

Von der Sprache des Gefühls zum Mittel der Qual

Musik als Folterinstrument¹

CHRISTIAN GRÜNY

I.

Der Einsatz von Musik als Folterinstrument wird bei dem, der zum ersten Mal von ihm hört, vermutlich eine ambivalente Reaktion auslösen: auf der einen Seite eine gewisse Überraschung oder ein Befremden darüber, daß eine so hochentwickelte und omnipotente kulturelle Praxis tatsächlich als Foltermittel eingesetzt wird – sprichwörtlich ist der KZ-Aufseher, der nach getaner Arbeit zu seiner Geige greift und gefühlvoll und differenziert Beethoven spielt, also gerade die *Trennung* der Sphären von Gewalt und Kultur –, auf der anderen ein unmittelbarer Anschluß an eigene Alltagserfahrungen – sind der Techno des heranwachsenden Nachbarsjungen oder, wahlweise, die schrecklichen Dissonanzen der zeitgenössischen E-Musik nicht auch eine Form von Folter? So reagiert etwa eines der Mitglieder der *American Musicological Society* auf eine Resolution seiner Organisation, die die Verwendung von Musik als Foltermittel anprangert, folgendermaßen: »American students now have a precedent to decry 20th-century music surveys – with their compulsory exposure to headache-inducing cacophony and traumatic collusions of sonic debris – as academic torture.«²

Offenbar verführt die Rede von Folter durch Musik gerade aufgrund dieser Alltagserfahrungen dazu, sie lächerlich zu machen, eine Trivialisierung, die dem gleichzeitigen Unglauben gut entgegenkommt. Blogs und Kommentare sind voll von mehr oder weniger aggressiven Ridikulisierungen, und immer wieder finden sich persönliche Folterhitparaden, auf denen sich Namen wie Barry Manilow finden. Dahinter scheint mir eine Grundhaltung zu stehen, die sich folgendermaßen zusammenfassen läßt: Die Belästigung durch die überlaute Musik der Nachbarn oder die Platten der meistgehafteten Band mag man in einer etwas saloppen Alltagssprache als Folter bezeichnen, aber sie ist natürlich keine. Sie hält einen vom Arbeiten und Schlafen ab und erzeugt Aggressionen, aber man wird sie wohl kaum mit der Qual eines Opfers einer wirklichen Foltersituation vergleichen wollen. Kurz: So schlimm kann es ja

wohl nicht sein, und auch wenn man geneigt ist, die euphemistischen Legitimationsstrategien des Waterboarding durch die vorige amerikanische Regierung abstoßend zu finden, wird man doch hier die Grenze zur Hysterisierung überschritten sehen.

Die Berichte von Betroffenen sprechen eine andere Sprache. Binyam Mohamed und Ruhul Ahmed, zwei der öfter zitierten Opfer, waren beide an verschiedenen Orten einer Kombination unterschiedlicher Foltermethoden unterworfen, physisch wie psychisch. Beide geben an, daß sie mit physischer Gewalt eher besser umgehen konnten als mit dem Einsatz von Musik – sie sei kalkulierbarer und man könne sie besser auf Distanz halten. Beides gelingt offenbar beim Einsatz von Musik nicht, und das immer wiederkehrende Motiv ist das der Angst, den Verstand zu verlieren. Während auch der unerträgliche Schmerz manifester physischer Folter immer auch auf die Psyche zielt, wird hier eine Abkürzung genommen, die unmittelbar auf die geistige Gesundheit gerichtet ist. Die Qual scheint darin zu bestehen, seinem eigenen Geist beim Zerfall zusehen müssen.

Meine Frage an dieser Stelle ist, wie dieser drastische Eingriff funktionieren kann und was er für die Zukunft der Folter bedeutet: Was ist es an der Musik, das eine derartige Wirkung hat? Um diese Frage zu beantworten, muß ich zuvor den Kontext und die Situation selbst beschreiben und ein Modell des Wirkens von Musik anbieten, das sowohl mit unserem Alltagsverständnis als auch mit ihrem Einsatz als Folterinstrument vereinbar ist. Dabei gehe ich davon aus, daß tatsächlich auf Musik als Musik zurückgegriffen wird, nicht als leicht verfügbare, letztlich aber beliebige Form von Lärm, und daß es sich in der Tat um Folter handelt und nicht um eine vergleichsweise harmlose Unannehmlichkeit ohne tiefgreifende und langfristige Folgen.³

Die Folter mit Musik wird für gewöhnlich unter die »psychologischen« Foltermethoden subsumiert, eine Kategorisierung, die zwar ihren offensichtlichen Sinn hat, die ich aber in mancherlei Hinsicht unglücklich finde. Die so bezeichneten Methoden wurden von einer von der Effektivität der Stalinistischen Schauprozesse beeindruckten CIA in langjährigen Forschungen entwickelt und sollten die Grobheit physischer Gewalt zugunsten eines direkten Zugriffs auf die Psyche des Opfers ersetzen.⁴ In der Tat zielen sie

¹ werden, daß sich der Autor nicht gegen die Verurteilung der Musikfolter, sondern gegen die von ihm als heuchlerisch gebrandmarktete Haltung der Führung jener Gesellschaft wendet.

² Jonathan Pieslak diskutiert dies in seinem sehr aufschlußreichen Buch *Sound targets. American soldiers and music in the Iraq war* (Bloomington: Indiana UP, 2009). Seine ausführliche Diskussion, ob die Anwendung von Musik in der Behandlung von Gefangenen im Irak tatsächlich als Folter bezeichnet werden kann, wird dadurch beeinträchtigt, daß es ihm nicht immer gelingt, zu den interviewten Soldaten Distanz zu halten. Dennoch sind seine Beschreibungen und Analysen der angewendeten Praktiken detailliert und brauchbar. Inzwischen (Frühjahr 2010) gibt es sogar einen Wikipedia-Eintrag zu der Rolle von Musik in psychologischen Militäroperationen: http://en.wikipedia.org/wiki/Music_in_psychological_operations

³ Vgl. dazu vor allem Alfred W. McCoy, *Foltern und foltern lassen. 50 Jahre Folterforschung und -praxis von CIA und US-Militär*, Frankfurt a. M. 2005.

¹ Dieser Text erscheint gleichzeitig im von Reinhold Göting herausgegebenen Band *Die Verletzbarkeit des Menschen. Folter und die Politik der Affekte*, München 2011.

