

Musikalische Klangforschung

Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft*

* Eine ausführliche Version dieses Textes ist im ersten Schwerpunkttheft der *Auditiven Perspektiven* bei *kunsttexte.de* erschienen.

1 Zwar haben sich Künstler aller Epochen in Konflikt mit den herrschenden Verhältnissen, den Herrschenden sowie nicht selten auch mit dem unpolitischen Bürgertum befunden. Doch erst die historischen Avantgardebewegungen machen daraus einen programmatischen Konflikt, der über das Schicksal des einzelnen Künstlers hinausweist.

2 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.

3 Vgl. Odo Marquard, *Kunst als Antifiktio – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*, in: ders., *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn 1989, S. 82–99.

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 Universität der Künste, der ein Bündnis zwischen den Musikwissenschaften und den Cultural Studies anstrebt.

Erweiterung der Musikwissenschaft

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. 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.

In der visuellen Kultur geht es neben der Ausdehnung der bildlichen Gestaltung auf Bereiche der Alltagskultur wie etwa Gebrauchs-kunst und Grafik insbesondere um die Frage, was die visuelle Kultur einer bestimmten Epoche auszeichnet und von welchen Impulsen – neben denen aus der bildenden Kunst – sie geprägt wird. All diese Fragen sind auch für die Dimension des Klangs und des Auditiven relevant. 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. Zudem wirft der

28 Perspektivwechsel von der Gestaltung zur

Erkundung der Alltagskultur

Die kritische Auseinandersetzung mit dem bürgerlichen Kulturverständnis, die in den Künsten bereits am Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzte, nimmt viele Argumente der Cultural Studies vorweg.¹ Schon die italienischen Futuristen wollten die Museen abschaffen; auch den Dadaisten und Surrealisten erschienen die klassischen Kunstinstitutionen wie Museum und Konzertsaal als Orte ohne wirkliches Leben, ihr vitales Interesse galt dem alltäglichen Leben. Während die Kritik an der bürgerlichen Kultur seit Herbert Marcuses Diagnose vom »affirmativen Charakter der Kultur« 1937² auch unter Theoretikern diskutiert wird, überwiegt in den Künsten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Interesse an den ästhetischen Implikationen der Avantgarde-Ideen. Zugleich erhält die Idee der Erforschung der Wirklichkeit angesichts der zunehmenden Fiktionalisierung der modernen Wirklichkeit neue Bedeutung für die Künste. Die Fiktionalisierung beschreibt Odo Marquard als Effekt der Säkularisierung: Nicht mehr im Jenseits werden Alternativen zur bestehenden Wirklichkeit gesucht, sondern in der Wirklichkeit selbst, etwa in Entwürfen einer anderen, besseren Welt, aber auch in Zukunftsszenarien zur Berechnung gesamtgesellschaftlicher oder wirtschaftlicher Entwicklungsmodelle, weshalb die Künste ihre Bedeutung als Ort des Scheins und der Fiktion verlieren – viele Künstler machen deshalb die Erforschung der Wirklichkeit zu ihrem neuen Programm.³

Für die Künste verändert sich damit auch das Verhältnis zur Wissenschaft: Indem sie die Erforschung der alltäglichen Realität zum Gegenstand künstlerischer Arbeit machten, operieren sie auf einem Feld, das heute von den Cultural Studies besetzt wird. Im Unterschied zu den Wissenschaften, die stets auf plausible Argumente, Methoden und Ergebnisse angewiesen sind, im Unterschied aber auch zur populären Kultur, 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 »dichten Beschreibung« (Clifford Geertz) 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.

Musikalische Forschung

Anders als in der Bildenden Kunst hat die Idee der Wirklichkeitserforschung in der Musik erst mit einiger Verzögerung Resonanz gefunden. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden mit der synthetischen Klanggenerierung und -übertragung ernst zu nehmende Alternativen zum bürgerlichen Konzertbetrieb. 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. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden eine Vielzahl musikalischer Strömungen und Positionen, in denen unterschiedlichste Fragen, von der Audiotechnik als Element musikalischer Produktion bis zur Suche nach ungewöhnlichen Aufführungsorten, zum Gegenstand kompositorischer Arbeit und musikalischer Forschung wurden.

Für viele dieser Themen interessieren sich heute auch die Sound Studies – bemerkenswert bleibt dabei, dass die ersten Impulse fast durchweg von Künstlern und Komponisten stammen. Das gilt auch für eins der wichtigsten Themen der Sound Studies, die Erkundung der urbanen auditiven Realität. Ende der vierziger Jahre begründete der französische Radiomacher und Komponist Pierre Schaeffer die *musique concrète*. Ausgangspunkt war die Idee, sich mit Hilfe von Mikrophon und Tonband musikalische Alltagsfundstücke als musikalisches Material anzueignen. Der kanadische Komponist R. Murray Schafer lenkte dann die Aufmerksamkeit auf die *Soundscape* – also die gesamte auditive Situation einer Stadt oder Landschaft. Ein Prozess, der durch die Erkundung von urbanen Plätzen als Orten zur Präsentation von Klanginstallationen weiter intensiviert wurde. Heute arbeiten in diesem Bereich Komponisten, Klangkünstler, Stadtplaner und Musikwissenschaftler. Die Frage, wie man Klänge im Alltag beschreibt, wie man urbane auditive Situationen gestaltet, sind zentrale Fragen der Sound Studies wie der Idee einer auditiven Architektur.⁴

