

Sabine Sanio

Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur

Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft

In den letzten Jahren wurde viel über die Situation in den Geisteswissenschaften diskutiert, zur Debatte stand ein Paradigmenwechsel – die Idee der Geisteswissenschaften sollte durch die der Kulturwissenschaften ersetzt werden. Das Bestreben, die aktuellen Lebensverhältnisse in ihren kulturellen, sozialen und gesellschaftlichen Erscheinungsformen zum Thema der Wissenschaft zu machen, hatte zunächst, so könnte man die Entwicklung im 20. Jahrhundert zusammenfassen, die Neugründung von Wissenschaften zur Folge. Dazu gehören, mit unterschiedlichen Akzentuierungen und Orientierungen, Politologie und Soziologie ebenso wie etwa auch die Anthropologie. Diese Entwicklung setzte sich jedoch weiter fort. Die aktuelle Diskussion resultiert daraus, dass nun auch Bereiche erfasst sind, in denen traditionell ein anderes Wissenschaftsverständnis herrscht, nämlich das der Geisteswissenschaften.

Ausgangspunkt der zunächst in England etablierten Idee der Cultural Studies war ein erweiterter Kulturbegriff, der sich nicht mehr an der Hochkultur des Bürgertums und den großen Werken der Kunst, Musik und Literatur orientiert, sondern zunächst Untersuchungen zur Arbeiterkultur initiierte und sich inzwischen insgesamt mit der Alltagskultur und der Lebensweise in einer Gesellschaft in ihren unterschiedlichen Ausprägungen befasst. Das Konzept der Cultural Studies bewirkt neben der Relativierung der historischen, also diachronen Betrachtungsweise zugunsten einer synchronen Betrachtung insbesondere eine Erweiterung des Gegenstandsbereichs. Indem auch das alltägliche Leben zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung wird, kommt es nicht allein im Selbstverständnis der Wissenschaft, sondern schließlich auch in der Vorstellung von diesem Leben zu weitreichenden Veränderungen.

Vorbemerkung: Die Impulse der Cultural Studies

Auch in den Musikwissenschaften hat man viele Impulse der Cultural Studies aufgenommen. Trotz aller Unterschiede zwischen dem historischen Denken der Geisteswissenschaften mit ihrem hermeneutischen Ansatz und den eher gegenwartsbezogenen Konzepten und diskurstheoretischen Methoden der Cultural Studies existieren beide Ansätze inzwischen weitgehend unabhängig voneinander, auch die Kooperation zwischen ihnen hat sich als unproblematisch erwiesen. Gerade die Systematische Musikwissenschaft, vor allem aber Musiksoziologie und Musikethnologie, haben in den letzten zehn, fünfzehn Jahren die Impulse und Anregungen der Cultural Studies genutzt, um die Erforschung der musikalischen und klanglichen Alltagskultur unterschiedlichster Gesellschaften und Epochen weiterzuführen. Ähnliches gilt für die Popmusik und das Verhältnis der Musik zu den Medien, zwei eng miteinander verbundene Themen, da die Popmusik heute mit moderner Audiotechnik produziert wird und zugleich in den Massenmedien stark vertreten ist. So sind, etwa am Institut für Popmusik an der Berliner Humboldt-Universität, vielfältige Forschungsansätze zur Popmusik aus der Perspektive der Cultural Studies entstanden. Allerdings bedeutet die Konzentration auf die Popmusik auch eine Beschränkung des Gegenstandsbereichs, das gesamte Feld des Klanglichen in der modernen Kultur kommt nicht in den Blick.

Neben der Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Musikwissenschaften verdient die Frage besondere Aufmerksamkeit, wie das Hören, die alltäglichen Formen des Kontakts mit Klängen, Geräuschen und Musik sowie das darin artikulierte Lebensgefühl in die Debatten und Theorieansätze der Cultural Studies Eingang finden könnte, um den in den Cultural Studies dominierenden Ansätzen literaturwissenschaftlicher und texttheoretischer Provenienz musikwissenschaftli-

che Theoriekonzepte gegenüberzustellen und auf diese Weise die Beschäftigung mit der Alltagskultur um den zentralen Aspekt des Klanglichen und Auditiven zu ergänzen. Dafür müssen die Besonderheiten des Auditiven, der hörenden Erfahrung und der Dimension der gestalteten akustischen Phänomene in unserer Kultur herausgearbeitet und bewusst gemacht werden. Ein wichtiger Schritt wäre dabei die Etablierung des Begriffs einer auditiven Kultur. Im ersten Teil des Textes sollen dafür einige grundlegende Argumente vorgestellt werden.

Wie die Erweiterung der Musikwissenschaften durch die Ideen und Impulse der Cultural Studies hat sich inzwischen auch die von ihnen bewirkte thematische Neuorientierung als sehr produktiv erwiesen. Insbesondere die Wechselwirkungen mit technischen und medialen Entwicklungen findet vermehrte Aufmerksamkeit, auch deshalb ist Kulturgeschichte keine reine Geistesgeschichte mehr. Doch eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit den Künsten als eigenständigen Positionen in der Gegenwartskultur wird bis heute nicht wirklich geführt. Der zweite Teil geht daher der Frage nach dem aktuellen Verhältnis von Kunst und Wissenschaft nach. Den Ausgangspunkt dafür bilden die Veränderungen im Selbstverständnis der Künste, die die Avantgardebewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts initiiert haben. Mit ihrer grundsätzlichen Kritik am bürgerlichen Kulturverständnis sowie dem nachdrücklichen Interesse für das alltägliche Leben haben sie viele Entwicklungen in den Sozialwissenschaften wie in den Cultural Studies vorweggenommen.

1. Cultural Studies und Musikwissenschaft

Visuelle und auditive Kultur

Um die Musikwissenschaften im Sinne der Cultural Studies zu erweitern, sind neue Konzepte und Begriffe erforderlich, die über den vertrauten Bereich der musikalischen Kultur hinausreichen. In diesem Zusammenhang spricht vieles für die Idee einer auditiven Kultur. Gemeint ist zunächst ein Pendant zur visuellen Kultur, die zwar ebenfalls noch relativ jung ist, aber bereits

große Verbreitung und Akzeptanz gefunden hat. Es lohnt sich, den Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen beiden Konzepten nachzugehen. So geht es in der visuellen Kultur neben einer Ausdehnung des Visuellen und Bildlichen auf Bereiche der Alltagskultur wie etwa Gebrauchskunst und Grafik insbesondere um die Frage, auf welche Weise sich die visuelle Kultur einer bestimmten Epoche charakterisieren lässt und von welchen Impulsen – neben denen aus der bildenden Kunst – sie geprägt wird. Diese Fragen lassen sich ohne weiteres auf die Dimension des Klangs und des Auditiven übertragen.

An den Kunsthochschulen gehört die Idee einer visuellen Kultur zu den Kernpunkten von Studiengängen wie Grafik/Design oder Kommunikations- und Produktdesign, die mit ihren hohen Studienzahlen auch den bestehenden gesellschaftlichen Bedarf dokumentieren. Angesichts der großen Tradition, die die visuelle Gestaltung unserer Alltagskultur besitzt, ist die Beachtung, die diese Thematik im Klanglichen findet, erstaunlich gering. Noch heute orientiert sich das Studienangebot an den Musikhochschulen weitgehend an den Möglichkeiten zur Aufführung und Verbreitung klassischer Konzertmusik, Studiengänge für zentrale Arbeitsfelder in der auditiven Kultur sind rar gesät; in der Architektur begegnet man der Dimension des Auditiven bis heute fast ausschließlich in den negativen Vorgaben der Lärmschutzbestimmungen, als Gestaltungsaufgabe für Architektur und Stadtplanung ist sie weitgehend unbekannt. Auch wenn inzwischen verschiedene Studienangebote existieren, die den neuen technischen und medialen Entwicklungen sowie dem wachsenden Bedarf an Audiodesignern in den Medien Rechnung tragen, finden Audiotechniker noch immer häufig nur auf Umwegen zu ihrem späteren Beruf.

