbst, mischen und mischen ab im Subliminalen, wo nichts Genaueres wahrzunehmen ist. Dass damit Kriegswissenschaft zurückkehrt als Technologie der Tonstudios scheint wenig überraschend,⁷ problematischer hingegen, dass Ohren sich oft als unempfindlich für Systeme und Symptome kolonialer oder kriegsgerischer Organisation erweisen. Es gibt keine der Fourieranalyse entsprechende Tätigkeit der Ohren, die aus jedem Klang die Geschichte von dessen technischer Erfindungen und Herstellung heraushören könnte, die z. B. in Stimmen der Mobiltelefone die Kompression der Kryptografen hören will. Lediglich ein Gefühl der akustischen Alienation kann anzeigen, wie unbehaglich das Verlassen alter akustischer Macht-Räume ist, und wie sich unter neuen Klangräumen eine Art akustischer Hitze Fourierschen Orientalismus' ins Trommelfell brennt. Es sind die Idiosynkratiker der Frequenzen, die für Hyper-Empfindlichkeiten der Ohren empfänglich machen.⁸

Musiker und Musiken im postkolonialen Kontext konstruieren ihre akustischen Aufbauten instrumentell und räumlich so, dass alte europäische Ordnungen der Tonbeziehung ausgetrieben und Klangräume europäischer Musik verlassen werden können. Als kleinstes gemeinsames Element solcher Restrukturierungen und Neu-Mischungen stand im einfachen Saitenklang wie in technischer Kompression und Kombinatorik die Einheit der Schwingung in ihrer Häufigkeit, der Frequenz, zur Verfügung. Diese Abzählbarkeit wird zur Basis der neuen Erzählbarkeit einer Geschichte des Hörens. Nach dem Zeitmaß der Schwingungen, die als Maß der Musik und kosmischer Harmonien seit Pythagoras die Verhältnisse auch der Macht und der Liebe klärten, werden neue Ordnungen berechnet.⁹ Für das Akustische und ein akustisch Unbewusstes¹⁰ des Postkolonialen sei daher im Folgenden Edwards Sids *Involvement* als Interferenzraum beschrieben, als Raum, in welchem sich kulturell codierte Licht- und Klangräume zu neuen Mischungen zusammensetzen können. Für Frequenzräume, konstituiert durch konkrete Organisation von Schwingungen, die in den Praktiken des Musikmachens Körper und Soziales, Figur und Raum, Zentrum und Peripherie anders verschränken, lässt sich zeigen, dass ein technisch Unbewusstes über die Affektation des Imaginären hinausgeht und in allen Registern, um Lacans Begriffe anzulegen, gleichermaßen operiert, im Symbolischen, Imaginären und im Realen: Frequenzen sind erstens abzählbar, sie schaffen zweitens affektive Vorstellungs- oder Narrationsräume als halluzinierte Totalität eines Reiches und sie sind drittens dem Realen ausgesetzt, das sie trägt, überträgt oder stört. Was für griechische Leiern und Logoi als reine Zahlenverhältnisse rekonstruierbar ist, klingt im Realen zwischen materiell schwingenden Saiten, blechernen Klangkörpern oder gespannten Trommelhäuten komplexer, aperiodischer, mit Rassel- und Rauschanteilen behaftet,

(7) Dave Tompkins, *How to Wreck a Nice Beach. The Vocoder from World War II to Hop Hop. The Machine Speaks*, Chicago 2010.

(8) Vgl. Kodwo Eshun, *More Brilliant than the Sun. Adventures in Sonic Fiction*. London 1998, und die Bedeutung *Sun Ras* für Autoren Eshun, Tompkins, übrigens auch schon bei Klaus Thewleit, *Buch der Könige I, Orpheus und Eurydike*, Frankfurt/M. 1988.

(9) Vgl. Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik*, Bd. 1, Hellas, München 2009.

(10) Vgl. z. B. Veit Erlmann, *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*, New York 1999.

der die Ohren verrückter macht als Pans mittäglicher Sinuston. Klangstruktur lässt sich weit weniger mathematisierbar übertragen als es sich Musikologie gerne vorstellte.¹¹

1958: Satyajit Ray's Jalsaghar, (Das Musikzimmer)

Die Darstellung von Verfall und Untergang einer indigenen bengalischen Verwaltungselite, wie sie das britische Kolonialsystem im Sinne von Lord Cornwallis' Programm eines *permanent settlements* im Herzen der Kolonie verankern sollte, hat der indische Regisseur Satyajit Ray als unheimliche Inszenierung von Licht- und Klangräumen konstruiert. In seinem Film *Jalsaghar* lässt er in einer Komposition von Bild- und Tonqualitäten den Zusammenstoß von Kulturen als Kampf auf Leben und Tod sehen und hören. Realisiert ist das als Interferenz, als gegenseitige Verstärkung oder Unterdrückung von Frequenzen, von Mikrosystemen des Hörbaren und Sichtbaren im Bild und auf der Tonspur. Ausgehend vom Plot einer Kurzgeschichte des bengalischen Autors Tarashankar Bandyopadhyay inszeniert Ray den Untergang eines *zamindar*, eines Steuereintreibers der ehemaligen britischen Kolonialverwaltung, der, längst bankrott, isoliert und vom Unglück verfolgt, einer alten Leidenschaft nachgibt, noch ein letztes sehr kostspieliges Konzert in seinem Palast aufführen lässt, das ihm, am Ende sogar buchstäblich, den Hals brechen wird. Nicht einfach die binäre Opposition zwischen Kolonialmacht und indischer Verwaltungselite bildet die antagonistischen Kräfte der Erzählung, sondern vielmehr diejenigen zwischen dem kolonialen und dem moderneren kapitalistischen System der Ausbeutung, wie es stellvertretend in der Konkurrenz zwischen dem Steuereintreiber, Biswambhar Roy, und seinem Nachbarn, dem neureichen und ganz und gar unmusikalischen Geldverleiher Mahim Ganguli, in der bengalischen Provinz ausgetragen wird. Gegen den Ehrgeiz des Neureichen Ganguli, selbst ein Musikzimmer, *a music room of his own*, einzurichten und Konzerte anzuberaumen, die er selbst nur nach dem Marktwert der Musiker beurteilen kann, stellt der verarmte *zamindar* noch einmal seine Kennerschaft und angenommene Kultur unter Beweis, und mit ihm auch der Regisseur Satyajit Ray: Kamera- und Tonaufnahmen dieses Konzerts zeigen uns in Großaufnahmen die kleinsten vibrierenden Bewegungen der Musiker, Sänger und Tänzer, teilen mit uns die fremde Klangwelt indischer Musik, lassen uns ahnen, worauf es ankommt in der Komplexität der Rhythmik und der Klänge, nämlich zu lernen, auf stabilen Boden und Grundton zu verzichten.

