

Christoph Borbach

Felix Urban: Delay: Diabolisches Spiel mit den Zeitmaschinen. Technik. Musikproduktion. Rezeption

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16284>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Borbach, Christoph: Felix Urban: Delay: Diabolisches Spiel mit den Zeitmaschinen. Technik. Musikproduktion. Rezeption. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 38 (2021), Nr. 2, S. 178–179. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16284>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Felix Urban: Delay: Diabolisches Spiel mit den Zeitmaschinen. Technik. Musikproduktion. Rezeption

Baden-Baden: Tectum 2020 (Reihe Medienwissenschaft, Bd.37), 262 S., ISBN 9783828843950, EUR 54,-

(Zugl. Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam, 2018)

Bescheinigte Siegfried Zielinski dem Videorekorder, eine „audiovisuelle Zeitmaschine“ zu sein (vgl. *Zur Geschichte des Videorecorders*, Berlin: Volker Spiess, 1986, S.315 ff.), widmet sich Felix Urban den ‚auditiven‘ Zeitmaschinen des Delay. Dabei handelt es sich um analoge und digitale Verfahren der Verzögerung akustischer Signale, vornehmlich im Genre Dub. Unter einem weit gefassten Gesamttitel erarbeitet Urban eine fundierte Mediengeschichte akustischer Verzögerungen im Kontext von Audioproduktionen, deren Bezugs- und Ankerpunkt das Klangschaffen des jamaikanischen Akteurs Lee „Scratch“ Perry ist. Damit widmet sich Urban der technischen Optimierung, Synthetisierung, Ästhetisierung und schließlich Kommerzialisierung des Laufzeitverhaltens von Klang im Raum. Er arbeitet dadurch einen Aspekt der medientechnischen Simulation der Räumlichkeit des Schalls auf, welcher Ergebnis von Audioproduktion im mitunter abgeschotteten und synthetischen Umfeld des Tonstudios als Klang-Labor ist.

Beim Delay handelt es sich um ein psychoakustisches Phänomen, insofern ein Klang, wenn er technisch dupliziert, in der Zeit verzögert, das heißt in gewisser Weise ‚zwischen gespeichert‘

und schließlich mit dem originären Klangereignis vermengt wird, subjektiv Räumlichkeit erlangt. Damit erweist sich der Begriff Delay als historisch verortbares Schwellenphänomen zwischen Technik, Psyche und Klanglichkeit im Kontext der Audioproduktion und als ein „historisch sehr spezifisch gewordenes Verständnis eines [originär, C.B.] akustischen Phänomens.“ (S.1) Entsprechend bildet Urbans Dissertation strukturell kapitelweise eine Dreiteilung ab, die nach den spezifischen Zugangsweisen und Verhandlungen des Delay fragt: den Techniken (Möglichkeitsbedingungen), den produzierenden Akteuren (Medienpraktiken) und den Rezipient_innen (Psychoakustik).

Urban versucht sich trotz inkonsistenter Quellenlage fortwährend an einer Definition des Phänomens Delay in der Audioproduktion, die von einem Zitieren aus Gebrauchsanweisungen von Delay-Effektgeräten absieht. Beim Delay handelt es sich nämlich nicht um ein singuläres Gerät, sondern um verschiedene Verfahren, welche sich als historisch situiert und medienpraktisch variabel erweisen. Dass Urban von einer Rückbindung des Dub an die jamaikanische Kultur weitgehend absieht, ist nicht als negativ zu bewerten, sondern

gibt den verschiedenen technischen Verfahren der Delay-Produktion ihren eigenen (Klang-)Raum.

Lesenswert dürfte seine Dissertation für Forscher_innen sein, die sich an der Schnittstelle von Musik- und Mediengeschichte befinden, und ein Interesse an den zumeist unsichtbaren Operativitäten technischer Objekte haben, die ihren ästhetischen Klang-Effekten vorgeschaltet sind, wobei Urban eben jene Effekte und ihre Rezeption nicht vernachlässigt. Denn eine Delay-Maschine wird erst durch die von ihr evozierte individualisierte Medienpraxis „Teil künstlerischer Arbeit, das heißt Teil eines intendierten Gebrauchs“ (S.54). Sehr ergiebig sind Urbans Ausführungen der historisch-technischen Hintergründe der Delay-Produktion von analogen „Verzögerungsleitungen“ (S.172–177) hin zu softwarebasierten Verfahren des Computers (S.205–209). Von großer Aktualität hinsichtlich in der Medienwissenschaft geführter Debatten ist zudem der von Urban lediglich angedeutete Aspekt der medienpraktischen Varianz des Technischen im Kontext der Popmusikgeschichte. So sei von keiner Determinierung der Audiopraxis durch technische Gerätschaften auszugehen, sondern vielmehr galt die „Zweckentfremdung“ von Audiogerä-

ten als produktives „Stilmittel“ (S.93). Nicht geschadet hätte der publizierten Dissertation allerdings ein sorgfältigeres Lektorat, um Tippfehler und Inkonsistenzen in der Interpunktion zu vermeiden. Zudem hätte das Delay als epistemisches Klang-Objekt in der Wissensgeschichte der Akustik Erwähnung finden können.

Über akustische Phänomene zu schreiben – der Versuch und zugleich die fortwährende Problematik der *Sound Studies* –, ist schwer, wenn überhaupt adäquat möglich, muss das Rauschen des Realen doch „den Engpass des Signifikanten passieren“ (F. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S.12). So bleibt festzuhalten, dass es parallel zum Lesen eine hilfreiche auditive Illustration gewesen wäre, hätte das stumme Buch online mit zusätzlichen Klangbeispielen Perrys aufwarten können, um tatsächlich zum Delay und seiner technischen Historizität und gleichermaßen psychoakustisch-signalspezifischen Ahistorizität vorstoßen zu können. Denn Dissertationen, die sich vom Primat des Alphanumerischen scheiden, und beispielsweise kommentierte Sound-Collagen wären, sind und bleiben wohl noch lange Zukunftsmusik.

Christoph Borbach (Wien)