Sound Studies – Erweiterung der Musikwissenschaft?

Zu den aktuellen Konzepten, die den neuen Herausforderungen in der Gestaltung unserer auditiven Alltagskultur ebenso wie den neuen Entwicklungen in Musik und Musikwissenschaft Rechnung zu tragen versuchen, gehört der vor fünf Jahren neugegründete Masterstudiengang Sound Studies an der Berliner Uni-

versität der Künste, der ein Bündnis zwischen den Musikwissenschaften und den Cultural Studies anstrebt.¹ Versucht man neue Ansätze wie die Sound Studies in ihrem Verhältnis zu den Musikwissenschaften zu beschreiben, dann kann man grundsätzlich dafür plädieren, in ihnen eine Erweiterung, ja, womöglich eine grundlegende Transformation der Musikwissenschaften zu sehen, die neuen Entwicklungen im Wissenschaftsverständnis Rechnung tragen. Zugleich setzen sie eine Entwicklung fort, die in den Musikwissenschaften seit längerem beobachtet werden kann – auch Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie gelten als Erweiterung der Historischen Musikwissenschaft, diese findet mit dem Konzept der Sound Studies ihre logische Fortsetzung. Umgekehrt stellen die Sound Studies innerhalb der Musikwissenschaften nicht nur ein relativ junges Phänomen dar, sie erscheinen im Verhältnis zu diesen auch als Spezialisierung auf eine ungewöhnliche Fragestellung.

Studiengänge wie die Sound Studies sind typische Erscheinungen an Kunst- und Musikhochschulen, die sich die dort verbreitete spezielle Mischung aus theoretisch-wissenschaftlichen und künstlerisch-gestalterischen Annäherungsweisen an ihre Gegenstände zueigen machen. Neben der Vermittlung von Kenntnissen und Fähigkeiten in der Verwendung von Audiomedien und -techniken sowie neuen kompositorischen Konzepten wie Klangkunst und elektronische Komposition ist die Idee der auditiven Kultur in ihren verschiedenen Facetten und Aspekten zentraler Gegenstand dieses Studiums. Zu den Angeboten an die Studierenden gehören neben „Auditiver Mediengestaltung“, „Auditiver Architektur“, „Theorie und Geschichte der auditiven Kultur“ und „Akustischer Konzeption“ mit „Experimenteller Klanggestaltung“ auch neue Entwicklungen und Positionen in der Musik selbst. Der Studiengang Sound Studies vereint unterschiedlichste Bereiche und Kontexte, in denen Erforschung und Gestaltung des Akustischen und Auditiven eine Rolle spielen. Auf diese Weise bietet dieser neue Studiengang die Chance, die Idee der auditiven Kultur in ihrer ganzen Tragweite in den Blick zu bekommen.

Die auditive Kultur umfasst neben den verschiedenen Erscheinungsweisen des Musikalischen wie Kunstmusik, Gebrauchs-, Pop- oder Unterhaltungsmusik auch alle kulturell geprägten Erscheinungsweisen

des Klanglichen, vom Lärm der Fabriken, Maschinen und des Verkehrs bis hin zum Design von Audiosignalen in Werbung und Kommunikationsmedien. Dabei erhält die Klanggestaltung moderner Massenprodukte immer größere Bedeutung: Der Handy-Klingelton zählt ebenso dazu wie der Klang von Auto- und Staubsaugermotoren oder aber das Audiobranding von Markenprodukten und in der Werbung. Die Idee einer auditiven Kultur beschränkt sich jedoch nicht auf Fragen der Klanggestaltung. Sie kann wie die Kultur insgesamt nicht allein als Gegenstand des Gestaltens und Herstellens betrachtet werden, auch wenn die alte Unterscheidung von Natur und Kultur dies nahelegt. Kultur, dies gehört zu den zentralen Einsichten der Cultural Studies, ist nicht allein Ausdruck einer Lebensweise, sie ist selbst eine Lebensweise, ja, sie existiert allein als gelebte Kultur.

Im Bereich des Klanglichen wirft der Perspektivwechsel von der Gestaltung zur Erfahrung des Klanglichen eine Reihe grundsätzlicher Fragen auf. So erweist sich etwa die Beschreibung alltäglicher akustischer Phänomene bei genauerer Betrachtung als erheblich schwieriger, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Um komplexe Phänomene wie eine Soundscape, also die „Tonspur“ einer Stadt, eins der typischen Themen in der auditiven Kultur, zu untersuchen, benötigt man neben traditionellen Beschreibungsansätzen aus Akustik, Psychoakustik und Wahrnehmungspsychologie auch solche der Sozialwissenschaften und Kulturgeschichte, der Architektur und der Stadtplanung. Eine zentrale Besonderheit des Klanglichen ist sein flüchtiger Charakter. Doch Klänge besitzen nicht nur eine ausgeprägte zeitliche Charakteristik, noch komplexer ist die räumliche – neben dem Raum, in dem er erklingt, ist auch die Position des Hörers im Raum für den Charakter eines Klangs relevant. Vielleicht nicht zuletzt infolge der Anstrengungen, die erforderlich waren, um die quasi objektiven, physikalischen Voraussetzungen akustischer Phänomene zu erfassen, ist das Hören, die Erfahrungen, die wir mit Klängen machen, lange Zeit eher unbeachtet geblieben. Doch für die Idee einer auditiven Kultur kommt es entscheidend darauf an, gerade diese spezifische Erfahrung, die das Hören bedeutet, in ihren vielfältigen Erscheinungsformen zu reflektieren. So zeigt sich, dass das Ohr unter den beiden Distanzsinnen als der

Nahsinn bezeichnet werden kann. Viele Klänge und Geräusche können geradezu körperlich erlebt werden, nämlich nicht allein mit den Ohren, sondern über die Haut und mit dem ganzen Körper. In der modernen Gesellschaft, der durch zunehmende Automatisierung körperliche Erfahrungen zusehends abhanden zu kommen drohen, bildet das Hören die vielleicht wichtigste Form, die kulturelle Wirklichkeit unmittelbar körperlich zu erleben.

Zum Begriff der auditiven Kultur

Der Begriff der auditiven Kultur ist Ausdruck der Intention, die Welt der Klänge und Geräusche, des Hörens und der musikalischen Erfahrung in ihrer ganzen Vielfalt als eigene kulturelle Sphäre zu betrachten. Will man diese Idee ernstnehmen, wird man zunächst klären müssen, was es bedeutet, sie mit ihren verschiedenen Aspekten und Facetten als eigenständigen Phänomenbereich zu begreifen. Allerdings sollte man den Begriff der auditiven Kultur auch nicht überstrapazieren – die Dimension des Auditiven lässt sich nur schwer von anderen Bereichen und Dimensionen der Realität abgrenzen. Letztlich stellt er ein gedankliches Konstrukt dar, um das Auditive als solches besser in den Blick zu bekommen.