Auch die Klangerzeugung wird im 20. Jahrhundert zu einem zentralen Forschungsthema, dem sich zunächst vor allem Künstler und Komponisten widmen. Alternativen zur traditionellen Klangerzeugung der Instrumentalmusik liefern die *Intonarumori* des italienischen Futuristen Luigi Russolo ebenso wie Theremin, Trautonium oder Ondes martenot. Im spielerischen Erkunden der modernen

musikalischen Wiedergabegeräte entstanden neue Anwendungsbereiche, die Geräte änderten ihren Charakter – John Cage hatte als erster die Transformation solcher Geräte in Musikinstrumente gefordert, heute sind die in den 1960er Jahren von den amerikanischen Minimal-Komponisten Terry Riley und Steve Reich erkundeten kompositorischen Möglichkeiten von Tonbandgeräten wie Loops und Delays in die Popmusik vorgedrungen und die Frage, wie die neuen Audiotechniken unsere Alltagskultur verändern, beschäftigt auch die Cultural Studies.⁵

Doch die Entwicklung geht weiter, so sensibilisiert der österreichische Komponist Peter Ablinger die Wahrnehmung, indem er Tonbandaufzeichnungen von Alltagssituationen – Straßengeräusche, Gespräche – instrumental imitieren lässt.⁶ Eine spezielle Software erstellt aus dem ursprünglichen Mitschnitt die Partitur für das Instrumentalensemble. In *Voices and Piano* begleitet die Instrumentalversion der mitgeschnittenen Stimme die ursprüngliche Tonbandaufnahme wie ein subtil verzerrter Schatten: Nach einiger Zeit meint man, die Klavierstimme sprechen zu hören, so dass die Differenz zwischen »reiner« Musik und einfacher Reproduktion fragwürdig und die Idee einer musikalischen Abbildung erkennbar wird.

Die radikale Erweiterung des musikalischen Materials, das heute alltägliche akustische Phänomene jeder Art umfasst, hat neben der Veränderung des Materialbegriffs auch eine nachhaltige Aufwertung des Hörens bewirkt – heute bildet es vielfach den eigentlichen Gegenstand des Komponierens. So zielt Helmut Lachenmanns Idee einer *Musique concrète instrumentale* und die daraus resultierende Erweiterung instrumentaler Spieltechniken keineswegs allein auf eine Veränderung der klanglichen Möglichkeiten des musikalischen Instrumentariums. Ermöglicht werden soll auf diese Weise vielmehr ein Hören, das sich ganz der Erfahrung des Klangs selbst widmen kann, eine Erfahrung, die, wenn sie stattfindet, immer auch bedeutet, den Prozess des Hörens zu reflektieren. Auf ganz andere Weise präpariert der US-Amerikaner Alvin Lucier sein musikalisches Material für außergewöhnliche Erfahrungen: Mit Hilfe einfacher technischer Geräte oder naturwissenschaftlicher Versuchsanordnungen des 19. Jahrhunderts macht er räumliche Eigenschaften von Klängen oder Effekte einer allmählichen Annäherung zweier Klänge erfahrbar. Vom Hörer wird vor allem Sensibilität für den musikalischen Prozess verlangt – worauf es ankommt, begreift man erst beim Hören. Die musikalische Erkundung von Körper und Stimme, wie sie von Dieter Schne-

5 Vgl. Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London 2003, Michael Bull, *The seamlessness of iPod Culture*, in: Holger Schulze, Christoph Wulf (Hrsg.), *Paragana*, Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Band 16, Heft 2 *Klanganthropologie, Performativität, Imagination, Narration*, Berlin 2007, S. 89-103; Barry Truax, *Acoustic Communication*. Second Edition, Ablex Publishing 2001; Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, MIT Press 2008.

6 Diese Art der Verwendung akustischer Abbilder bezeichnet Ablinger als Phonorealismus.

4 Vgl. Jean-François Augoyard, Henry Torgue, *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press 2005; Brandon LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, New York 2010.

bel mit den *Maulwerken* (1968-74) oder Vinko Globokar mit *Corporel* (1984) initiiert wurde, gilt hingegen der Reglementierung von Atemtechnik, Körper- oder Fingerhaltung sowie den Möglichkeiten abweichenden Verhaltens und liefert so Materialien für musikalische Beiträge zur Erforschung der Disziplinierung des Körpers in der Moderne.