Genauso wie die beiden anderen Konzerte des Films, die als Erinnerungsräume in die langen Rückblenden eingesetzt sind, inszeniert Ray die letzte Aufführung gewissermaßen als episches Licht- und Ton-, genauer Oberton-»Spektakel«. Diese Katachrese sei hier gestattet, weil die Verschränkung von akustischen und optischen Mitteln zur verwirrenden, die Sinne irritierend verknüpfenden Strategie des Films gehört. Nicht einfach die Geschichte historisch unterschiedlicher britischer *subjects* wird hier inszeniert, sondern die Geschichte irreversibel verschränkter oder sogar kolonial kontaminierter Licht- und Klangräume.

(11) Vgl. für die sechziger Jahre etwa Fritz Winckels populäres Buch *Phänomene des musikalischen Hörens*, Berlin 1960. Auf Englisch 1967 als *Music, Sound and Sensation. A Modern Exposition*, New York 1967.

In einem zentralen und wiederkehrenden Motiv, im Bild eines Kronleuchters, bündelt der Film seine Wirkung nach dem Modell der Kurzgeschichte eher denn des Epos', jener Form, die das Motiv des Untergangs einer Dynastie als zugleich Untergang einer Gesellschaftsform und einer Kultur es eigentlich nahelegen würde. Bereits unter den Anfangstiteln kommt der Leuchter als ein unbekanntes, hin- und herschwingendes, aus reflektierenden Einzellichtern bestehendes Objekt aus der Tiefe eines unbestimmbaren Dunkels sehr langsam und unheimlich auf uns zu – oder andersherum: wir, die Kamera, die Zuschauer, der Kinosaal, nähern uns jenem Lichtbild des Untergangs. In der Verlängerung des Kinodunkels auf und jenseits der Leinwand sehen wir eigentlich keinen Lüster, sondern nur einzelne Reflexionen, aufblitzende Lichtstrahlen, die sich in den kristallinen Elementen des Leuchters brechen und in den Sehraum hinein zerstäubt werden. Dazu hat Vilayat Khan, Komponist des Films, sehr schnell gestrichene, hohe Violinentöne komponiert, denen er dann metallenen scheppernde Beckenschläge und den tiefen Bordunton einer einzigen tiefen Saite unterlegt, vielfältige Vermischungen von Obertönen und Rauschteilen an den Rändern europäischer wie indischer Klänge. Später kommen *Tablas* hinzu und indische Saiteninstrumente, die keine stabilen Töne, sondern im Stil des *Ragas* verzogenen Umwindungen der Melodien, *alamkâra-s*, spielen. Diese Mischung europäischer und indischer Klangfarbenstrukturen stellt einen Klangraum her, der Koloniales und traditionell Bengalisches ununterscheidbar überblendet. Das unruhige und beunruhigende Obertongeriesel, das sich aus diesen Instrumenten ergießt, verstärkt den Eindruck, dass auch die Kristalle des Kronleuchters die Lichtwellen als Überlagerungen im Raum verteilen. Licht kommt auf uns zu und lässt erst in den letzten Sekunden der Einstellung eine Gestalt, die immer noch inkohärente des Leuchters, erscheinen.

Zum zweiten Mal ist der Kronleuchter gegen Anfang der langen Rückblende zu sehen, die gut die Hälfte des Films ausmacht. Die Klänge einer *Shehnai*,¹² eines oboe-ähnlichen Instruments, die vom Haus des neureichen Nachbarn herüber getragen werden, bei dem eine berühmte Musikgruppe zur Initiationsfeier des Sohnes aufspielt, erinnern den aus allen gesellschaftlichen Zeiten und Räumen herausgefallenen Steuereintreiber Biswambhar Roy an die Musik und Initiation seines eigenen Sohnes. Die *Shehnai*, die mit einem Doppelblatt gespielt wird und damit gepresster aber auch mit mehr Nebengeräuschen anhebt als eine Flöte, ist Instrument ritueller oder spiritueller Anlässe. Das Instrument hielt insbesondere in die Filmmusik Einzug, die ja ebenfalls als Vermittlung zwischen materiellen und immateriellen Reichen und Bereichen gelten könnte. In dieser Funktion, zwischen Rituellen und Filmischen, verblendet die *Shehnai*-Musik in dieser Sequenz die Zeiten, und so entsinnt sich der Steuereintreiber, sieht sich in der Rückblende, wie er, vor vielen Jahren, in weißen Reitkleidern durch den noch prächtigen Palast schreitend, die Nachricht von der Überziehung seiner Konten gelassen ignorierend, den Nachbarn zur Reglementierung der Geldgeschäfte in das Musikzimmer bestellen ließ. In dieser Szene wird wiederum das Verhältnis einer älteren, berechenbaren aber überkommenen Form kolonialer Repräsentation und im Unterschied dazu die komplexe und kontingente Klangstruktur einer neuen, postkolonialen Kultur entwickelt, in der das eigene und indigene der Musik Indiens mitmischte. Diese Klangverhältnisse sind ineinander verschränkt. Optisch und akustisch.

(12) In der Transkription folge ich der *Oxford Encyclopaedia of the Music of India*, (Band p-z.) Pandit Nikhil Ghosh (Chief Editor) Oxford University Press, 2011. S. 970.