² Ilias Chrissochoidis, *Composed in Hypocrisy. Music, torture, and the drama of American musicology*, in: *The Chronicle Review*, 8.5.2009 (<http://chronicle.com/free/v55/i35/i35b01001.htm>). Fairerweise muß bemerkt

erklärmaßen unmittelbar auf Regression und Traumatisierung und sind insofern offensiver »psychologisch« als Schläge; auf der anderen Seite sind sie immer auch auf den Körper des Betroffenen gerichtet, der extremen Temperaturen und Sinnesreizen ausgesetzt oder dem diese vollkommen entzogen werden, der in unerträgliche Positionen gezwungen und dem jede Erholung unmöglich gemacht wird. Ist das Schlafbedürfnis psychologisch oder physisch? Offenbar ist es wenig produktiv, so zu fragen. Auch in bezug auf die Musik läßt sich diese Grenze nur bedingt ziehen, wie wir noch sehen werden.

Aus diesem Grund würde ich eher auf die Offenbar von der CIA selbst geprägte Formulierung »no-touch torture« zurückgreifen, der mir angemessener erscheint: eine Folter, bei der sich die Täter nicht die Finger schmutzig machen und bei der keine sichtbaren Spuren zurückbleiben. Um die Attraktivität dieser berührungsfreien Tortur zu erklären, kann meines Erachtens vielfach auf pragmatische Gründe verwiesen werden. Ein Beamter des Sicherheitsdienstes in Zaire, der anders als seine Kollegen in zahlreichen anderen Ländern vermutlich keine CIA-Schulung hinter sich hatte, begründet seine Vorsicht, doch lieber auf das erprobte Mittel der Schläge zu verzichten, folgendermaßen: »Es werden Narben zurückbleiben, und dann bekommen wir Beschwerden von amnesty international.«⁵ Diese nüchtern-zynische Aussage scheint mir zumindest genauso viel Aufschluß auf den Hintergrund der Musikfolter zu geben wie die ambitionierten Ziele der CIA, ihre Opfer psychisch unzu programmieren.

Dazu kommt, daß die Versuchung unmittelbarer körperlicher Gewalt ungebroschen zu sein scheint. Vor diesem Hintergrund wäre der Einschätzung zu widersprechen, die Gustav Keller bereits 1981 formulierte: »Die rein körperliche Folter nimmt ab. An ihre Stelle tritt der Mißbrauch psychologisch-psychiatrischer Erkenntnisse und Methoden, geplant und teilweise auch durchgeführt von *white-collar*-Folterern.«⁶ Auch wenn jene psychologisch genannten Methoden an Bedeutung gewonnen haben, ist ein substantielles Abnehmen physischer Folter nicht zu erkennen – so wirkungsvoll sind die Beschwerden von *amnesty* offenbar doch nicht. Überdies ist fraglich, ob die willkommene Ausweitung des Repertoires tatsächlich in allen Fällen auf die Rezeption wissenschaftlicher Erkenntnisse zurückzuführen ist oder ob nicht die intuitive Anwendung skizzenhaft definierter Methoden durch ungelernete Kräfte – sprich einfache Soldaten – am Ende ebenso wirkungsvoll ist. In der US-Armee haben allerdings auch diese in der Regel eine Art basales Foltertraining durchlaufen – wenn auch als Opfer. Im Rahmen des sogenannten *Survival Evasion Resistance and Escape*-Trainings (SERE), für das die *Joint*

Personnel Recovery Agency, eine Institution des amerikanischen Verteidigungsministeriums, verantwortlich zeichnet, werden die Soldaten darauf vorbereitet, etwaiger Folterung zu widerstehen, und erwerben sich so Anschauungsmaterial aus erster Hand. Auch wenn die Anfrage nach aktiver eigener Anwendung der zu Schulungszwecken benutzten Techniken, die bereits 2001 von der Führung des Verteidigungsministeriums an die Agentur erging, höchst ungewöhnlich war, war das Feld für eine solche Anwendung bestens vorbereitet.⁷ Die Berichte von Beteiligten, Tätern wie Opfern, zeigen, daß in vielen Fällen CIA-Leute, also jene *white-collar*-Folterer beteiligt waren, von denen Keller spricht, aber nicht in allen. Liest man die entsprechenden Berichte, so zeigen sich verschwimmende Verantwortlichkeitsgrenzen zwischen CIA, Armee, Militärgeheimdienst und Militärpolizei. Dies gilt auch und insbesondere in bezug auf den Einsatz von Musik.

Anders als die akustische Überforderung allgemein ist die Folter mit Musik scheinbar nicht Teil der CIA-Experimente gewesen und findet sich auch nicht unter den »fünf Techniken«, die in den siebziger Jahren gegen IRA-Mitglieder angewandt wurden.⁸ Sie fehlt in den seit den sechziger Jahren maßgeblichen Folterhandbüchern der CIA und taucht erst in einem Memorandum des Oberbefehlshabers der US-Streitkräfte im Irak, Ricardo S. Sanchez, von 2003 explizit auf.⁹ Musik scheint nun als ein Instrument ins Spiel zu kommen, das allgemein verfügbar ist, dessen Einsatz einfach zu realisieren ist und das einen Index des vollkommen Alltäglichen und damit relativ Harmlosen trägt.

Die Kontexte, in denen sie eingesetzt wurde, sind freilich alles andere als harmlos. Im »dark prison« in Afghanistan, von dem Binyam Mohamed berichtet, war er monatelang in einer lichtlosen, verschmutzten Zelle voll Zementstaub inhaftiert, in der er immer wieder in unterschiedlichen Positionen an Wände oder Decke gefesselt war. *Zusätzlich* zu diesen Bedingungen waren die Gefangenen hier unaufhörlicher Musikbeschallung ausgesetzt. Hier wirkt es so, als hätten die Verantwortlichen alle Register bis auf die direkte Gewaltanwendung gleichzeitig gezogen. Der Raum, in dem Donald Vance, Mitarbeiter einer Sicherheitsfirma im Irak, der Musikfolter unterworfen wurde, war extrem gekühlt.

7 Vgl. den Bericht des *Armed Services Committees* des Senats von 2008 über den Umgang mit Gefangenen: http://armed-services.senate.gov/Publications/EXEC%20SUMMARY-CONCLUSIONS_For%20Release_12%20December%202008.pdf

8 Vgl. Plenary Court Judgment of the European Court of Human Rights, Case of Ireland vs. The United Kingdom (Application no. 5310/71), Strasbourg, 18. 1. 1978.