Von zentraler Bedeutung für die Idee der auditiven Kultur ist ihr Status innerhalb der Gesamtkultur – auch hier gilt zunächst, dass sich die Dimension des Auditiven nicht immer ohne weiteres von den übrigen Bereichen der Kultur abgrenzen lässt. Umgekehrt muss aber auch von rein akustischen Prozessen abgesehen werden: Relevant sind allein diejenigen akustischen Phänomene, die innerhalb des kulturellen Lebens wahrgenommen und reflektiert werden. Während an dieser Stelle die mit dem Begriff der Kultur in den Cultural Studies verbundenen Schwierigkeiten ausgeblendet bleiben sollen, sei wenigstens auf eine Besonderheit im Begriff des Auditiven hingewiesen. Dieser Begriff meint das zum Hören Gehörige, im Mittelpunkt steht also nicht das akustische Phänomen als solches, sondern in seiner Erscheinungsform für den Hörer. Pointiert formuliert meint dies: So wie die empirische Realität uns in der sinnlichen Wahrnehmung zugänglich wird, so eröffnet uns das Hören den Zugang zu

den akustischen Phänomenen. Die Cultural Studies haben diese Einsicht konsequent zueinde gedacht: Ihr Interesse gilt nicht einer angeblich objektiven Wirklichkeit, sondern der Wirklichkeit, so wie sie von denen, die in ihr leben, erfahren wird. Die Idee der auditiven Kultur besitzt in der Übertragung dieser Einsicht auf das Feld des Klanglichen und des Hörens eines ihrer wichtigsten Fundamente.

In diesem Zusammenhang ist auch das Verhältnis der auditiven zur visuellen Kultur zu erwähnen. In gewisser Weise kann man der Idee der visuellen Kultur sowie den aus ihr hervorgegangenen Forschungsansätzen geradezu Vorbildfunktion für die Entwicklung einer Idee der auditiven Kultur zusprechen. In alltäglichen Situationen sind Wahrnehmungen, schon weil sie stets Eindrücke mehrerer Sinnesorgane verarbeiten, stets komplexer Natur. Auch die zunehmende Verbreitung audiovisueller Medien bestätigt die Bedeutung, die man den Sinnesverknüpfungen zusprechen muss – auch deshalb bildet das Verhältnis zur visuellen Kultur ein konstitutives Element der auditiven Kultur.

In der Betonung der Perspektive des Hörens liegt eine entscheidende Anregung, die die Debatten der Cultural Studies der musikwissenschaftlichen Theoriebildung geben. Infolgedessen gehören neben klassischen Themen der Psychoakustik und Musikpsychologie auch spezifische Formationen auditiver Erfahrung, wie sie sich in einer bestimmten Kultur zu einer bestimmten Zeit ausbilden, zu den Themen einer von den Cultural Studies inspirierten Musikwissenschaft. Während die Musikpsychologie vor allem naturwissenschaftlich begründete Forschungsansätze und empirisch ausgerichtete Methoden zum Nachweis von Strukturen und Gesetzmäßigkeiten musikalischen Verhaltens entwickelt hat, kommen mit den Impulsen der Cultural Studies verstärkt kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche sowie diskurstheoretische Ansätze ins Spiel, um die fast schon klassischen Themen der Cultural Studies wie Subjektivität, Körper, Differenz und Gender aus der Perspektive einer Theorie der auditiven Kultur zu diskutieren.

2. Die Transformation der Künste

Hochkultur und Avantgardebewegungen

Die Kritik an den Geisteswissenschaften bildete in verschiedener Hinsicht den Ausgangspunkt für grundlegende, programmatisch-inhaltliche wie methodische Überlegungen der Cultural Studies. Diese Kritik zielte besonders auf das Selbstverständnis der Geisteswissenschaften als genuines Moment bürgerlicher Kultur. Wie diese begreifen auch die Geisteswissenschaften die Distanz zur alltäglich gelebten Kultur als etwas völlig Selbstverständliches und Unproblematisches. Kunstwerke gelten, im Anschluss an Hegels Ästhetik, als spezifische Darstellung ihrer Epoche, ihre Interpretation und historische Einordnung gilt deshalb als Beitrag zur allgemeinen Geschichtsschreibung. Die bürgerliche Kultur manifestiert sich in herausragenden Kunstwerken, die in Museen und Bibliotheken gesammelt oder in Konzertsälen, Theater- und Opernhäusern zur Aufführung gebracht werden. Die direkte Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion der Gegenwart wird in den Geisteswissenschaften jedoch gerne mit dem Hinweis abgelehnt, diese sei erst möglich, wenn die Geschichte ihr Urteil über den Rang eines Werkes gefällt und der Gegenwart einen Ort in der Folge der Epochen zugewiesen habe.²

Die kritische Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Kulturverständnis setzt in den Künsten bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts ein und nimmt viele Argumente der Cultural Studies vorweg.³ Schon die italienischen Futuristen wollen die Museen abschaffen; nach dem ersten Weltkrieg erklären die Dadaisten und Surrealisten ihre Aktionen zu Anti-Kunst, um die affirmative Tendenz der Künste zu unterlaufen; ihr Abschied von der alten Vorstellung des für den Markt produzierenden Künstlers ist eine Attacke gegen den bürgerlichen Kunstbetrieb. Klassische Kunstinstitutionen wie Museum und Konzertsaal erschienen ihnen als Orte ohne wirkliches Leben, ihr vitales Interesse galt dem alltäglichen Leben. Ein Künstler wie der Surrealist André Breton wollte den Alltag nicht einfach nur erkunden, er wollte ihn revolutionieren. Die Kunst geriet auf diese Weise in direkte Konkurrenz zu den Revolutionsplänen der Kommunisten.

Die Kritik an der bürgerlichen Kultur, die seit Herbert Marcuses 1937 erstellter Diagnose vom „affirmativen Charakter der Kultur“ auch unter Theoretikern diskutiert wurde (und sogar noch in der Studentenrevolte nachwirken sollte),⁴ prägt seit den 60er Jahren neo-avantgardistische Strömungen wie Happening, Fluxus und Performance, in denen das alltägliche Leben erneut das zentrale Thema der künstlerischen Aktivitäten bildet. Happening und Performance wirken im Rückblick wie die Vorboten der Studentenrevolte mit ihren happeningartigen Aktionen, Demonstrationen und Sit-ins.⁵ Doch für die Künstler rückten die ästhetischen Implikationen der Avantgarde-Ideen stärker ins Zentrum ihres Interesses. Odo Marquard, in dessen Interpretation die Kritik am bürgerlichen Kulturverständnis keine Rolle spielt, sieht die entscheidende Ursache für diese Entwicklung in der zunehmenden Fiktionalisierung der modernen Wirklichkeit – Marquard zufolge ein Effekt der Säkularisierung, aber auch der neuen technischen und medialen Entwicklungen. Da daraufhin die Künste ihre alte Bedeutung als Ort des Scheins und der Fiktion zusehends verlieren, erklären die Künstler die Erforschung der Wirklichkeit zu ihrem neuen Programm.⁶

Unabhängig davon, welche Motive man für diese grundlegende Veränderung im Selbstverständnis der Künste im einzelnen verantwortlich machen möchte, verändert sich damit auch das Verhältnis zur Wissenschaft. Indem sie die Erforschung der alltäglichen Realität zum bevorzugten Gegenstand künstlerischer Arbeit machten, gerieten die Künstler unversehens auf das Feld, das heute von den Cultural Studies besetzt wird. Im Rückblick drängt sich der Eindruck auf, als sei die Veränderung im Selbstverständnis der Künste bereits ein erster Anstoß für die Transformation in den Wissenschaften gewesen. Egal, wie man dies beurteilen mag, bleibt doch festzuhalten, dass damals in den Künsten Impulse und Bestrebungen zum Zuge kamen, die heute in den Cultural Studies verhandelt werden.