Ein zentrales Thema der Künste im 20. Jahrhundert ist die Idee des Audiovisuellen. In ihr artikuliert sich in besonderer Weise die Distanzierung von der traditionellen Ästhetik mit der seit Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) vollzogenen Trennung von Raum- und Zeitkünsten. Die Künstler der frühen Avantgarde-Bewegungen, die Dadaisten und Surrealisten, verbanden mit der Erkundung der alltäglichen Erfahrung die Hoffnung, den Formen einer integralen, alle Sinne umfassenden Erfahrung auf die Spur zu kommen. Duchamps Readymade »a bruit secret« (»mit geheimem Geräusch«) ist dafür geradezu prototypisch – in dem von einer Schnur umwickelten, kleinen Metallgestell befindet sich ein unbekanntes Objekt.⁷ Wer das Readymade schüttelt, kann den geheimnisvollen Gegenstand hören. In einer Zeit, da es undenkbar ist, dass ein gewöhnlicher Museumsbesucher – das Readymade befindet sich im Museum in Philadelphia – Ausstellungsobjekte berühren, geschweige denn schütteln könnte, wirkt dieses Readymade wie ein ironischer Kommentar zur heutigen Kunstsituation. Die Komplexität audiovisueller Phänomene hat der amerikanische Bildhauer Robert Morris 1961 in der *Box with the Sound of Its Own Making* weiter entfaltet: Dafür hat er die Geräusche beim Bau der Kiste aufgenommen. Ein in der Kiste befindliches Wiedergabegerät überträgt den etwa dreistündigen Mitschnitt – auf diese Weise bleibt der Entstehungsprozess der Kiste präsent, Hören und Sehen erweisen sich als Prozess, der den Objektcharakter des Werks relativiert. Das museale Berührungsverbot umgeht Morris mit Hilfe moderner Technik – die Berührung wird überflüssig. In der Musik wendet man sich erst in den 1970er Jahren solchen Formen des Audiovisuellen zu. Bei Alvin Luciers Konzertinstallation *Queen of the South* (1972) bilden Sand oder Kaffeepulver Chladnische Klangfiguren, bei *Sound on Paper* (1985) bringen über Lautsprecher abgestrahlte Klänge Papierbögen unterschiedlicher Stärke und Qualität, die vor die Lautsprecher montiert sind, zum Vibrieren: Statt eines Bildes sieht man allein die Schwingung des Papiers.

In jüngster Zeit hat Tilman Küntzel die Frage nach dem Verhältnis von Sehen und Hören noch einmal variiert. In Hannover hat er 2001 aus elektrischen Weihnachtssternen,

deren Blinken zufallsgesteuert erfolgt, im Treppenhaus eines Ministeriums an zwei Wänden einen Fries installiert – auf Knopfdruck leuchten alle Lichter gleichzeitig auf, um anschließend in unregelmäßigem Wechsel zu blinken. Um diese Sterne um eine akustische Dimension zu erweitern, hat Küntzel an die Bimetalle, mit denen die Glühbirnen gesteuert werden, kleine Piezos angeschlossen, die als Halbreiefs in Tischtennisballhälften bis zu einer Höhe von zwei Metern unregelmäßig über die Wände verteilt sind. Leuchten die Sterne anfangs gleichzeitig auf, erklingen auch alle Piezos – nach diesem schrillen Effekt blinken nur noch einzelne Lichter und die entsprechenden Piezos ertönen. Der hörende Betrachter sieht sich außerstande, die Parallelbewegung von Klang und Licht bewusst nachzuvollziehen.

Die heute fast omnipräsente Thematik des Audiovisuellen findet in solchen Installationen ungewöhnliche Varianten, deren weiterführende Untersuchung allerdings noch aussteht. Die derzeit boomenden Techniken zur Sonifikation oder umgekehrt zur Visualisierung akustischer Prozesse⁸ werfen auch ein neues Licht auf die Idee der musikalischen Grafik, mit der man seit den 1960er Jahren neue Formen der Beziehung von Klang und Musik zu entwerfen versuchte. Ähnliche Fragestellungen finden sich am ehesten in der Musikpsychologie.⁹ Auch in den verschiedenen audiovisuellen Medien – Film, Fernsehen, Internet – ist die Problematik bekannt, aber noch lange nicht ausreichend erforscht, auch die Untersuchung alltäglicher audiovisueller Konstellationen steht noch am Anfang.

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, denen sich der neue Masterstudiengang Sound Studies der UdK Berlin verschrieben hat. Unabhängig von den methodischen und thematischen Freiheiten, die die künstlerische Forschung gegenüber etablierten Forschungsansätzen auszeichnet, liefern die in aktuellen musikalischen Strömungen gewonnenen Einsichten einen substanziellen Beitrag zur Debatte um die Erweiterung der Musikwissenschaften und um neue Wissenschaftskonzepte wie die Sound Studies. ■

7 Seiner eigenen Darstellung zufolge kannte auch Duchamp selbst diesen Gegenstand nicht; der Sammler Arensberg hat ihn ausgewählt und im Readymade platziert.

8 Vgl. Georg Spehr (Hrsg.), *Funktionale Klänge. Hörbare Daten, klingende Geräte und gestaltete Hörerfahrungen*, Bielefeld 2009.

9 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Audiovisuelle Wahrnehmung. Grundlagenforschung im Kontext von Kunst*, in: dies. (Hrsgn.), *sonambiente, Klangkunst – Sound Art*, Berlin 2006, S. 202-208: »Der Umfang an Forschungen über das Zusammenwirken von Auge und Ohr ist sehr klein.« S. 205.