Noch während der Steuereintreiber den Gang seines Palastes entlang kommt, ist ein hohes Klingen und Klingeln zu hören, ein leicht Schepferndes zwischen Geräusch und Musik. Erst wenn die Kamera mit dem *zamindar* mitschwenkt, zeigt sich, dass diese hohen Frequenzen vom Kronleuchter herrühren, den einige Angestellte zur Vorbereitung auf das Konzert im Musikzimmer eifrig putzen. Die vielen kristallinen Glasröhren und Glaskörper des Leuchters streuen, wenn er angezündet ist, die Reflexionen des Lichts durch den Raum, genauso wie sich jetzt, aus Versehen angestoßen beim Polieren der Oberflächen, ein Rieseln der hohen Frequenzen und ihrer Obertöne als ungerichteter Klang ausbreitet – im prächtigen Musiksaal des *zamindar* genauso wie im Kino, jenen Räumen, die sich im postkolonialen Indien noch so sehr ähnelten. Der Leuchter, bildliche Reminiszenz an britischen Pomp, klingt jedoch wie ein Ensemble von *Tâli*, jenen winzigen Becken, deren kristallklarer Klang – wiewohl sie aus Kupfer oder Silber bestehen – die Orchester rhythmisch leitet.¹³ Um die penible Ausdifferenzierung der Räume weiterzutreiben, wird Ray in der nächsten Einstellung den Blick zum ersten Mal auf das ganze Musikzimmer öffnen, und zwar in der Reflektion eines Spiegels, der an der Kopfseite unter den gemalten Porträts von Biswambhats heldenhaften Vorfahren angebracht ist. In ihm verdoppelt sich der bankrotte Herr des Hauses und der inzwischen etwas schäbige Glanz des Musikzimmers. Diese Einstellung einer Repräsentation genealogischer Repräsentation¹⁴ wird derweil unterlaufen durch ein vielfaches und ungerichtetes Leuchten und Strahlen der Objekte im Raum, deren Oberflächen als Pracht des Palastes poliert werden müssen. Das Regime der Repräsentation, Licht als Strahlen und Geometrie, überschlägt sich im Leuchten des Lichts als Blendung und als Interferenz, in einem Glanz, in dem es, das zeigt das Schicksal des *zamindar*, nicht steuerbar ist, sondern sich als Rieseln der Pracht und der Macht von der Person des Mächtigen löst und selbständig macht. Ein Affektives der Macht spukt, von den Dingen vermittelt, durch den Raum, bemächtigt sich der Männer, die es, ihrerseits, nicht fassen können.

Solche Inszenierung der Lichtstruktur als Machtanalyse entspricht auch Rays musikalische Komposition. Mit dem Schnitt in jene Totale des Musikzimmers wird auf der Tonspur das sporadische gläserne Klingeln des Kronleuchters überblendet in das Spiel zweier *Tanpuras*, Saiteninstrumenten, zu deren Grundtönen wiederum die *Shehnai*, kommt. Das Musikstück aus dem Off kündigt die kommenden und gewesenen Konzerte bereits als thematischen und temporalen Knoten des Films an. Doch die Affekte solcher Musik wirken unterschiedlich auf die historisch geformten Subjekte der Ohren: Während der alte Herrscher solchen verschränkten Licht- und Tonraum genießt (was allerdings nicht für den Schauspieler der Rolle galt, wie Ray immer wieder beschreibt, der so ›tun musste als ob‹),¹⁵ macht diese

(13) Vgl. Alain Danielou, *Einführung in die indische Musik*. Internationales Institut für vergleichende Musikstudien, Wilhelmshaven 1982, S. 111.

(14) »Ray now concentrates on a series of »abhinayas« that Biswambhar executes in the mis-en-scène as he deliberately stands before the room's wide and resplendent mirror. Biswambhar does this to personify the power of his »zamindar«-ness not only for his servants and manager who are present but also for Marhim, who has surreptitiously arrived to ask permission to lease some of Biswambhar's property. Biswambhar's posturings before the mirror (he is still attired in his riding costume) suggests to his audience that, in spite of his sagging bank balance, his »vacikas« and »angikas« still qualify him as the »zamindar« of the province.« Darius Cooper, *The Cinema of Satyajit Ray. Between Tradition and Modernity*. Cambridge 2000. S. 65. Als »vacikas« und »angikas« sind die klassischen Formen der Rede und des Gestus in der indischen Aufführungskunst bezeichnet.

(15) Vgl. Ray in Robinson, Satyajit Ray, wie Anm. 15, S. 118.

oszillierende Umgebung den neureichen Nachbarn nervös – genauso nervös wie einige amerikanische Filmkritiker der sechziger Jahre, die das breite und für westliche Ohren unstrukturierte Spektrum der Klänge als »tiresome to our ears« bezeichneten.¹⁶ Erst in den siebziger Jahren, als der Klangraum europäischer Ohren differenzierter wurde, würde Jalsaghar und sein komplexer akustischer Aufbau in Frankreich und Deutschland zum Durchbruch von Rays Kino führen.¹⁷ Der neureiche Geldverleiher, das führt Ray nachdrücklich vor, ist der komplexen Frequenzstruktur der bengalischen Kunst – und also auch der seines Films – nicht gewachsen. Mit *Shehnai*-Tönen wiederum blendet der Film dann zurück zur Initiationsfeier des *zamindar*, in deren phantastischem Feuerwerk noch einmal das Motiv des Lichtes und seiner Streuung aufgenommen wird, während darunter allerdings zirkushafte Klänge einer ungenau gespielten kolonialen Marschmusik im Dreivierteltakt liegt. Indisches und Englisch, koloniale Adaption der imperialen Kultur und koloniale Reste in der Kultur der indigenen Eliten werden nicht gegeneinandergesetzt sondern systematisch in ihren Rhythmen und Obertönen vermischt und verblendet. »Partly because of empire, all cultures are involved in one another.«