In den Cultural Studies, die ja die Geisteswissenschaften gerade wegen ihres fehlenden Interesses für die aktuelle Kultur kritisierten, spielt die Beschäftigung mit aktuellen Positionen der Künste bis heute jedoch kaum eine Rolle. Das hängt zunächst damit zusammen, dass in den Cultural Studies mit der Abwendung von der Hochkultur die populären Kulturen ins Zen-

trum ihres Interesses rückten. Die scharfe Kritik an der Kulturindustrie, wie man sie bei Adorno/Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* findet, wurde relativiert – selbst wenn offen bleibt, ob die gegenwärtige populäre Kultur als industriell organisierter allgemeiner „Verblendungszusammenhang“ der modernen Massengesellschaft gelten muss, so gilt diese inzwischen als Ausdruck des modernen Lebensgefühls. Für die Cultural Studies ist sie gerade wegen ihrer vielfältigen Wechselwirkungen mit technischen und medialen Entwicklungen von besonderem Interesse. In einer differenzierten Auseinandersetzung mit Adornos Kritik des Jazz hat der österreichische Soziologe Heinz Steinert außerdem gezeigt, daß die Kulturindustrie, unabhängig von der Kritik von Horkheimer und Adorno, als Ort und konkrete Möglichkeit künstlerischer Betätigung – neben dem Jazz gilt dies Steinert zufolge ebenso für Popmusik oder audiovisuelle Medien wie Film, Fernsehen und Internet – anerkannt werden muss.⁷

Das neuerwachte Interesse an der populären Kultur ging mit einer Relativierung des Interesses an künstlerischen Positionen einher. Zudem werden diese, vielleicht weil sie im Gestus dem elitären Selbstverständnis der bürgerlichen Kultur ähneln, leicht als Provokation erlebt und abgelehnt. Doch gerade in den von der Avantgarde inspirierten Kunstströmungen existierte stets ein ausgeprägtes Interesse daran, den Bedürfnissen und Sehnsüchten auf die Spur zu kommen, die von der populären Kultur bedient werden. Allerdings ging es den Avantgardekünstlern stets weniger um unmittelbare Befriedigung, sondern um ein besseres Verständnis dieser Wünsche und Bedürfnisse – auch deshalb hat diese Auseinandersetzung in der populären Kultur bisher kaum Resonanz gefunden. Umso wichtiger wäre es, wenn in den Cultural Studies – und damit auch in den Sound Studies – eine weiterreichende Auseinandersetzung mit diesen Tendenzen stattfinden könnte.

Gerade im Hinblick auf die verwendeten Methoden könnte es von besonderem Interesse sein, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Art und Weise herauszuarbeiten, wie in Wissenschaft und Künsten Alltagsleben und Alltagskultur erkundet werden. Im Unterschied zu den Wissenschaften, die stets auf plausible Argumente, Methoden und Ergebnisse angewiesen sind, im Unterschied aber auch zur populären Kul-

tur, für die wirtschaftlicher Erfolg das entscheidende Kriterium darstellt, profitieren die Künste von der alten Idee der Zweckfreiheit des Ästhetischen sowie von der Fokussierung auf sinnlich konkrete Phänomene. Die Formen der Beschreibung und genauen Beobachtung, die aus einer direkten Auseinandersetzung mit dem konkreten Gegenstand resultieren, gehören inzwischen zu einem Repertoire an Methoden, das sich in Kunst und Musik ebenso findet wie in Cultural und Sound Studies und zur weiteren Annäherung zwischen Wissenschaften und Künsten beiträgt.

Das eigentliche Potential der Künste ergibt sich aus der Idee der Zweckfreiheit – die Entlastung von funktionalen und instrumentellen Zwängen eröffnen den Raum für die spielerische Erkundung von Objekten und Prozessen egal welcher Art. Am Beispiel der Auseinandersetzung mit den modernen Medien und Techniken zeigt sich, dass sich daraus fast jedesmal eine weitreichende Reflexion der Erfahrungs- und Wahrnehmungsformen des Menschen ergibt. Auch für die populäre Kultur sind die Streifzüge der Künstler durch die moderne Medienwelt, ihre spielerischen Experimente mit Audiotechniken immer wieder sehr produktiv – viele ihrer Ideen, Themen und Einsichten haben inzwischen Eingang in die Pop- und Alltagskultur gefunden. Das Spiel mit den technischen Voraussetzungen des Musikmachens ist dafür nur ein Beispiel unter vielen.

Exemplarisch für die Entwicklung, die sich im 20. Jahrhundert in den Künsten vollzogen haben, seien an dieser Stelle zwei Künstler erwähnt, die diesen Transformationsprozess entscheidend vorangebracht haben. Da ist einmal Marcel Duchamp, der bereits 1913 die Malerei im klassischen Verständnis aufgegeben hat und seitdem mit Industrieprodukten und Alltagsfundstücken arbeitete, die er als Readymades bezeichnet. Für die Musik des 20. Jahrhunderts waren die Ideen John Cages von ähnlicher Bedeutung. Sein musikalisches Konzept wäre ohne die Ideen Duchamps nicht denkbar – mit seinem Komponieren wollte er das musikalische Potenzial alltäglicher Objekte und Ereignisse freilegen. Zugleich erklärte er das Hören, die Art und Weise, wie wir uns akustischen Phänomenen und Prozessen nähern, zum eigentlichen Thema seiner Musik. Der Verzicht auf jede Beschränkung des musikalischen Materials, die Entdeckung der unbeabsich-

tigten Klänge, der Entschluss, das Hören als Gegenstand für eine Komposition statt wie bisher die Komposition als Gegenstand des Hörens zu begreifen, die spielerische Verwandlung von Audiotechnik in Musikinstrumente – mit diesen und ähnlichen Ideen rückte Cage das Erkunden der Welt der Klänge und Geräusche ins Zentrum der Musik. Die Ideen von Cage wie Duchamp, lange Zeit vehement abgelehnt, zählen heute zu den wichtigsten Inspirationsquellen der Künste des 20. und 21. Jahrhunderts.

3. Musikalische Forschung

Musik und Sound Studies

Man kann die Erforschung der Wirklichkeit auch nur als Akzentverschiebung im Selbstverständnis der Künste verstehen – auch für die Produktion von Fiktionen und von fiktiven Gebilden, die oft genug als eigentliche Aufgabe der Künste gilt, müssen die zur Herstellung dieser Gebilde benötigten Materialien und Methoden gründlich erforscht werden. Wenn man die Geschichte der Künste auch als Geschichte der Erkundung ihrer Voraussetzungen begreift, dann kommt es fast zwangsläufig zur Erforschung der empirischen Realität.

Befragt man die Musik nach Konzepten einer Erkundung der Wirklichkeit, so wird man zunächst konstatieren, dass die Idee der Wirklichkeitserforschung im Vergleich zur bildenden Kunst hier erst mit einiger Verzögerung Resonanz gefunden hat. Tatsächlich waren an den Avantgardebewegungen am Beginn des 20. Jahrhunderts fast keine Komponisten beteiligt: Der italienische Futurist Luigi Russolo wurde zwar für seine Geräuscherzeuger berühmt, war aber bildender Künstler. In Paris stand allein Erik Satie mit den Avantgardisten in zwar losem, doch kontinuierlichem Kontakt. Den Wiener Komponisten um Schönberg hingegen ging es, anders als etwa den Dadaisten und trotz vielfältiger Erfahrungen mit Skandalen bei der Aufführung ihrer Werke, nie um die Provokation als solche, im Gegenteil: Sie gründeten einen Verein für musikalische Privataufführungen, um ihre Werke vor den Angriffen des Publikums zu schützen. Während in der Malerei nach der Auseinandersetzung mit dem neuen

technischen Konkurrenten, der Fotografie, die handwerkliche Umsetzung ganz anders bewertet wurde, stand den Komponisten diese Erfahrung damals noch bevor. Vielleicht auch deshalb finden sich bei ihnen zunächst nur selten Bestrebungen, sich vom bürgerlichen Kulturleben loszusagen.⁸

Erst Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden mit der synthetischen Klanggenerierung und -übertragung neue Alternativen zum bürgerlichen Konzertbetrieb. In dieser Zeit war es jedoch fast allein John Cage in New York, der nach Wegen suchte, die Ideen der Dadaisten und Surrealisten für die Musik produktiv zu machen. Doch auch Cages Ideen fanden in der Musik zunächst kaum Resonanz, es waren zunächst hauptsächlich spätere Fluxus-Künstler, die von seinen Ideen profitierten.⁹ Erst erheblich später erfährt Cages Ästhetik auch in der Musik größere Anerkennung, durch ihn fanden die Impulse der frühen Avantgardebewegungen schließlich auch in die Musik Eingang.