9 Vgl. McCoy, *Foltern und föhern lassen* (Anm. 3), S. 109 f. Erstaunlicherweise zieht Suzanne G. Cusick den umgekehrten Schluß aus McCoy's Buch, nämlich daß Musik als Folterinstrument seit Jahrzehnten Teil eines »standard set of practices« der CIA gewesen ist (vgl. Susanne G. Cusick, *Music as torture / Music as weapon*, in: *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review* 10 (2006), www.sibetrans.com/trans/trans/cusick_eng.htm). Tatsächlich ist der Einsatz von Musik wenig überraschend und paßt sich gut in die Praxis der »no-touch torture« ein, aber McCoy's Buch zeigt, daß er dennoch bis vor kurzem keineswegs Standard war.

5 amnesty international, *Für eine Welt frei von Folter*, Bonn 2000, S. 155.

6 Gustav Keller/amnesty international, *Psychologie der Folter*, Frankfurt a. M. 1981.

Wenn ich mich im folgenden auf die Musik allein konzentriere, so soll die Wirkung der parallel angewendeten Methoden keineswegs kleingeredet werden – im Falle von Binyam Mohamed hätten sie vermutlich ausgereicht, um die Gefangenen in den Wahnsinn zu treiben. Die besonders verstörende Wirkung der Musik, von der berichtet wird, fordert aber eine gesonderte Untersuchung.

Die tatsächliche oder angenommene Wirkungsweise der Musik hat hier offenbar mehrere Facetten, die ich gesondert behandeln werde. Erstens scheint Musik vielfach ein Platzhalter für schlichten Lärm zu sein: Die sensorische Überforderung durch Dauerbeschallung in extremer Lautstärke hatte schon die *Royal Ulster Constabulary* in Nordirland jahrelang erfolgreich praktiziert. Dabei kamen Geräusche unterschiedlicher Herkunft zum Einsatz, solange sie laut genug waren; daß es nun Musik war, könnte schlicht auf ihre universale Verfügbarkeit zurückgeführt werden: Brauchbare CDs und MP3s finden sich im Gepäck der allermeisten Soldaten.¹⁰

Zweitens wurde vielfach ein Moment mobilisiert, das sich bei ganz bestimmter Musik, namentlich Metal und Rap, findet: Die akustische Darstellung westlicher männlicher Aggression und Gewalttätigkeit. Nicht umsonst stehen *Metallica*, *Rage against the Machine* und *Eminem*, bei denen dieses Moment unmittelbar wahrnehmbar ist, unabhängig von ihrer politischen Orientierung ganz oben auf den in den Medien zirkulierenden »torture playlists«.

Drittens geht es um eine genuin musikalische Eigenschaft, die repetitive Organisiertheit, die aber einem derartig breiten Spektrum unterschiedlicher Musik zukommt, daß es auch hier so scheinen mag, als sei die konkrete Auswahl beliebig. Zu diesem Punkt ist am meisten Explikationsarbeit zu leisten, und er erscheint mir als der aufschlußreichste.

Viertens wird der spezifische Assoziationsraum bestimmter Arten von Musik in Anspruch genommen – so scheint sich Country-Musik als wahrnehmbar genuin amerikanische Ausdrucksform besonders gut zu eignen, islamische Gefangene an ihre Grenzen zu treiben.

Fünftens gibt es eine Ebene von expliziter Bedeutung, die meines Erachtens vor allem in der Vorstellung der Täter eine Rolle spielt, aber für die Betroffenen selbst nach kurzer Zeit vollkommen belanglos wird: Daß Bruce Springsteens *Born in the USA* wegen seines zur Schau gestellten, kritische Untertöne weitgehend überdeckenden Patriotismus besonders beleidigend wirkt, mag sein, daß dies aber für eine nachhaltige Verstörung sorgt, wage ich zu bezweifeln. Vollkommen abseitig wird diese Vorstellung, wenn im Irak wegen der geographischen Assoziation auf das Lied *Babylon* von David Gray

zurückgegriffen wird. Dies scheint mir eher auf den amateurhaften Charakter dieser Form der Folter hinzuweisen, die für ihre Effektivität keiner wissenschaftlichen Unterstützung bedarf. Diesen letzten Punkt werde ich im folgenden aussparen.

II.

Es ist eine gleichwohl bedeutsame Binsenweisheit, daß man das Auge schließen kann, das Ohr aber nicht. Man kann sich die Ohren zuhalten, aber selbst damit kann man die akustische Welt nicht vollständig ausschließen. Wir sprechen davon, daß akustische Reize auf uns eindringen; ähnliches würde man für den Bereich des Optischen wohl nicht sagen. Viel deutlicher als das Sichtbare ist das Hörbare in Form von Intensitätsdifferenz und Prozeß organisiert, und es scheint ein anders gewichtetes Verhältnis von Aktivität und Passivität im Wahrnehmungsprozeß zu verlangen. So schreibt Hans Jonas: »Im Hören ist der Wahrnehmende der Tätigkeit seiner Umwelt ausgeliefert, die ungebeten auf seine Sinnlichkeit eindringt und durch bloße Intensität für ihn entscheidet, welche von mehreren im Augenblick unterscheidbaren Qualitäten die dominante Impression ist.«¹¹

Es ist bedeutsam, daß dies nicht ganz zutrifft: Zwar kann man das Ohr nicht in eine bestimmte Richtung wenden wie das Auge, aber eine Auswahl im Hörbaren zu treffen ist gleichwohl möglich. Ohne die Fähigkeit, lautere Geräusche zugunsten von leiseren auszublenken, auf die man die ausdrückliche Aufmerksamkeit richtet, könnte man sich etwa an einem lauten Ort nicht unterhalten. Daß dies gelingen kann, hat etwas mit der Organisiertheit des Hörbaren zu tun: Man richtet sich auf eine spezifische Beschaffenheit des akustisch Wahrnehmbaren, man versteht es sozusagen in einem elementaren Sinne. Um etwas Bestimmtes aus dem Gemenge des Hörbaren herauszufiltern, muß man seine Beschaffenheit erkennen; wenn man jemandes Aufmerksamkeit auf ein Geräusch lenken will, kann man nicht darauf zeigen, man muß es beschreiben oder imitieren. Sprache und Musik sind als in sich überdeutlich organisierte, sozusagen *gemeinte* akustische Ereignisse besonders für diese Form selektiver Aufmerksamkeit geeignet, und sie fügen dem Gehörten eine neue Ebene hinzu. All dies gilt allerdings nur bis zu einer bestimmten Schwelle, jenseits derer das Ausgeliefertsein total wird.