Ein drittes Mal eröffnet der Kronleuchter die erste lange Konzertaufnahme im Musikzimmer mit einem Close Up auf dessen Lichter, so dass wiederum das überstrahlende Leuchten und die Obertonstruktur der Musik insistierend parallel gesetzt sind, bevor eine schwebende Kamerafahrt das Bild auf eine Totale der Musiker, eine *Tanpura*-Spielerin, ein Harmonium- und ein *Tabla*-Spieler öffnet, und auf die Gäste, die sich im Spiegel am Ende des Raumes noch einmal verdoppeln. Zum vierten Mal wird der Kronleuchter prominent ins Bild gerückt in Erinnerung an das Konzert, das der Steuereintreiber einst gegeben hatte, um seinen Nachbarn zu demütigen, der selbst die Musiker des berühmten Krishnabai geladen hatte zur Feier seines geschäftlichen Erfolgs, die er für Angestellte und Bedürftige ausrichtete. An diesem Abend seines vermeintlichen Triumphs über den Nachbarn wartet der *zamindar* vergeblich auf die Rückkehr seiner Familie von einem Besuch auf dem Land. Der Himmel beginnt zu flackern, kündigt einen Sturm an, und während des Konzertes wiederholt sich das Lichtspiel des Himmels im Kronleuchter. In seinem Schwanken und Schwingen, im Flackern der Kerzen überträgt sich die Meldung vom Eintreffen des bedrohlichen Sturms als pulsender Einschlag auf die Nerven. Das Konzert, das Ray über sechs Minuten in ausführlicher Länge, und das heisst als stetige Beschleunigung der Rhythmen, in den Film aufnimmt, beginnen die Kerzen des Leuchters zu flackern, werden schliesslich vom Wind ausgeweht im Augenblick als der *zamindar* erfährt, dass seine Frau und sein Sohn auf der Heimreise im Fluss, dessen Ufer er nicht mehr hegen konnte, ertrunken sind. In einer letzten Sequenz schliesslich wird der Kronleuchter als blinkende und klingelnde Trancemaschine gezeigt, die den *zamindar* dazu verführt, sich noch einmal in einem Musikabend zu verausgaben,¹⁸ und damit Ray dazu, die Zuschauer mit einem über acht minutenlangen Tanzstück die Orientierung in der Erzählung und ihrer Zeitstruktur zu nehmen.

(16) So Stanley Kauffman 1963, zitiert nach: Andrew Robinson, Satyajit Ray. *The Inner Eye*, London 1989, S. 113.

(17) Im Unterschied zu den USA, wo die Apu-Trilogie für Rays Popularität entscheidend war. (18) Daher wird Nicolas B. Dirks den Versuch unternehmen, Rays Film mit George Batailles Thesen zur Verausgabung zu entziffern. Vgl. Nicholas B. Dirks, *The Sovereignty of History: Culture and Modernity in the Cinema of Satyajit Ray*, in: Timothy Mitchell (Hg.) *Questions of Modernity*, Minneapolis-London 2000, S. 161ff.

Wenn sich der indische Regisseur Satyajit Ray, der, nachdem er bei Rabindranath Tagore an der Kunsthochschule in Santiniketan studiert hatte, in einem modernen Kalkutta der fünfziger Jahre als Typograph, Buchillustrator und Werbezeichner arbeitete, in seinem vierten Film *Jalsaghar* der sogenannten klassischen indischen Musik zuwendet, bezieht er eine komplizierte Position zwischen den Kulturen. Nicht nur, weil Ray, einziger Sohn einer Familie von Handwerkern und Dichtern, mit europäischen Kulturen bestens vertraut ist, gerät er zwischen die Fronten; nicht nur, weil Ray das Kino Hollywoods und das Europas, die französischen Poeten und die italienischen Neorealisten aus langen Londoner Kinonächten und aus konkreten Kooperationen kennt: als Freund und Mitarbeiter Jean Renoirs hatte er die Orte für die Aufnahmen zu *The River*, die Renoir 1949 in der Umgebung von Kalkutta drehte, ausgesucht. In den ersten beiden Filme seiner *Apu*-Reihe hatte Satyajit Ray dem Neorealismus ein eigenes indisches Aussehen gegeben. Doch nicht nur aus der Biographie Rays ergibt sich der hybride kulturelle Status des Films *Das Musikzimmer*. Vor allem weil er überhaupt das Sujet indischer Musik aufnimmt, begibt sich Satyajit Ray auf ein Terrain der Auseinandersetzung mit kolonialisierten Sinnen.

Idee und Politik einer »Klassik« indischer Musik, erst spät mit der Anpassung indischer Kultur an europäische Begriffe ins Feld geführt, können als eine strategische Erfindung von Tradition gelten.¹⁹ Nach den Aufständen von 1857 wurde das nationale Projekt einer von dekadenten Hofkulturen und leichtlebigen Sängerinnen gereinigten Musikkultur initiiert, die sich, als hinduistische Tradition, auf uralte Sanskrit-Abhandlungen zur Musik stützen wollte, einer Kultur, deren Unterdrückung im Übrigen der muslimischen Herrschaft in Indien angelastet wurde.²⁰ Nach einer ersten Phase neuer musikalischer Unterhaltungskultur »a kind of variety show format«,²¹ wurde eine neue Musikkultur mit Konzertveranstaltungen, Musikschulen und *gharanas*, eine bürgerlich musikalische Salonkultur, den *jalsas* begründet, und die Funktion des Komponisten erfunden,²² es wurden zur wissenschaftlichen Etablierung der Musik die All-India Music Conferences anberaumt und gleichzeitig der Instrumentenbau erneuert: die *Sitar* und die *Tablas* erhielten jene modernen Formen, mit denen sie hundert Jahre später auch in der europäischen Popmusik auftauchen würden. Insbesondere

(19) »The idea of an indigenous classical music involved a complex manoeuvre. To be considered classical, Karnatic music had to be modeled on the classical music of the West, with its notation, composers, compositions, conservatories and concerts. The use of the English term »classical« for Indian music, beginning in the early decades of the twentieth century, places it in relation to the art music of Europe. In Europe the term came into use only after 1800, in reference to a particular »golden age« of composers as marker of high status. [...] Indian music, by contrast, never had a classical period; from its first use, the term was a marker of cultural status and authenticity whose original referent was not a historical period or particular style, but the West itself.« Amanda J. Weidman, *Singing the Classical, Voicing the Modern. The Postcolonial Politics of Music in South India*. Durham-London 2006, S. 5. Vgl. dazu auch Martin Clayton, *Musical Renaissance and its Margins in England and India, 1874–1914*, in: Martin Clayton, Bennett Zon (Hg.), *Music and Orientalism in the British Empire, 1780s–1940s*. Hampshire-Burlington 2007, S. 71–93.