Lange Zeit galt die Erforschung und allmähliche Erweiterung des Materials als der eigentliche Motor der Musikgeschichte, inzwischen hat sich diese Forschungshaltung auf zahlreiche neue Themen und Bereiche ausgedehnt. Infolgedessen entstanden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Vielzahl musikalischer Strömungen und Positionen, die unterschiedlichste Fragen, von der Audiotechnik als Element musikalischer Produktion bis zur Suche nach ungewöhnlichen Aufführungsorten, zum Gegenstand musikalischer Forschung gemacht haben. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit möchte ich zunächst einige zentrale Faktoren hier kurz erläutern und auf diese Weise wichtige Aspekte der Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenigstens benennen.

- Die Erweiterung des musikalischen Materials führt auch zu neuen Formen der Klangerzeugung – neben den klassischen Musikinstrumenten finden heute entweder mitgeschnittene oder synthetische generierte Klänge Verwendung.
- Eine weitere Quelle für neue musikalische Materialien und Formen ist die musikalische Aneignung von Audiomedien und -techniken. Das musikalische Interesse für die Alltagskultur artikuliert sich dabei besonders im spiele-

rischen Erkunden von gängigen Musikgeräten oder Audiotechnik. Dabei wird deren gewöhnlicher Verwendungskontext variiert und erweitert.

- Mit der synthetischen Klanggenerierung und -speicherung relativiert sich die Bedeutung der Partitur, die bis dahin als Speichermedium konkurrenzlos war: Neben ihrer Funktion als Speichermedium zeigen sich nun spezifisch ästhetische Qualitäten der Partitur, etwa in der musikalischen Grafik.
- Improvisation, computergestützter Partitursynthese oder Verbalpartituren (musikalische Konzeptkunst) liefern Alternativen zur traditionellen Form der in der Partitur fixierten Komposition, was auch das Komponieren selbst grundlegend verändert.
- Die Verwendung von Lautsprechern entstehen neue Möglichkeiten für die räumliche Anordnung der Klangquellen, vor allem aber für die Bewegung von Klängen im Raum. Als musikalische Dimension wird damit der Raum gegenüber der Zeit nachhaltig aufgewertet.
- Aus dem Bestreben, Musik an Orten abseits der etablierten Konzertsäle zu präsentieren, sind neue musikalische Aufführungsformen wie etwa die Klangkunst hervorgegangen.
- Im Unterschied zur sehr eingeschränkten Interpretation der Rolle des Interpreten bei der Aufführung einer Komposition erscheinen Stimme und Körper heute nicht mehr allein als Repertoire eines spezifisches musikalischen Materials, in ihnen zeigt sich eine musikalische Disziplinierung des Körpers, wie sie für die Moderne charakteristisch ist.

Ich möchte an dieser Stelle vier dieser Themen exemplarisch erläutern. Diese Themen sind das musikalische Material, das Spiel mit moderner Audiotechnik, Aufführungsorte abseits des Konzertsaals sowie Stimme und Körper in der Musik. Es geht mir insbesondere um zwei Fragen: Zum einen möchte ich zeigen, wie diese neuen Konzepte und Strategien das traditionelle Musikverständnis verändert haben und neue Möglichkeiten und Formen musikalischer Erfahrung hervorbringen. Zum anderen möchte ich wenigstens in

Grundzügen skizzieren, welche Rolle die neuen Konzepte und Forschungsansätze, die sich aus den neuen musikalischen Positionen ergeben, innerhalb der Sound Studies spielen können.

Veränderungen im musikalischen Materialbegriff

Die Erkundung des musikalischen Materials nimmt im 20. Jahrhundert eine neue Wendung. Im traditionellen Verständnis westlicher Kunstmusik bildet das musikalische Material ein in sich geschlossenes, systematisch konzipiertes Ganzes, das auf der Tonhöhe basiert: tonale, Zwölfton- oder auch serielle Musik operieren mit einem Tonvorrat, dessen Elemente alle aufeinander bezogen sind und auf diese Weise die Konstruktion eines in sich geschlossenen Ganzen ermöglichen. Erklärt man jedoch alltägliche akustische Phänomene zum Thema der Musik, dann verändert sich auch der Materialbegriff: Bildet das akustische Phänomen als solches den Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, dann verliert die Beschränkung des musikalischen Materials ihren Sinn. Zugleich wird das Hören nachhaltig aufgewertet. In der Instrumentalmusik ist Helmut Lachenmanns *musique concrète instrumentale* dafür ein gutes Beispiel: In dieser sehr geräuschhaltigen Musik, bei der die Musikinstrumente entgegen ihrer üblichen Verwendungsweise zum Klingen gebracht werden, hört man zusammen mit dem „Missgriff“, auch wenn er ausbleibt, immer auch den vertrauten Klang des Instruments, einfach, weil man ihn erwartet.

Doch die Erweiterung des musikalischen Materials hat noch in anderer Hinsicht weitreichende Konsequenzen. Exemplarisch dafür sind die Kompositionen des us-amerikanischen Komponisten Alvin Lucier, die sehr spezielle Eigenschaften der akustischen Phänomene thematisieren und auf diese Weise noch eine andere Komplexität der Klänge erfahrbar machen: Mit Hilfe einfacher technischer Geräte oder naturwissenschaftlicher Versuchsanordnungen des 19. Jahrhunderts macht Lucier Eigenschaften von Klängen wahrnehmbar, die uns sonst nur als abstraktes Wissen zur Verfügung stehen – man lernt, wie Klänge sich anhören, die sich im Raum bewegen, wie sie weitere Klänge hervorbringen, wenn zwei sich überlagern, oder wie

sie sichtbar werden können. Für den Hörer ergeben sich daraus ganz neue Herausforderungen: Man kann Luciers Musik erst dann wirklich hören, wenn man versteht, was bei einer Aufführung konkret vor sich geht; zudem wird man erst nach einiger Zeit alles, worauf es ankommt, auch hören.

Die Musik von Lachenmann wie von Lucier steht für Aspekte der akustischen Phänomene, die nicht allein das Hören verändern, indem sie ungewöhnliche Phänomene erfahrbar machen. Für die Sound Studies liefern solche musikalischen Konzepte wichtige Ansatzpunkte, um Bedingungen und Möglichkeiten auditiver Gestaltung konkret zu verhandeln.