Diese Eigenschaften des Hörbaren machen Musik zur einzigen Kunstform, bei der ein derartiger Einsatz vorstellbar ist; bezogen auf Literatur, Theater oder Tanz erscheint dies eher abwegig. Dem Film, der sich in seiner durchdringenden Wirkung mit der Musik vergleichen ließe, fehlt das Moment des jede Schutzbarriere Durchdringenden, wie das verschiedentlich

¹⁰ Jonathan Pieslak zeigt, wie die technischen Möglichkeiten die Rolle der Musik im Krieg in den vergangenen Jahren erweitert und verändert haben: vgl. Pieslak, *Sound targets* (Anm. 2).

¹¹ Hans Jonas, *Der Adel des Sehens*, in: ders., *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Göttingen 1973, S. 198-225, hier S. 203.

III.

Im Titel meines Textes beziehe ich mich auf die Musikphilosophie des 19. Jahrhunderts mit ihrem Topos von Musik als »Sprache des Gefühls«. Anders als in der barocken Affektenlehre, die sich zwar auch auf naturhafte Entsprechungen zwischen Musik und Affekt berief, aber letztlich auf streng kodifizierten Darstellungsformen beruhte, wurde nun von einem unmittelbaren Ausdrucksverhältnis zwischen Musik und Gefühl ausgegangen, das für unseren Alltagsverstand bis heute plausibel erscheint. Musik drückt Gefühle aus, so scheint es, macht sie nachempfindbar in ihren feinsten Verästelungen. Exemplarisch sei hier Richard Wagner aus einem Aufsatz über Beethoven zitiert: »Das Objekt des vernommenen Tones fällt unmittelbar mit dem Subjekt des ausgegebenen Tones zusammen: wir verstehen ohne jede Begriffsvermittlung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freudruf sagt, und antworten ihm sofort in dem entsprechenden Sinne.«¹⁴ Der erbitterte Streit zwischen den Anhängern dieser Ästhetik und formalen Ansätzen wie dem von Eduard Hanslick mit seiner Polemik gegen die »verrottete Gefühlsästhetik«¹⁵ braucht uns hier nicht zu interessieren; entscheidend ist, daß auch Hanslick nicht die Verbindung von Musik und Affektivität bestreitet (was ja auch nicht besonders plausibel wäre), sondern die Musik auf eine Entsprechung der Formen, des »Dynamischen« von Gefühlen festlegt, ohne daß damit konkrete einzelne Emotionen dargestellt würden¹⁶: statt Zorn, Liebe und Trauer also Hefigkeit, Zartheit und Gedämpftheit, die uns aber nicht kalt lassen, sondern auf aufdringliche Weise in Anspruch nehmen. Hanslicks These wird im folgenden Teil noch eine Rolle spielen.

Für die westliche Populärmusik ist sie von schlagender Überzeugungskraft. In vielen ihrer Spielarten scheint sie nichts anderes als ein mehr oder weniger subtiles Spiel auf der Klaviatur der Emotionen, und genau das ist es, was die Rezipienten von ihr wollen. Wenn es neben der diffus sentimentalen Gefühlswallung der Popballaden einen Affekt gibt, für den gleich mehrere Sparten zuständig sind, so ist es die Aggressivität, die körperbetonte, heftige Gewaltsamkeit. Dabei geht es keineswegs um Inhalte, und das Debil-Böse von *Metallica* hat hier der gleichfalls groben politischen Botschaft von *Rage against the machine* nichts voraus – daß erstere sich von ihrem Einsatz begeistert und letztere entsetzt zeigen, sollte gleichwohl Erwähnung finden. Stücke wie »Enter Sandman« von *Metallica*, das offenbar vielfach verwendet wurde, ermöglichen zwei grundlegend unterschiedliche Haltungen: Man

targes (Anm. 2), S. 88). Bezeichnenderweise scheint sich die Anwendung dieser Methode hier der Phantasia und Initiative des unmittelbar Ausführenden zu verdanken.

¹⁴ Richard Wagner, *Beethoven*, in: ders., *Gesammelte Schriften und Briefe*, Bd. 8, Leipzig o. J., S. 143-211, hier S. 154. Wagners Bezugspunkt ist hier erklärtermaßen und offensichtlich Schopenhauer.

¹⁵ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt 1991, S. V.

¹⁶ Vgl. a. a. O., S. 16.

angeführte Beispiel der Rekonditionierung des Gewalttäters Alex in *A Clockwork Orange* deutlich zeigt: Sein Kopf muß fixiert und seine Augen müssen künstlich offengehalten werden, und selbst so kann nicht die unausweichliche Distanzlosigkeit hergestellt werden, die die Musik von vornherein bietet. Daß ihm im Verlauf seiner Behandlung auch noch der geliebte Beethoven unerträglich gemacht wird, ist ein ungeplanter Nebeneffekt, der ausdrücklich nicht in der Musik selbst begründet liegt.

Überdies hat das Hörbare eine weitere besondere Eigenschaft, die wohl aus unserer Phylogenese erklärbar ist: Das Gehörte, und zwar nicht nur das sehr laut Gehörte, hat eine sehr deutliche affektive Dimension. Unbestimmte leise Geräusche versetzen uns in erhöhte Alarmbereitschaft, die sich erst wieder verliert, wenn wir das Gehörte als harmlos identifiziert haben. Darin ähneln sie dem aus dem Augenwinkel Gesehenen, das eine sofortige Hinwendung fordert; tatsächlich ist die Peripherie der Netzhaut besonders empfindlich für die Wahrnehmung von Bewegung. Laute Geräusche lösen, wenn sie plötzlich ertönen, einen körperlichen Schreck aus, der alles andere momenthaft in den Hintergrund rücken läßt; halten sie länger an, führen sie zu dauerhaftem körperlichem Streß, auch ohne übermäßig laut zu sein – Lärm ist als Krankheitsursache mittlerweile anerkannt. Die Fähigkeit, Organisiertheit wahrzunehmen, geht in beiden Fällen, bei übergroßer Intensität und bei längerem Anhalten, tendenziell verloren. Was bleibt, ist der Eindruck, daß die Geräusche etwas von uns wollen, eine Art diffusen Anspruch stellen, auf den reagiert werden muß, sei es durch erkennende Zuwendung, sei es durch Flucht.

Die Aussage eines der Opfer weist genau in diese Richtung: »It makes you feel like you are going mad. You lose the plot and it's very scary to think that you might go crazy because of all the music, because of the loud noise, and because after a while you don't hear the lyrics at all, all you hear is heavy banging.«¹² Das »heavy banging« ist kein Vorkommnis, das neutral zur Kenntnis genommen werden kann, sondern ein äußerst verstörender Dauerangriff, der eine Reaktion verlangt, die aber nicht ausgeführt werden kann.