(20) Vgl. Martin Clayton, *Musical Renaissance*, wie Anm. 19, S. 84: »The argument, of course, is a Western Orientalist one, expounded on the earliest English-language works on Indian music such as those of William Jones (1784) and Augustus Willard (1834). Its enthusiastic adoption by Indian musical reformers led not only to a dramatic increase in popular appreciation of, and participation in, »raga« music, but also to the marginalization many of the carriers of the tradition – the »tawaifs« (courtesans) and the »ustads« (muslim court musicians, who to the most part knew little of the Sanskrit theoretical tradition and cared less.)« S. 84.

(21) Martin Clayton, *Musical Renaissance*, wie Anm. 19, S. 84.

(22) Amanda J. Weidman, *Singing the Classical, Voicing the Modern*, wie Anm. 19, Kapitel 5: *A Riting Lesson. Musicology and the Birth of the Composer*. S. 192–244.

aber der Kampf um die Notation zur Standardisierung musikalischer Ausbildung wurde zum nationalen Projekt.²³ Im Unterschied zu vielen anderen ehemaligen Kolonien setzte sich in Indien ein eigenes Notensystem durch, das Sourindro Mohan Tagore, seinerseits eigentlich Loyalist, als Aufschreibung der Noten auf einer einzigen Linie nach einer angeblich originalen Sanskrit Notation als »national system« erfunden hatte. Für die indische Musik, so Tagore, sei diese Notation besonders geeignet, da sie die vielfältigen Modifikationen grundlegender musikalischer Parameter anschreiben könne, *Murchchhanas* etwa, ornamentale Formen, oder das System der *srutis*, Mikrotöne, die sich auf die Einteilung der Oktave in 22 Teile beziehen, und die im englischen System nur durch die Markierung von Abweichungen, nur als Komplikationen gegenüber der Norm aufgezeichnet werden könnten: »If we were to adopt the English notation with some modifications for *srutis*, some more for *murchchhanas* and various other graces, and some more for a great variety of *talas*, &., how cumbrous and complicated it would appear! Surely, it would be more difficult of comprehension than our national system.«²⁴ Orientalismus im Sinne Edward Saids als Wissensform, die sich aus der Begegnung mit dem kolonialen Anderen im Herzen des Imperiums selbst etabliert, wird damit von Tagore als vergebliche vorgeführt. An den komplexen Klangräumen der sich emanzipierenden indischen Kultur-elite gibt es für imperiales Wissen nichts Eigentliches zu erkennen.

Die 2011 erschienenen *Oxford Encyclopaedia of the Music of India* wiederum, herausgegeben von der Musikakademie in Mumbai, Sangit Mahabharati, unterscheidet systematisch zwischen Hindu und Karnak (südindischer) Musik, geht gleichwohl mit keiner Silbe auf die kolonial- oder geopolitische Geschichte dieser Unterscheidung ein. Die mikrodifferenten *Srutis* werden als »the smallest unit of sound in a musical octave or *saptak*«,²⁵ die siebenstufige Leiter des Hindu System (Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni) bezeichnet. Die Namen der Stufen, Unterteilungen der im Vergleich mit den europäischen System nur schwer zu rekonstruierenden Verhältnisse, und die Namen der *Srutis* bezeichnet eine komplexe Affektstruktur und lesen sich damit selbst bereits wie ein Gedicht oder ein Drehbuch der Welt. In der *Oxford Encyclopaedia* ebenso wie in Alain Danielous konziser Einführung in die indische Musik sind sie vollständig aufgelistet: Die Haupttöne heißen »*Shadja* (Vater-der-sechs-anderen), *Rishaba* (Stier), *Ganghara* (parfümiert), *Madhyama* (Mese, mittlerer Ton), *Panchama* (fünfter Ton), *Shaivata* (subtil ausgewogen) und *Nishada* (sitzend)«. ²⁶ Noch genauer sind die Tonstufen auf der Basis eines veränderbaren Borduntones als zugleich emotionale Aufführungsanweisungen im System der *Srutis* aufgeführt. Danielou listet diese auf der Lage des Grundtons C auf, der natürlich variabel sein müsste, ergänzt jedoch dafür durch von heutigen Musikern mitgeteilte Interpretationsangaben. Die Zeichen + und – zeigen Erhöhung oder Verkleinerung des Tons gegenüber der natürlichen Tonleiter um ein Komma (81/80 oder 20 cent) an. In dieser Musik der kleinen Dinge können Mikrounterschiede in den Frequenzen Makromodulationen der Emotionen bewerkstelligen

1. Tivra (intensiv stechend) B+
2. Kumudvati (weißer Lotus) H
3. Manda (langsam, pervers) H+

(23) Martin Clayton, *Musical Renaissance*, wie Anm. 19, S. 84.

(24) Sourindro Mohun Tagore, *Six Principal Ragas, With a Brief View of Hindu Music* (Delhi Neeraj Publishing House 1972 [1877].) 2, pp 41, zitiert nach Martin Clayton, *Musical Renaissance*, wie Anm. 19, S. 85.

(25) *Oxford Encyclopaedia of the Music of India*, wie Anm. 12, S. 1009.

(26) Alain Danielou, *Einführung in die indische Musik*, wie Anm. 13, S. 38.

4. Chhandvati (Maß der Töne) C. (Grundton)
5. Dayavati (mitfühlend, zärtlich) Des –
6. Ranjani (Farbig ausschweifend) Des
etc.²⁷

Die Einteilung des Notensystem war das Ergebnis langer Auseinandersetzungen um die Aneignung alter Leitern für ein neues System, dessen Evolution nicht stimmig bewiesen werden kann.²⁸ Die Logik der Leitern und Tonarten als präformierte Affektmodulationen in ihrer kulturtechnischen Geschichtlichkeit werden aber noch einmal vervielfältigt, gebrochen und überlagert durch die Instrumente indischer Musik, deren Bau und Resonanzverhalten auf die Maximierung von Obertönen angelegt ist. Wie Satyajit Ray zeigen kann, spielen aber auch Materialitäten und Anordnungen kolonialer Architekturen, Stoffe und Technologien eine Rolle im kolonialen und postkolonialen Raum der Wahrnehmung. Die Sinne sind damit immer neo-, super-, hyper- und postkolonial *involved*.