Neue Formen und Orte musikalischer Aufführung

Im traditionellen Verständnis gilt ein Konzert als festliche Veranstaltung und der Konzertsaal als ein vom Alltag geschiedener, geschützter Ort, der die Konzentration auf die Musik erleichtert. Im Gegensatz dazu begreifen neuere Musikkonzepte den Alltag als einen für ungewöhnliche Erfahrungen geradezu prädestinierten Ort. Allerdings müssen dafür die den Alltag beherrschenden Automatismen ausgehebelt werden, die die Wahrnehmung auf das für die Orientierung notwendige Minimum reduzieren. Zugleich verändert auch das wahrgenommene Objekt seinen Charakter, sobald es aus den funktionalen und instrumentellen Kontexten gelöst wird, in die es im Alltag gestellt wird und sich „zweckfrei“, allein in seiner Eigenart zeigt. Auf diese Weise zeigt sich im alltäglich Vertrauten, so der Grundgedanke, das Unbekannte, dem man nie Beachtung geschenkt hat. Diese Idee begründete bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts das Interesse der Avantgardebewegungen am alltäglichen Leben: Man begann, das Vertraute mit fremden Augen zu sehen und mit anderen Ohren zu hören, man wollte es so erleben, als würde man ihm zum ersten Mal begegnen.¹⁰

John Cage interpretierte sein Komponieren als Gelegenheit zur musikalischen Erkundung seiner Umgebung – dafür dienten ihm etwa „Aufführungen“ von langen Versionen seines „stillen Stücks“ im Wald.¹¹ Mit der modernen Technik lassen sich beliebige Orte mit minimalem Aufwand klanglich verändern – bereits in

den 70er Jahren realisierte der Fluxus-Künstler Max Neuhaus solche Klanginstallationen im öffentlichen Raum. Inzwischen existiert eine ganze Reihe unterschiedlicher Konzepte: Man kann im Alltag gefundene Klänge musikalisch verarbeiten – dies geschieht in der *musique concrète* ebenso wie, auf ganz andere Weise, in der ursprünglich von Murray Schafer initiierten Soundscape-Bewegung¹² – oder alltägliche Orte mit Klängen „bespielen“. Die beiden Klangkünstler Sam Auinger und Bruce Odland modifizieren die urbane Klangsituation, indem sie den Stadtlärm mit Hilfe einer speziellen Filtertechnik eine harmonische Struktur verleihen.¹³ Andere Klangkünstler haben Konzepte entworfen, um ohne Elektronik, sondern mit natürlichen Formen der Klanggenerierung Klänge im öffentlichen Raum zu installieren.¹⁴

Gerade im Hinblick auf den urbanen öffentlichen Raum hat sich auf diese Weise in Musik und Klangkunst inzwischen eine eigenständige Form der Auseinandersetzung entwickelt. Dies ist für die auditive Architektur, die für Architektur und Stadtplanung Möglichkeiten der auditiven Gestaltung entwickelt, von besonderem Interesse. In den Sound Studies bildet die auditive Architektur deshalb einen eigenständigen Schwerpunkt. Soundscape-Arbeiten von Klangkünstlern haben der auditiven Architektur und ihren methodischen Überlegungen zur Beschreibung urbaner auditiver Umwelt wichtige Impulse gegeben.¹⁵

Stimme und Körper in der Musik

Im gängigen Musikverständnis unterscheidet sich der Sänger von anderen Interpreten nur durch sein Instrument – es ist seine Stimme. Die von Kurt Schwitters' *Ursonate* begründete Tradition der Lautpoesie unterläuft die Unterscheidung von Musik und Literatur, der Vortrag eines bedeutungsfreien Textes wird zur musikalischen Performance, die in György Ligetis *Grand Macabre* und Dieter Schnebels *Glossolalie* eine musikalische Fortsetzung fand. Von der Expressivität der menschlichen Stimme jenseits sprachlicher Verständigung – Gelächter, Schluchzen, Röcheln, Flüstern, Schreien – ist es nur ein Schritt zur Stimme als abstraktes, bedeutungsfreies musikalisches Material, das ganz ähnlich behandelt werden kann wie bis dahin nur

Instrumentalklänge. Die moderne Audiotechnik bringt die Trennung von Ausdruck und Klang weiter voran: Karlheinz Stockhausens Tonbandkomposition *Gesang der Jünglinge* behandelt die Stimme bereits 1956 als abstraktes musikalisches Material – nicht allein der Satzzusammenhang, auch die Beziehung zu den Sängern scheint sich aufzulösen.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird in der Performance, also im Grenzbereich zwischen bildender Kunst und Musik, auch der Körper als ein Repertoire spezifischer musikalischer Materialien zum Thema gemacht. Die Performance, die als eine der neoavantgardistischen Strömungen der 60er Jahre die Ideen der historischen Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts wiederaufleben ließ und häufig sehr einfache, ja, elementare Formen von Handlung und Aktion demonstrierte, bildete in der Musik zusammen mit Kagels instrumentalem Theater eine der wichtigsten Gegenpositionen zur hochgradigen Intellektualisierung der seriellen Musik¹⁶ auf der einen wie zur traditionellen Oper mit ihrer starken Bindung ans Libretto auf der anderen Seite.¹⁷

Zu diesen einfachen Materialien gehört auch der Körper – Happening, Performance und Fluxus spielen in den 60er Jahren ausgiebig mit unterschiedlichsten körperlichen Zuständen. In der Musik haben Komponisten wie Dieter Schnebel und Vinko Globokar in Stücken wie die *Maulwerke* (1968–74) oder *Corporel* (1984) diese Auseinandersetzung aufgenommen und konsequent weiterverfolgt. Während Dieter Schnebel in den *Maulwerken* geradezu systematisch den Einsatz der Sprechwerkzeuge organisierte, fokussierte Globokar die musikalische Aufmerksamkeit auf den Körper, der besonders in der seriellen Musik ohne Bedeutung zu sein schien. Globokar hingegen befreit den Musiker von den internalisierten Praktiken und Spielkonventionen des klassischen Konzerts mit ihrer Reglementierung der Körper- und Fingerhaltung oder auch der Atemtechnik – der Körper des Interpreten verwandelt sich in ein Ensemble von Möglichkeiten abweichenden Verhaltens. Mit dem ganzen Spektrum der Körperresonanzen, mit Atmung und Stimme des Musikers werden die instrumentalen Ausdrucksmöglichkeiten erweitert. Auf diese Weise machen Musiktheater, Performance und instrumentales Theater auch die musikalische Disziplinierung des Körpers

sichtbar, ohne die das Musizieren nicht denkbar wäre. Sie gehört zu der Disziplinierung des Körpers in der Moderne.

Die spezifische Perspektive, die gerade die Musik auf den Themenkomplex Stimme, Körper und Gender eröffnet, sollte in den Sound Studies mit der in den Cultural Studies geführten Debatte rückgekoppelt werden, die im Anschluss an Foucaults Untersuchungen zur Disziplinierung des Körpers in der Moderne vielfältige neuere Forschungsansätze hervorgebracht hat. Dazu gehören die Arbeiten von Judith Butler oder Erika Fischer-Lichte zur Performativität ebenso wie Untersuchungen zum Embodiment in der Künstlichen-Intelligenzforschung.

Audiotechnik

Viele musikalische Positionen des 20. Jahrhunderts reflektieren Erfahrungen des Individuums mit Technik und Medien und bringen diese so in die Theoriebildung der Medienästhetik und -geschichte ein. So geht es bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit Audiomedien und -technik primär um die Frage, ob und auf welche Weise neue technische und mediale Errungenschaften in der Lage sind, neue auditive und ästhetische Erfahrungen hervorzubringen. Diese könnten auch der musikalischen Ästhetik neue Themen und Perspektiven eröffnen.

Vom gewöhnlichen Gebrauch einer Technik unterscheiden sich spielerische Formen durch das Fehlen konkreter Ziele und Absichten. In der traditionellen Ästhetik existiert dafür der Begriff der Zweckfreiheit.¹⁸ Jenseits jedes instrumentellen Funktionskontextes rückt damit das Erkunden neuer Möglichkeiten in den Mittelpunkt. Auch bei der Erkundung der musikalischen Möglichkeiten der modernen Technik geht es vorrangig um die Suche nach neuen oder unbekanntem Verwendungsweisen und ihre möglichen klanglichen Effekte. Zudem schärft man das Bewusstsein dafür, wie eine Technik funktioniert, häufig am besten dadurch, dass man neue Möglichkeiten dieser Technik erprobt, die über diese ursprüngliche Funktion hinausgehen.