Dennoch ist es kein beliebiger Lärm, der zum Einsatz kommt, sondern sehr wohl auf eine bestimmte Weise organisiertes Geräusch: Immer wieder waren es bis an die Schmerzgrenze gehende Pfeiföne und Kindergeschrei, bei dem zum bloß Akustischen noch ein Aufforderungscharakter hinzukommt, der auf einer ganz anderen Ebene liegt¹³, nun ist es Musik. Naheliegender scheint hier solche Musik, der der Charakter des »heavy banging« selbst zu eigen ist, was mich zum zweiten Punkt bringt.

¹² Ruhai Ahmed, zit. in Andy Worthingtons Blog vom 15. 12. 2008, »A history of music torture in the war on terror« (<http://www.andyworthington.co.uk/2008/12/15/a-history-of-music-torture-in-the-war-on-terror/>).

¹³ Babygeschrei kam auch im Irak zum Einsatz: Einer der von Pleslak interviewten Soldaten »also said that he made a tape of babies crying; detainees usually answered questions after a half hour« (Pleslak, *Sound*

kann sich sozusagen auf ihre Seite stellen, sie mitmachen und sich durch ihre Gewalt lustvoll bewegt erfahren – das Stück wird auch systematisch in Sportstadien eingesetzt –, oder man kann außerhalb ihrer bleiben und ihre Aggressivität als offenen Angriff empfinden. Das Prinzip von Macht und Gewalt bleibt in beiden Fällen zentral; Jonathan Pieslak identifiziert es als das Grundprinzip von Heavy Metal insgesamt. Der Fan steht auf der Seite dieser Macht: »The music operates not as a dominating force over the fan, but as an empowering agent.«¹⁷ Von außen betrachtet bleibt die Gewaltträchtigkeit der Musik (und die teilweise extreme Brutalität der Texte) eine eben solche überwältigende Macht, und die musikalische Identifikation hat einige Voraussetzungen: eine nicht selbst bedrohliche Umgebung zum Beispiel, und eine Affinität zu dieser Art von Musik. Überdies ist sie nicht als Dauerhaltung vorstellbar, wie auch James Hetfield, Sänger von *Metallica*, bereitwillig zugibt.¹⁸ Ihr Einsatz als Folterinstrument läuft all dem systematisch zuwider.

Was schon für den unbeeinträchtigten Hörer beinahe und für den Häftling im Irak vollkommen unmöglich ist, ist eine distanzierte Haltung. Was bereits die schiere Lautstärke erreicht, wird vom Gestus der Musik, von ihrer affektiven Verlaufsform noch verstärkt: das Gefühl, einem gewaltsamen und zerstörerischen Zugriff ausgesetzt zu sein, ohne die Möglichkeit auszuweichen. Dabei kann man durchaus davon sprechen, daß die Gewaltbarkeit der Musik verstanden wird, auch wenn damit kein bloß kognitiver Prozeß gemeint sein kann. Entscheidend ist, daß zwischen einem solchen kognitiven Verstehen und einer rein körperlichen Reaktion mit Beschleunigung des Herzschlages und der Ausschüttung von Adrenalin eine Kontinuität besteht. Diese Reaktion ist von der Musik gemeint. Erreicht wird sie weniger von irgendwelchen differenziert zu beschreibenden Strukturen als von ihrer spezifischen Klanglichkeit: hämmerndes Schlagzeug, stark verzerrte, rhythmische Gitarren und Gesang, der sich immer an der Grenze zum Schrei bewegt.¹⁹

Es ist kein Zufall, daß diese Musik auf den iPods und in den CD-Sammlungen der Soldaten reichlich verfügbar ist. Wie die Berichte aus dem Irakkrieg zeigen, die Pieslak versammelt, benutzen die Soldaten sie als »inspiration for combat«, wie seine etwas problematische Formulierung lautet.²⁰ Die Basis zu verlassen und sich einer unübersichtlichen, oftmals unverständlichen Situation zu stellen, in der man angegriffen wird und möglicherweise selbst töten muß, ist nicht leicht, und *Slayer*, *Drowning Pool* und *Eminem* helfen dabei, diese Schwelle zu überwinden. Die Unterscheidung zwischen der Emotionalität des Musikers, dem Ausdruck des Stücks und der affektiven Reaktion des Hörers, die in der musikphilosophischen Diskussion eine so zentrale Rolle

spielt, wird hier übersprungen und die drei werden miteinander kurzgeschlossen. Es ist viel einfacher, und einer der Soldaten bringt es auf den Punkt: »when I needed to get aggressive, I'd put some aggressive music on.«²¹ Dieselbe Musik kann hier eine doppelte Funktion erfüllen: Während sie den Soldaten in den Zustand versetzt, Gewalt ausüben zu können, ist sie für den Inhaftierten unmittelbar, gegen ihn gerichtete Gewaltanwendung.

IV.

Es ist aber nicht so, auch wenn man das meinen könnte, daß lediglich mit westlicher männlicher Aggression assoziierte Musik zum Einsatz kommen wäre. Auf den im Internet kursierenden torture playlists stehen *Metallica* und *Eminem* neben den *Bee Gees*, David Gray und der *Sesamstraße*. Wenn wir davon ausgehen, daß es auch hier nicht um die bloße Lautstärke geht, ist das zumindest erklärungsbedürftig. Und es ist, wie ich finde, einigermaßen beunruhigend.

Ich möchte an dieser Stelle noch einmal auf Eduard Hanslick und seine Argumente gegen die Wagnersche Gefühlsästhetik zurückkommen. Hanslick wendet sich, wie erwähnt, nicht gegen die Vorstellung, daß Musik etwas mit Gefühl zu tun haben könnte. Was er entschieden ablehnt, ist eine Ästhetik, die Gefühle als Inhalte der Musik begreift, als das, worum es in ihr eigentlich geht. Seine Gegenposition bringt er in die berühmte, paradox anmutende Formulierung, Inhalt der Musik seien einzig und allein »tönend bewegte Formen«²². Mit dieser Position, die selbst natürlich zahlreiche Fragen offenläßt, bereitet Hanslick das Feld für eine genuin musikalische Betrachtung, die sich nicht in allen ihren Aussagen auf außermusikalische Felder beziehen muß. Musik ist für Hanslick »sich von innen heraus gestaltender Geist«²³, sie ist geistförmige Organisation des Sinnlichen.