Erst eine Umformung auf der Basis der zumindest auf den ersten Blick jenseits der Kulturen angesiedelten Größe, nämlich der Schwingungen selbst und ihrer Häufigkeit, der Frequenzen, könnte eine Perspektive der Dekolonialisierung in einem akustischen Außenraum der politischen und historisch aufgeladenen Systeme bereitstellen. In seiner Engführung von Schwingungen in Licht und Klängen unternimmt Satyajit Ray diesen Weg als künstlerische Praxis, ohne jedoch eigens das Kalkül der Frequenzen einzugehen, und differenziert damit in der Tat Blicke und Ohren aus für die Wahrnehmung der vielfältigen und ganz unterschiedlichen Schichten einer kolonialen Verwicklung, die dennoch nicht die Perspektive eines Außen oder gar eines westlichen Blickes einnimmt. Rays Filme sind und verlangen *involvement* des Hörens und Sehens, im komplexen Sinne den Edward Said dem Wort als unauflösbare Verstrickung kolonialer und postkolonialer Kulturen gegeben hat.

1966: Inside, Outside the Dream Syndicate

Auch das europäische System kennt eine Ordnung der Schwingungen und Obertöne als Unterordnung unter ein symbolisches System der Tonarten, und das Problem der Differenzen, die aus einer Matrix der Wohltemperierung entstehen.²⁹ Bemerkenswert an den in den sechziger Jahren virulent werdenden ästhetischen Verfahren der Destabilisierung definierter Kulturräume ist, dass Klänge und Bilder gleichermaßen auf den gemeinsamen Zähl-

(27) Alain Danielou, *Einführung in die indische Musik*. wie Anm. 13, S. 36.

(28) »According to [Vishnu Narayan] Bhatkhandes's theory North Indian classical music was based on a gamut of 12 notes to the octave, whereas [Ernest] Clements's and [Krishna Ballal] Devals understanding of the ancient »shruti« theory suggested there ought to be 22 microtones to the octave, an interpretation for which Deval claimed the support of the famous singer Abdul Karim (Ustad Abdul Karim Khan). Clements continued to pursue ancient ideas such as the 22 – note octave with his »shruti« harmonium; Bhatkhande meanwhile, having sought correspondences between modern practices and ancient theory – as Nayar puts it, »to link the past and the present in an evolutionary process« – came to the conclusion (like Willard before him) that it would be more useful to theorize the actual state of contemporary music.« Martin Clayton, *Musical Renaissance*, wie Anm. 19, S. 88

(29) Im Maß der Frequenzen angegeben wäre ein eingestrichenes c' mit 264 Hz in der reinen oder natürlichen Stimmung anzugeben und mit 261,63 Hz in der wohltemperierten Stimmung, in der alle zwölf Halbtonschritten den gleichen Abstand hätten.

ler der Frequenzen gebracht werden. Diese Politik, von westlichen Avantgarden im Namen von Worldmusic zur Integration der sogenannten dritten und vierten Welten praktiziert, destilliert ihren Charme daraus, dass eine gewisse Ungenauigkeit, Unsauberkeit, der Intonation, sloppiness,³⁰ von Rheinberger als notwendige »gemässigte Schlampigkeit«³¹ der Wahrnehmung rehabilitiert, eingesetzt werden muss, um aus pythagoreischen oder wohltemperierten akustische Zahlenräume ins Offenerere von Obertonrelationen und Interferenzräumen zu ziehen. Das jedenfalls war die Politik eines lockeren Verbands von New Yorker Geigerinnen und -geigern, zu denen die isländische Musikerin Steina Vasulka, die später im elektromagnetischen Raum des Videoverfahrens weiter Kunst machen sollte, ebenso gehörte wie Laurie Anderson, deren Experimente mit akustischen Apparaturen vom Viophonographen zum Vocoder ebenfalls die Interferenz von Frequenzen durch Schwingungen und deren Verstärkung herausforderten. Im festeren Verband einer Band namens *Theatre of Eternal Music* beziehungsweise der Experimentalformation *Dream Syndicate* spielten der Mathematiker und Violonist Tony Conrad, der Bratschist John Cale, Mariam Zarzeela und La Monte Young, der bereits 1959 an den Sommerkursen in Darmstadt teilgenommen und mit Karlheinz Stockhausen sowie David Tudor Intervall- durch Frequenzlogiken ersetzt hatte, ganz im Sinne von Arnold Schönbergs Projekt, dass Klangfarbenmelodien »jenem uns näher bringen wird, was Träume uns vorspiegeln.«³² Das Dream Syndicate gab jene nächtelangen Konzerte, in denen ausgerechnete und auf eine Auflösung der Grenzen westlicher Systeme hin kalkulierte »Drones« inszeniert wurden. Deren domestizierte Formen sollten später in den charakteristischen Klängen des *The Velvet Underground*, den John Cale später zusammen mit Lou Reed gründete, helfen, auf eine andere und wildere Seite der Gesellschaft zu wechseln. Während etwa La Monte Young seinen Bösendorfer ständig neu und umstimmte, um auf seinem »well-tuned piano« Klangsysteme auf strikt mathematischer und das heißt frequenzbasierter Stimmung zu komponieren, hatte, umgekehrt, Reed sich angewöhnt, die Saiten seiner Gitarre alle gleich zu stimmen um aus den minimalen Differenzen der Schwingungen das Schabende seines Drones zu gewinnen. In den Lofts der Konzerte ließ der Drone als Bordunton mitklingen, was als Architektur und Materialität vorhanden war. Die Wirkung war jener ersten ästhetischen Frequenzpraktik ähnlich, die Hermann von Helmholtz mit seinen Resonatoren in die Welt setzte, um deren Klangstrukturen herauszufiltern, auszudifferenzieren und die Welt als Frequenzstruktur hören zu lassen: alles ist Schwingung. Helmholtz schrieb in der Lehre zu den Tonempfindungen: »Man bemerkt den Ton des Resonators zuweilen im Sausen des Windes, im Rasseln der Wagenräder, im Rauschen des Wassers.«³³ Oder wie Tony Conrad gegen John Cage einwandte: »Noises are not ever pitchless, to say the least. Pitched pulses, palpating beyond rhythm and cascading the cochlea with a galaxy of synchronized partials, reopen the awareness of the sine tone, the element of combinatio-

(30) Vgl. Tony Conrad, *Inside the Dream Syndicate*, in: *Film Culture*, Nr. 41, Summer 1966, S. 5–8, S. 7.