Von besonderem Interesse für Komponisten sind gerade erst etablierte Techniken, deren ästhetisches

Potential gewissermaßen noch auf Entdeckung wartet. Ein gutes Beispiel dafür ist die Erkundung der kompositorischen Möglichkeiten von Tonbandgeräten durch die amerikanischen Komponisten Terry Riley und Steve Reich in den frühen 60er Jahren. Wer moderne Abspielgeräte und Tonträger wie Musikinstrumente behandelt, der macht aus technischen musikalische Möglichkeiten und bringt uns dazu, dass wir uns selbst beim Hören beobachten. Doch die Loops und Delays, die diese Komponisten wenig später in ihren Kompositionen virtuos einsetzen und die inzwischen bis in die Popmusik vorgedrungen sind, demonstrieren auch die technifizierte Gewalt, mit der am Schneidetechnik des Technikers im elektronischen Studio sogar unsere Wahrnehmungen in sinnfremde Versatzstücke zerlegt werden.

Ein aktuelles Beispiel für die Sensibilisierung der Wahrnehmung mit Hilfe der Audiotechnik liefert Peter Ablinger, der in einigen Kompositionen Tonbandaufzeichnungen von Alltagssituationen – Straßengeräusche, Gespräche – instrumental imitieren lässt.¹⁹ Eine spezielle Software erstellt aus dem ursprünglichen Mitschnitt die Partitur für das Instrumentalensemble. In Stücken, in denen beide Versionen des ursprünglichen akustischen Geschehens gleichzeitig erklingen, wird das Charakteristische der Instrumentalabbildung hörbar als Differenz zur technischen Reproduktion, die sie wie ein verzerrter Schatten begleitet. In *Voices and Piano* überlagern sich technische Reproduktion und Instrumentalabbildung der gesprochenen Sprache in einer Weise, dass nach einiger Zeit die Klavierstimme zu sprechen scheint. Mit der Möglichkeit, die technisch erzeugte von der musikalischen Abbildung zu unterscheiden, wird nicht allein die Idee einer musikalischen Abbildfunktion plausibel, auch die Wahrnehmung selbst verändert sich. Dafür genügt es, dass die Idee einer musikalischen Abbildung ins Spiel gebracht wird.

4. Musik in den Sound Studies?

Auf dem Weg zu neuen Forschungsansätzen

Die Einsichten der künstlerischen Praxis für den Studiengang wie für die wissenschaftliche Disziplin insgesamt produktiv zu machen, gehört zu den zentralen Vorhaben, die sich der neue Masterstudiengang Sound Studies der UdK Berlin vorgenommen hat. Befördert werden soll auf diese Weise nicht zuletzt der interne Austausch, der in den Sound Studies zwischen künstlerischer Praxis und Theorie erfolgt. Am Studiengang Sound Studies wird die künstlerische Praxis im Bereich Klangkunst von dem österreichischen Klangkünstler Sam Auinger vertreten, er leitet den Schwerpunkt „Experimentelle Klanggestaltung“.

Unabhängig von den methodischen und thematischen Freiheiten, den die künstlerische Forschung gegenüber den etablierten Forschungsansätzen beanspruchen, sind doch die allermeisten Einsichten, die in den Avantgardebewegungen wie in der Musik gewonnen werden, für die Sound Studies von großem Interesse. Zudem liefern sie, genauer betrachtet, einen substanziellen Beitrag zur aktuellen Debatte um die Erweiterung der Musikwissenschaften. Zwar ist unbestritten, dass die Avantgardebewegungen im 20. Jahrhundert das gängige Bild der Musik nachhaltig verändert haben, doch erst heute beginnt man allmählich die Impulse der Avantgardebewegungen im Bereich des Musikalischen und des Auditiven im Detail zu rekapitulieren. Ähnlich verhält es sich mit der umgekehrten Frage nach der Rolle der Musik, von Musikern und Komponisten innerhalb der neoavantgardistischen Strömungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch hier steht eine umfassende, ja, systematische Aufarbeitung noch aus. Doch nur dann wird man die Veränderungen, die im 20. Jahrhundert im Bereich des Musikalischen beobachtet werden können, in ihrer ganzen Tragweite erfassen können.

Resümee

Mein Thema waren die vielfältigen Beziehungen zwischen den Künsten und den Wissenschaften, aber auch zwischen unterschiedlichen Wissenschaftskonzepten, nämlich zwischen Cultural Studies, Musikwissenschaften und Sound Studies, sowie zwischen bildender Kunst und Musik, visueller und auditiver Kultur. Angesichts der neuen Ideen der Cultural Studies stand am Beginn die Frage, wie in den Musikwissenschaften auf diese neuen Entwicklungen reagiert wird. Ausgehend vom Konzept des neuen Masterstudiengangs Sound Studies an der Berliner UdK habe ich die neuen Themen und Fragestellungen, die sich aus diesem Ansatz ergeben, exemplarisch dargelegt. Das betrifft besonders das Verhältnis der Musikwissenschaften zu neuen Perspektiven und Forschungsansätzen, wie sie in jüngster Zeit insbesondere in den Cultural Studies entwickelt worden sind. Ich habe in diesem Zusammenhang die Idee der auditiven Kultur zur Diskussion gestellt, die den verschiedenen Themen und Fragestellungen einer erweiterten Musikwissenschaft ein gemeinsames tragfähiges Fundament liefern könnte.

Der Begriff der auditiven Kultur dient einerseits dazu, die Dimension des Musikalischen und Auditiven innerhalb der Alltagskultur zu beschreiben, andererseits ermöglicht er es, die wichtigsten Charakteristika dieses kulturellen Bereichs zu benennen. Nicht allein bei der Frage nach den Kriterien für Wahrnehmung und Gestaltung des Auditiven innerhalb einer Kultur spielt die aktuelle Entwicklung in der Musik eine wichtige Rolle – fast noch wichtiger ist das Interesse für das alltägliche Leben, das die Künste im 20. Jahrhundert nachhaltig verändert hat.

Im zweiten Teil habe ich deshalb zunächst die aktuelle Situation in den Künsten insgesamt und anschließend die in der Musik skizziert und versucht, ihre Auswirkungen auf Cultural und Sound Studies herauszuarbeiten.

Am Beispiel von vier Themen habe ich schließlich dargelegt, welche musikalischen Ideen und Konzepte für die Sound Studies derzeit von besonderem Interesse sind. Im Gegenzug müsste eine der aktuellen Aufgaben der Sound Studies sein, die Erfahrungen mit unserer Lebenswelt, wie sie sich in Musik und Klangkunst präsentieren, in all ihren Aspekten zum Thema

wissenschaftlicher Auseinandersetzung zu machen: Dies gilt für die Erfahrung mit Stimme und Körper, aber auch für die Erkundung des Stadtraums auf der Suche nach ungewöhnlichen Aufführungsorten oder die Auseinandersetzung mit Audiotechnik und Audio-medien und für neue musikalische Materialien – aus allen diesen Ideen, die ursprünglich in der musikalischen Avantgarde entstanden sind, lassen sich eigenständige wissenschaftliche Forschungsansätze entwickeln.