Wenn er schließlich zugesteht, daß die Musik Analogien zu affektiven Verlaufsformen aufweist, so bleiben zwar die Formen der Musik selbst im Mittelpunkt; daß sie aber nicht als bloße Glasperlenspielerien, sondern als unter Umständen existentiell bedeutsam erfahren werden, hat damit zu tun, daß sie auf die affektive und körperliche Dimension des Hörens selbst und die Affinität musikalischer Organisation zu unserem Gefühlsleben zurückgreifen. Um dies zu verstehen, kann auf ein Konzept zurückgegriffen werden, das der Säuglingsforscher und Psychoanalytiker Daniel Stern vorge schlagen hat. Stern geht davon aus, daß die ersten Wochen der kognitiven, emotionalen und sozialen Entwicklung des Säuglings von der Wahrneh-

²¹ Zit. a. a. O., S. 163. Auf diese unmittelbar wirksame Entsprechung setzt eine kulturelle Codierung auf, deren sich mittlerweile selbst das amerikanischen Militär bedient: Seit 2003 wird Metal in Werbespots von Armee, Navy und Luftwaffe eingesetzt (vgl. a. a. O., S. 42).

²² Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Anm. 14), S. 32.
²³ A. a. O., S. 34.

¹⁷ Jonathan Pieslak, *Sound Targets* (Anm. 2), S. 137.

¹⁸ Vgl. a. a. O., S. 169.

¹⁹ Vgl. a. a. O., S. 149 ff. Pieslak spricht von einer »battlefield psychology of timbre« (S. 167 ff.).

²⁰ A. a. O., S. 46 ff.

mung affektiv-motorischer Verlaufsformen geprägt sind, die er als »Vitalitätsaffekte«²⁴ und später als »temporal feeling shapes«²⁵ bezeichnet. Jene dynamischen Gesten, die Hanslick der Musik konzediert, bilden für Stern die ersten Gliederungsformen der Erfahrungswelt des Säuglings. Sie fungieren diesseits der Unterscheidung von kognitiv, affektiv und motorisch und letztlich auch von Selbst und Anderem, sind aber gleichzeitig für letztere Ausdifferenzierung verantwortlich. In diesem Sinne werden Vitalitätsaffekte nicht wie ein Gegenüber spezifischer Beschaffenheit wahrgenommen, sondern vollzogen, und die gestischen Formen der Bewegungen der Bezugspersonen lösen unmittelbare Resonanzen im Kind aus. Die Musik setzt, so meine These, auf eben jener Ebene an, und so differenziert ihre Gestaltungen auch sein mögen, sie behalten doch den affektiven und motorischen Resonanzraum ihres Ursprungs.²⁶

Die westliche tonale Musik ist zutiefst von solchen affektiv aufgeladenen Formen geprägt: Die Kadenz als Grundprinzip des Ausgangs von einem energetischen Zentrum und der Rückkehr zu ihm und die darauf beruhende Arbeit mit Erwartung und Enttäuschung, Spannung und Entspannung, Verzögerung und Emlösung werden gleichzeitig auf einer intellektuellen, kognitiven, affektiven und körperlichen Ebene aufgefaßt, ja es ist die Durchdringung dieser Ebenen, die sie ausmacht. Repetition ist dabei ein Anker, der Orientierung verschafft und damit jenen Nachvollzug erleichtert.²⁷

Diese Prinzipien gelten auch für sehr einfache Musik, in der das Grundprinzip sozusagen nackt zutage liegt. Der Grad an Komplexität, mit dem man bereit und fähig ist umzugehen, hat etwas mit Übung und Präferenz zu tun, und für unseren Geschmack unterkomplexe Musik wird nicht nur als intellektuelle Unterforderung, sondern als unter Umständen nervenaufreibend empfunden. Eine solche Reaktion wäre nicht denkbar, wenn wir nicht beim Musikhören auf allen Ebenen, von der körperlichen Bewegung bis zum intellektuellen Begreifen, mit dem Nachvollzug der Formen beschäftigt wären.

Dieser Nachvollzug ist nun aber nichts, das ganz in unserem Belieben stünde: Die affektive Dimension des Hörens überhaupt und die Organi-

²⁴ Daniel N. Stern, *Die Lebensführung des Säuglings*, Berlin 1992, S. 83ff.

²⁵ Vgl. Daniel N. Stern, *One way to build a clinically relevant baby*, in: *Infant Mental Health Journal* 15, 1 (1994), S. 9-25.

²⁶ In der philosophischen Diskussion kann hier an Susanne K. Langers Kunsttheorie angeschlossen werden, für die Musik die paradigmatische Form jenes »symbols of feeling« ist, das alle Kunst darstellt. Was sie als »feeling« bezeichnet, geht weit über bloße Emotionalität hinaus und umfaßt letztlich alle auch von Stern einbezogenen Ebenen, inklusive derjenigen einer erweiterten Vernunft als »ary appreciation of form, any awareness of patterns« (Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953, S. 29). Für ein genauer ausgeführtes Verständnis von Musik im Anschluß an Stern und Langer vgl. Christian Grüny, *Figuren von Differenz. Philosophie zur Musik*, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 57, 6 (2009), S. 907-932.

²⁷ Für eine musiktheoretisch genaue Beschreibung dieser Verhältnisse vgl. Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim/New York 1959.

siertheit der Musik – insofern sie einigermassen vertraut ist – wirken zusammen und konstituieren akustische Ereignisse, die derartig eindringlich etwas von uns wollen, daß man ihnen fast unmöglich aus dem Weg gehen kann. Das gilt per se umso mehr, je schlichter und repetitiver die Musik ist.

Unter der verwendeten Musik findet man ein Stück, das derart schlicht ist und die Klaviatur der Affekte so plump spielt, daß es selbst unter ausdrücklicher für kleinere Kinder produzierter Musik als besonders dümmlich auffällt: Das Titelstück der amerikanischen Kinderserie »Barney the purple dinosaur«. Es wird vermutlich den meisten Erwachsenen so gehen, daß sie es nicht unbedingt ein zweites Mal hören möchten, und man kann sich bei genau jener Haltung beobachten, die ich zu Beginn beschrieben habe: Man ist versucht zu sagen, daß es Folter wäre, dieses Lied zehnmal hintereinander zu hören, aber meint damit natürlich nicht wirkliche Folter. Wer Kinder hat, wird um den Ohrwurmcharakter von Liedern für Kleinkinder wissen, aber dies auf eine Stufe mit Waterboarding und dem Herausreißen der Fingernägel zu stellen, erscheint wiederum wie eine doch deutlich überzogene Bewertung. Ganz in diesem Sinn äußert sich auch der Komponist (wenn man das so nennen will) dieses Liedes: »It's absolutely ludicrous. A song that was designed to make little children feel safe and loved was somehow going to threaten the mental state of adults and drive them to the emotional breaking point?«²⁸ Ja, in der Tat. Und das gilt es zu verstehen.