(31) Hans-Jörg Rheinberger, *Iterationen*, Berlin 2005, S. 67.

(32) Arnold Schönberg, *Harmonielehre* [1911], Wien 1966, S. 471.

(33) Hermann von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Braunschweig 1863, Frankfurt/M. 1981, S. 74.

nal hearing.«³⁴ Wo Conrad die Welt aus dem Bewusstsein für Sinustöne neu zusammenmischen wollte, verwischt indischer Klang tunlichst den *einen* Ton.

La Monte Young hatte sich intensiv mit indischer Musik auseinandergesetzt, bevor er vom virtuosen Spiel permutativer Reihen auf dem Saxofon zur Praxis einer gleichmäßigen Intonierung mathematisch exakter Frequenzverhältnisse, *ratios*, im Spiel übergang und der Mathematiker Conrad war es, der die ganzzahligen Obertonverhältnisse, die die Band anpeilte, ausrechnen konnte. Seit seiner Ausbildung als Violonist bei Ronald Knudson am Peabody Conservatory of Music in Baltimore hatte Conrad sich für Klangräume aus Frequenzen und Obertönen interessiert.³⁵ Die Recherchen über gewohnte Frequenzverhältnisse in verschiedenen Kulturen, die Tony Conrad mit dem *Dream Syndicate* unternimmt, gehen über die Untersuchung der Tonsysteme und Skalen außereuropäischer Musik hinaus, wie sie bereits um die Jahrhundertwende von Musikwissenschaftlern wie Carl Stumpf und Erich Moritz von Hornbostel, oder von Musikern wie Olivier Messiaen oder Béla Bartók erforscht wurden.³⁶ Conrad verfolgt fremde Skalen als Frequenzverhältnisse in eine mathematische Komparatistik der Kulturen hinein, die bei »ethnic validity« nicht stehen bleiben will. Die Skalen und möglichen Konsonanzen verschiedener Kulturen bringt er damit von Anfang an auf »ratios« von Frequenzen, Brüchen, auf mathematisch Rationalisierbares in den Obertonverhältnissen, das die jeweiligen Klänge charakterisiert. So lassen sich musikalische Charakteristiken als Klangfarben aller Herren Länder in ganzen Zahlen ausdrücken: Die europäische Musik z. B. lässt Verhältnisse von 2, 3, und 5 und deren Frequenz-Vielfache hören. Andere Kulturen spielen anders, komplexer oder einfacher: »The Chinese system based on 3 and 2 is far more sophisticated than the more interesting Indian systems.«³⁷ Indische Musik, so dechiffriert Conrad, erklinge als nicht immer in rationalen Zahlen auszudrückende Frequenzverhältnisse, »all kinds of 19-tone, 53-tone, 36-tone, 24-tone &c. scales, all floppig about on dry land.«³⁸ Musik ohne Territorium. Europäische Musikethnologen wussten sich nicht anders zu helfen, als diesen phantastisch schnurrenden Klangraum so ins Gitterbett zu sperren, dass sie glauben konnten, er ließe sich auf die 22 Stufen einer Tonleiter von ganz gleichen Intervallen von $2\frac{1}{22}$ Tonschritten zurückführen.³⁹ Indische Musik jedoch lässt sich nicht so einfach rationalisieren, da, wie die Auseinandersetzung um die Aufzeichnungssysteme zeigt, erst spät Parameter wie Tönhöhe, -dauer und Takt angeschrieben wurden, nach Bhatkandes Kritik jedoch stets nur als Hinweise, die mögliche Variationen, Verzerrungen und Modifikationen nur als Abwege bemerken können. Der Sound der Indischen, die im europäischen System der Notation nicht anschreibbare Klangstruktur, ist darüber hinaus bereits im Instrumentenbau implementiert. Die *Sitar* etwa verfügt über bewegliche Bündel, zudem gibt es neben den vier Spielsaiten, noch drei Bordunsaiten und bis zu zwanzig Resonanzsaiten unterhalb der Bündel, die für die komplexe nicht mehr exakt berechenbare Obertonstruktur verantwortlich sind.

(34) Conrad, *Inside the Dream Syndicate*, wie Anm. 28, S. 6.

(35) Dazu ausführlich Joseph W. Brandon, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York 2008, S. 59ff.

(36) Vgl. Rudolf Stephan, *Wege zur neuen Musik*, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs. Symposium Edgard Varèse Hamburg 1991. Hofheim 1992*, S. 11–16, S. 14.

(37) Conrad, *Inside the Dream Syndicate*, wie Anm. 28, S. 6.

(38) Ebenda, S. 6/7.

(39) Ebenda, S. 6.

Diesseits von »Indien« jedoch, mit Klavieren und Violinen, lassen sich Kulturen wie Subkulturen als rationale Systeme von Frequenzrelationen erfassen. Das »Dream Syndicate« kombiniert anders als die US-Hochkultur »... our system uses primarily only 2, 3 and 7 (instead of 5), and stings with simple ambiguities of dissonance.« Die 7 ist in dieser Kultur der Conrad'schen Aufschreibung ein Frequenzverhältnis und nicht etwa eine Septime, die sich im heptatonischen System irgendwohin auflösen will und muss. Aufgelöst, abgelöst und eingelöst wird in der Musik des *Dream Syndicate* – nach Schönberg oder nach Conrad – nicht mehr musikalisches Geschehen, sondern Wahrnehmungskonvention. Sinnliche Merkmale auch von Subkulturen oder ganz anderen kulturellen Komplexen lassen sich auf rationale Zahlen bringen, und damit auch die Methoden, wie man Kultur und Kolonialisierung unterläuft. Dissonanzen sind Reibungen an der Ordnung der Töne: »Ours is a form of sonance that relies on the use of 2 as a divisor – the abyss of the tonic with the slow fundamental. Seven sounds to us as clear as the vulgar 5 once did; the ear does magically retrain.«⁴⁰ Magisch oder durch Kunst: das Ohr lässt sich durch ständiges und leidenschaftliches Hören von iterierenden Frequenzrelationen ganzer Zahlen umstimmen, umschichten, kulturell ent-temperieren.