Endnoten

1. Neben neuen Studiengängen und Instituten wie etwa der Masterstudiengang „Sound Studies“ an der UdK Berlin oder der Studiengang „Sound Studies“ an der Universität Bonn sind in den letzten Jahren auch eine Reihe von Publikationen entstanden, die der Frage nach der Rolle akustischer Phänomene in unserer Kultur, jenseits der eigentlichen Musik, nachgehen, erwähnt seien die beiden Hefte der Zeitschrift Paragrana: Christoph Wulf (Hg.), Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 2, Heft 1/2: Das Ohr als Erkenntnisorgan und Holger Schulze, Christoph Wulf (Hg.), Paragrana, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 16, Heft 2: Klanganthropologie, Performativität, Imagination, Narration, Berlin 2007, sowie Barry Truax, Acoustic Communication. Second Edition, Ablex Publishing 2001, Jean-François Augoyard, Henry Torgue, Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds, McGill-Queen's University Press 2005, Karin Bijsterveld, Mechanical Sound Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century, MIT Press 2008; Brandon LaBelle, Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life, New York 2010.
2. Den Zusammenhang zwischen Vorurteilen, Zeitenabstand und Tradition entfaltet Gadamer in Wahrheit und Methode im Abschnitt über die „Grundzüge einer Theorie der hermeneutischen Erfahrung“: Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, 4. Auflage, Tübingen 1975, S. 250–290. Für die Musikwissenschaft hat Carl Dahlhaus diese Überlegungen aufgenommen: vgl. Carl Dahlhaus, Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs, in: ders., Schönberg und andere, Mainz 1978, S. 279–290.
3. Zwar haben sich Künstler aller Epochen in Konflikt mit den herrschenden Verhältnissen, mit den Herrschenden sowie nicht selten auch mit dem gerne so unpolitischen Bürgertum befunden. Doch erst die historischen Avantgardebewegungen machen daraus einen programmatischen Konflikt, der über das Schicksal des einzelnen Künstlers hinausweist.
4. Vgl. Herbert Marcuse, Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: ders., Kultur und Gesellschaft, I, Frankfurt a.M. 1965, S. 56–101, hier S. 63.
5. Vgl. Sabine Sanio 1968 und die Avantgarde, Sinzig 2008, darin insbesondere die Kapitel 1 und 2.
6. Vgl. Odo Marquard: Kunst als Antifiction – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive, in: ders., Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen, Paderborn 1989, S. 82–99.
7. Vgl. Heinz Steinert, Die Entdeckung der Kulturindustrie oder Warum Professor Adorno Jazzmusik nicht ausstehen konnte, Wien 1992.
8. Daran ändern die großen Skandale am Beginn des 20. Jahrhunderts nichts, die durchaus als Affront gegen das selbstzufriedene und desinteressierte Bürgertum gemeint waren – neben Strawinskys *Sacre du printemps* (1913) mit seiner Vergegenwärtigung primitiver Opferrituale gehört dazu auch Schönbergs Gründung des Vereins für musikalische Privataufführungen (1918), der die Zuhörer entmachtete – Applaus war verboten –, um statt dessen eine intensive Beschäftigung mit dem Werk zu ermöglichen.
9. Eine ganze Reihe der späteren Fluxuskünstler, darunter George Brecht, Allan Kaprow, Dick Higgins nahmen Ende der 50er Jahre an Cages Kursen in der New Yorker School of Social Research teil.
10. Diese Idee hat als erster der russische Formalist Viktor Šklovsky entwickelt, der die Aufgabe der Kunst in der Desautomatisierung der Wahrnehmung sieht. Diese Idee beherrscht jedoch nicht nur die Avantgardebewegungen und ihre Begeisterung für die Entdeckung des Alltäglichen, sie findet sich auch in Brechts Konzept des epischen Theaters als Verfremdungseffekt wieder.
11. Dieses Stück kennt keine komponierten Klänge, zu hören sind allein die unbeabsichtigten, zufälligen Ereignisse während der Aufführung. Die erste Version des Stücks trägt den Titel *4'33"* und wurde 1952 von dem Pianisten David Tudor in einer dreisätzigen Version uraufgeführt, indem er sich wie für eine Aufführung an den Flügel setzte und für die Zeitdauer von 4 Minuten und 33 Sekunden nichts spielte. In den folgenden Jahren entstanden weitere Versionen. Cages Bemerkung über die langen Versionen, die er am liebsten im Wald aufführt, findet sich in: *Music Lovers' Field Companion*, in: ders., *Silence*, Middletown Conn. 1961, S. 274–276, hier S. 276.
12. Vgl. Raymond Murray Schafer, *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, sowie ders., *The Soundscape - Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994
13. Für ihre Klanginstallationen, die der Österreicher Sam Auinger und der US-Amerikaner Bruce Odland seit 1989 gemeinsam produzieren, verwenden sie ein Resonanzrohr, mit dessen Hilfe sie den Stadtlärm filtern und harmonisieren. 2002/3 präsentierten sie mit *Box 30/70* eine erweiterte Version dieses Konzepts, die zusammen mit der aktuellen Installation frühere Arbeiten in unterschiedlichsten Städten dokumentierte.
14. Dies gilt für solche Formen der Klangkunst, die sich mit der Möglichkeit nicht-elektronischer Klangerzeugung befassen – dazu gehört etwa die Verwendung von Wind in den auf dem Prinzip der Äolsharfe beruhenden Klangskulpturen von Mario Bertoncini oder von Gasflammen in den Singenden Flammen von Andreas Oldörp.
15. Vgl. etwa Jean-François Augoyard, Henry Torgue (ed.), *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, Québec 2005.
16. Mit der Konstruktion des Einzeltons aus verschiedenen musikalischen Parametern erweist sich die Musik als ein mathematisch-rationales Gebilde, Konzert und Aufführung erscheinen demgegenüber als belanglose Ereignisse.
17. In ihrer konsequenten Beschränkung auf einfache Mittel ähnelt die Performance der „Arte Povera“, einer Strömung in der bildenden Kunst, die mit der konsequenten Beschränkung auf einfache Materialien gegen den in den Künsten verbreiteten Technik- und Materialfetischismus Einspruch erhebt.
18. Neben der von Kant entfaltenen Bedeutung der Zweckfreiheit für die Ästhetik könnte man in diesem Zusammenhang auch an die von Schiller entworfene Bedeutung des Spiels als Charakteristikum und besonderes Moment im Wesen des Menschen erinnern.
19. Seine Art der Verwendung akustischer Abbilder bezeichnet Ablinger als Phonorealismus.

Zusammenfassung

Ausgehend vom Versuch, den neuen Studiengang „Sound Studies“ zwischen (Klang-)Kunst, Musik und den Wissenschaften, zwischen den unterschiedlichen Wissenschaftskonzepten der Cultural Studies und der Musikwissenschaften zu verorten, wird der Begriff der auditiven Kultur zur Diskussion gestellt, der den verschiedenen Themen und Fragestellungen einer erweiterten Musikwissenschaft ein gemeinsames tragfähiges Fundament liefern könnte. Die Kriterien für Wahrnehmung und Gestaltung der auditiven Kultur orientieren sich häufig an aktuellen Positionen in der Musik, doch im 20. Jahrhundert entwickeln die Künste ihrerseits ein nachhaltiges Interesse für die Alltagskultur. Die Ideen und Konzepte einer musikalischen Erkundung der empirischen Wirklichkeit sind für die Sound Studies von besonderem Interesse – einige dieser ursprünglich von Vertretern der musikalischen Avantgarde entworfenen Konzepte können als eigenständige wissenschaftliche Forschungsansätze behandelt werden. Exemplarisch wird dies an den vier Themenfelder musikalisches Material, Spiel mit moderner Audiotechnik, Aufführungsorte abseits des Konzertsaals sowie Stimme und Körper dargelegt.

Autorin

Sabine Sanio, geb. 1958, studierte Germanistik und Philosophie, Promotion, lebt in Berlin. Derzeit Gastprofessorin für „Theorie und Geschichte der auditiven Kultur“ am Studiengang Sound Studies der UdK Berlin; zahlreiche Veröffentlichungen zu musikalischen Strömungen in den Grenzbereichen zwischen Musik, bildender Kunst und Literatur; zum Verhältnis von Kunst und Medien sowie zur Ästhetik des 20. und 21. Jahrhunderts, in Buchform: Alternativen zur Werkästhetik (Saarbrücken 1999) sowie: 1968 und die Avantgarde (Sinzig 2008).

Titel

Sabine Sanio, Aspekte einer Theorie der auditiven Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft, in: kunsttexte.de, Auditive Perspektiven, Nr. 1, 2010 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.