Nun ist dies wiederum ein überdeutlicher Fall, der in eine ganz andere Richtung geht als derjenige von Metal und Hip Hop, der aber nicht weniger nachvollziehbar ist: Gerade daß es sich immer auch um eine geistige Bewegung handelt, macht die Repetition so unerträglich und läßt das Stück binnen kurzem als vollständig debil erscheinen. Aber auch das ist noch nicht alles. Wirklich beunruhigend wird es im Falle von Musik, die weder laut und aggressiv noch derart simpel ist wie das kulturindustriell produzierte Kinderlied.

Nehmen wir als Beispiel David Grays *Babylon*: Es gibt an diesem Stück nichts, das auf seine Verwendbarkeit zur Folter hinweist. Ausgesucht wurde es auch nicht wegen seiner musikalischen Qualitäten, sondern wegen der oberflächlichen Assoziation des Titels – letztendlich handelt es sich also um eine reine Zufallsselektion, ein leichtes, etwas melancholisches, leidlich abwechslungsreiches Lied, das gleichwohl nicht weniger gut funktioniert als die Metallstücke oder das Kinderlied. Hat es noch irgendwelche Eigenschaften, die es für den Einsatz als Folterinstrument prädestinieren? Offenbar können dies keine Eigenschaften sein, die es nicht mit unzähligen anderen Popstücken teilt: Es hat einen durchgehenden Rhythmus, es ist eingängig, ja einla-

²⁸ Bob Singleton, *Barney the purple torturer?*, in: *Los Angeles Times*, 2. 7. 2008 (<http://articles.latimes.com/2008/jul/02/opinion/0e-singletomr>).

dend, es hat eine nachvollziehbare, aber nicht langweilige Struktur. Was ist daran so schrecklich?

Der bereits erwähnte Binyam Mohamed sagt über den Einsatz von Musik bei seinen Folterungen: »There was loud music, Slim Shady and Dr. Dre for 20 days. I heard this non-stop over and over, I memorized the music, all of it.«²⁹ In diesen letzten Worten liegt die ganze Wirkung versteckt: Er hat, so sagt er, die Musik auswendig gelernt, und zwar jeden einzelnen Ton. In Ermangelung einer besseren Formulierung bezeichnet er die Tatsache, daß die Stücke derart in sein Gedächtnis gebrannt sind, als Resultat einer eigenen Aktivität, und kommt dabei dem wirklichen Vorgang einigermaßen nahe. Daß die Musik wieder und wieder abläuft, wäre dann kein Problem, wenn die geistig-emotionale Aktivität des Nachvollzugs unterbleiben könnte, wenn man sie als bloße Klangkulisse bestehen lassen könnte. Extreme Lautstärke, auch im Fall von David Gray, und Kontext, aber auch die Musik selbst sorgen dafür, daß es nicht so ist. Die bewußte Anstrengung, die Stücke auswendig zu lernen, mag zu Beginn ein Versuch des aneignenden Umgangs gewesen sein, wird aber früher oder später dem ausweglosen Zwang weichen, die Strukturen wieder und wieder nachzuvollziehen und so in eine Bewegung zu kommen, die keinen Raum für anderes läßt und jede Distanz unmöglich macht. Lieder wie dieses werden sich auch bei der tausendsten Wiederholung nicht in »heavy banging« auflösen, sondern organisierte Sinnlichkeit bleiben und eben diese Organisiertheit selbst zum Problem werden lassen.

Die Form von Gewalt, die sich hier darstellt, ist an Subtilität kaum zu überbieten. Während *Metallica* sich noch in das akustische Äquivalent von Schlägen verwandeln konnte, wird hier endgültig die eigene geistige Aktivität zum Mittel der Folter. In gewisser Weise ist dies eine Variante des »Kampf[s] des Opfers gegen sich selbst«³⁰, als der passive Foltermethoden wie das Aufhängen an den Händen oder das erzwungene dauerhafte Stehen beschrieben wurden – nur daß es hier nicht das Gewicht des eigenen Körpers ist, das die Qual verursacht, sondern die unstillbare Aktivität des eigenen Geistes, der sich nicht gegen die andrängenden Ansprüche wehren kann und dem sich die ständig wiederholte Bewegung in allen Einzelheiten ins Gedächtnis einbrennt.

Die Folgen dieser gewaltfreien Gewalt unterscheiden sich scheinbar nicht von denen physischer Foltermethoden: Als der *Vanity Fair*-Redakteur Donovan Webster Haj Ali, der in Abu Ghraib unter anderem mit David Grays Stück gefoltert worden war, dieses auf seinem iPod vorspielt, um es zu bestätigen, bricht Ali vollkommen zusammen. Moustafa Bayoumi berichtet in *The Nation*: »Ali ripped the earphones off his head and started crying. »He

didn't just well up with tears,« Webster later told me. »He broke down sobbing.«³¹ Was zurückbleibt, ist nicht die extreme Lautstärke, mit der er das Stück im Gefängnis gehört hat und die ihm den Kopf schier zum Platzen brachte. Die Reaktion wird von der Musik selbst ausgelöst.

V.

Das gesamte Repertoire der Musikfolter entstammt der Popmusik mit ihren durchgängigen, repetitiven Strukturen. Während man sich innerhalb ihrer kaum ein Stück vorstellen kann, das sich nicht dafür eignete, kann man sich den Einsatz einer klassischen Sonate mit ihrer komplexen Struktur und ihren langen Formbögen doch nur schwer vorstellen. Was ebenfalls nicht vertreten war, ist außereuropäische Musik. Würde die Musikfolter in Guantanamo, im Irak und in Afghanistan auch mit der ägyptischen Sängerin Um Kulthoum, der musikalischen Ikone der arabischen Welt, funktionieren? Nach allem, was bisher ausgeführt wurde, müßte man die Frage klar bejahen. Daß sie trotzdem nicht zum Einsatz kam, führt zum vierten Punkt, der kulturellen Dimension.