Im Nachhinein wird Conrad den Anteil der Trancetechniken am ausgehaltenen Drone und die Möglichkeit veränderter Zustände hervorheben: »However, these long duration works were not simply iconoclastic. Their implicit connection with the counterculture of drugs, meditations and Orientalism (shortly made explicit in Warhol's case with his sponsorship of the Velvet Underground and a slew of Jack-Smith-influenced films) smuggled a phenomenological paradox aboard institutionalized »high« culture. This paradox arose through the countervailing of subjective linearity that occurred when audiences slipped into »altered states«: Sleep trance, reverie, mediation, and absent-mindedness. When this took place, viewers and listeners found that their experience of durations was subjectively transformed; memory and the »present« assued values and experiential velocities that were not compatible with rational clock-time. In short, long durations became demonstrations of the non-linearity of experienced duration.«⁴¹

Frequenzen gegen Signale der Völker

Unter den vielfältigen Frequenz-Projekten der sechziger Jahre spielt die »indische Erfahrung« eine besondere Rolle. Schwindelerregendes Obertongeriesel, das nicht nur in der traumhaften Minimalmusic, sondern plötzlich auch in elektrischen Klängen von Rockbands, im Sitargezupfe im Schneidersitz von Brian Jones oder George Harrison auftaucht, markiert einen indischen Soundscape, der genauso außerirdisch klingt wie die Experimente mit Vocoder und Synthesizer, deren Sägezahn-Formen und Dreiecke sich gleichzeitig in die Trommelfelle frästen.

Nicht zufällig scheinen Subversion und Dekolonialisierung um 1960 als Frequenzexperimente in den Klangraum zu intervenieren. In einer elektronischen Kultur, wie McLuhan sie beschrieb, hatten sich Signale eines

(40) Ebenda.

(41) In: Tony Conrad *Duration* (October 2004) <http://tonyconrad.net/duration.htm> [Zugriff 18. 11. 11]

»pulsbasierten neuronalen Kodierens«⁴² als Super-koloniale Struktur über alle Notationen, Licht und Klangstrukturen gelegt. Doch eine signaltheoretische Reduktion wird die Affekte der Macht, die in den Räumen kolonialen *involvements* spuken, nicht bannen können. Erst mit dem 21. Jahrhundert wird deutlich, dass es nicht einzelne Signale sind, die die Wahrnehmungsstruktur informieren, sondern dass ein Resonnieren von komplexen Frequenzstrukturen und Feldern im Gehirn das Sehen und Hören organisiert, und damit auch deorganisieren kann.⁴³

Entscheidend bleibt, dass in einer Geschichte der Wahrnehmung Kolonialisierung und Entkolonialisierung nicht mehr nur im Hinblick auf Territorien im Sinne imperialer Geopolitik zu untersuchen sind, sondern als Besetzung der Körper, als Stratifizierung der Sinne und Erfahrungsräume unter medienhistorischen Standards. Entsprechende Strategien oder Politiken, Empfindung zu bestimmen, sind gleichermaßen ästhetische und biopolitische. Das Projekt der Moderne als einer Dynamik, die stets aus der Differenz zum Nicht-Modernen generiert wurde, wäre selber nicht mehr ausgehend von Subjekten und deren Erfahrungen, sondern von den Räumen, in denen diese sich konstituieren, zu betrachten.⁴⁴ Um jedoch die Differenzen und Diskrepanzen zu einem universellen Begriff der Moderne sichtbar und hörbar zu machen, werden medienhistorische Untersuchungen an spezifischen, einzelnen, lokalen und ausdifferenzierten Fällen erweisen müssen, inwiefern sich akustische oder visuelle Praktiken einer allgemeinen Geschichte der Moderne entgegenstellen: »This focus enables the account to break with the historical narrative that always locates the origins of modernity in the West and represents the non-West only in terms of its efforts to copy or resist imported, second-hand modernity.«⁴⁵ An konkreten Phänomenen erst lässt sich Postkoloniales und seine Kultur als Differenzielles begreifen: »Staging the modern has allways required the non-modern, the space of colonial difference.«⁴⁶ Für kulturelle und künstlerische Produktionen hat diese Diagnose auch die Folge, dass kein authentisch Indigenes mehr als Rückzug für die Imagination der Unterdrückten zur Verfügung steht. Vielmehr bleibt das Imaginäre Kampfzone auch post-kolonialer Strategien. Am akustischen und visuellen Raum der Frequenzen, nicht an Subjekten wird De-kolonialisierung operationalisierbar.

Ute Holl lehrt an der Universität Basel.

(42) Wolfgang Ernst, *Takt und Taktilität – Akustik als privilegierter Kanal zeitkritischer Medienprozesse*, in: Derrick der Kerkhoeve, Martina Leeker, Kerstin Schmidt (Hg.) *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen der Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*. S. 170–180. Bielefeld 2008. S. 176.

(43) Vgl. Wolf Singer, *Der Beobachter im Gehirn*, in: ders.: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Frankfurt/M. 2002 S. 144–170.

(44) Timothy Mitchell, *Introduction*, in: Mitchell, *Modernity*, wie Anm. 18, S. vii–xxvii. S. xxvi. Ebenso Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Berkeley 1988. Oder Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton 2000.

(45) Mitchell, *Modernity*, wie Anm. 18, S. xxvi.

(46) Mitchell, *Modernity*, wie Anm. 18, S. xxvi.