Wiederum gibt es zuerst einmal einen ganz pragmatischen Grund, nämlich die leichte Verfügbarkeit. Darüber hinaus wurde aber immer wieder besonderer Wert auf jene kulturelle Komponente gelegt, etwa wenn Country neben Metal und Hip Hop das dritte am meisten erwähnte Genre bildet. Auch Country zeichnet sich in der Regel weder durch sonderliche Aggressivität noch durch übermäßige Repetitivität aus; hier ist es die klar erkennbare Assoziation mit den USA, die die entscheidende Rolle gespielt hat. Zwar wird dies die Effektivität der Tortur kaum erhöht haben – wenn man sowohl David Gray als auch *Metallica* einsetzen kann, wird auch Country hier keinen entscheidenden Unterschied machen –, aber sie wird noch einmal in eine andere Richtung akzentuiert. Auch wenn es am Ende fast jede Art von Musik tut, wird sich doch der Gefolterte sehr genau daran erinnern, welche Art von Musik es war, der er ausgesetzt war. Die unter Umständen als Ausdruck eines kulturellen Imperialismus ohnehin verabscheute amerikanische Popmusik wird hier zu einer Waffe umgeschmiedet, deren imperialistischer und gewaltvoller Charakter gar nicht bestritten, sondern ausdrücklich gemacht wird. Daß auch Stücke von Musikern einbezogen wurden, die diesem Gestus äußerst kritisch gegenüberstehen – wie *Rage against the machine* – ist demgegenüber zweitrangig. Die Anmutung für jemanden, für den diese inneren Differenzen nicht erkennbar sind, bleibt die gleiche, und auch die nach ihren kritischen Äußerungen zum »war against terror« verfilmten *Dixie Chicks* bleiben ein Aushängeschild amerikanischer Kultur.

²⁹ Binyam Mohamed, zit. bei Andy Worthington, *A history of music torture in the war on terror* (Ann. II).
³⁰ amnesty international, *Bericht über die Folter*, Frankfurt a. M. 1975, S. 48.

³¹ Moustafa Bayoumi, *Disco Inferno*, in: *The Nation*, 26. 12. 2005 (<http://www.thenation.com/doc/20051226/bayoumi>).

Initiative zero dB³⁴ – gegen die Folter mit Musik wenden. Aber es wäre wohl eine am Ende eher unangenehme Selbstüberschätzung, sie für besonders schlimm zu halten.

Beunruhigend ist diese Form der Folter vor allem deshalb, weil sie so ungemein leicht zu realisieren ist, weil sie darauf hinweist, daß es kaum etwas in der kulturellen Welt gibt, das sich nicht dazu eignet, zu einem Folterinstrument umfunktionierte zu werden, weil es schwer ist, sie als wirkliche Folter anzuerkennen, und um so leichter, sie als vergleichsweise harmlos zu rechtfertigen, und weil sie mir aus all diesen Gründen einige Zukunft zu haben scheint.

Summary

From the Language of Emotion to a Means of Torment: Music as an Instrument of Torture – The fact that music is being used as an instrument of torture seems to be as hard to accept as it is disturbing. Apart from sheer loudness, music torture seems to be able to draw on different properties of music and its reception that need some theoretical explanation. The article describes music as an energetic process requiring an activity of going along, of performing gestures, that defies the categorial differences between body, emotion, and mind. This accounts for the possibility of using music exhibiting physical force, like Heavy Metal and Hip Hop, but also children's songs as well as harmless pop songs. Incessant repetition forces the victims into an equally incessant emotional-mental activity that leaves no room for anything else and leaves them as heavily traumatized as would physical violence.

Ein Aspekt vieler Popmusik, mit dem unmittelbar auf die muslimischen Gefangenen gezielt wurde, ist ihre offensive Sexualisierung. Hier auf Stücke von Christina Aguilera zurückzugreifen, hat wohl ähnliche Beweggründe wie den Gefangenen in Abu Ghraib Frauenunterwäsche über den Kopf zu ziehen oder sie vor weiblichen Armeangehörigen masturbieren zu lassen. Ob dieses Kalkül im Falle der Musik aufgeht, wage ich nicht zu beurteilen. Ich vermute aber, daß es hier nach einem Moment heftiger Abwehr kaum einen Unterschied macht.

Man kann verstehen, warum gerade diese kulturelle Komponente für amerikanische Intellektuelle besonders schwer zu ertragen ist. So schreibt Bayoumi im bereits zitierten Artikel: »With torture music, our culture is no longer primarily a means of individual expression or an avenue to social criticism. Instead, it is an actual weapon, one that represents and projects American military might. Cultural differences are exploited, and multiculturalism becomes a strategy for domination.«³² Nicht nur daß die Folter unter Verwendung von Musik das Ansehen der amerikanischen (und allgemein der westlichen) Kultur bei den Betroffenen und ihrem eigenen kulturellen Umfeld nicht gerade gesteigert haben dürfte: Die Tatsache, daß sich vollkommen unabhängig von politischen Haltungen und den aus der Innenperspektive so ungeheuer wichtigen inneren Differenzen beliebige Beispiele westlicher Popmusik derart leicht in Folterinstrumente verwandeln lassen, liefert einen Grund zur Beunruhigung.

Man könnte die Folter mit Musik insgesamt als Kulturfolter bezeichnen. Elaine Scarry hat gezeigt, daß in gewissem Sinn jede Folter diese Dimension aufweist, daß die Verwendung von Alltagsgegenständen eine Art Umcodierung der Dingwelt in ihrer kulturellen Vertrautheit bedeutet: »Der Raum und seine Ausstattung werden zu einer Waffe, die das Opfer mit Vernichtung bedroht und den Kontext der Zivilisation auslöscht; es gibt keine Wand, kein Fenster, keine Tür, keine Badewanne, keinen Kühlschranks, keinen Stuhl, kein Bett mehr.«³³ Nun ist es die Kunst als geistig-affektive Gestaltung von Sinnlichkeit, die in diese Umcodierung einbezogen wird, und es mag sein, daß die Betroffenen hinterher überhaupt keine Musik mehr ertragen können, sei es Country oder die Volksmusik ihrer Heimat. Die Auslöser für Flashbacks sind in unserer von populärer Musik durchdrungenen Welt omnipräsent, und je mehr sich diese Auslöser von einzelnen Stücken über bestimmte Genres und bestimmte musikalische Gesten bis zu Musik überhaupt verallgemeinern, desto weniger wird es den Opfern möglich sein, ihnen zu entkommen. Es ist verständlich und richtig, daß sich gerade auch Musiker – siehe etwa die

32 A. a. O.

33 Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt a. M. 1992, S. 63; sie nennt für alle diese Gegenstände Methoden ihrer Anwendung in der Folter.

34 Vgl. <http://www.zerodb.org>.