

# Hörbare Dynamiken

## Von der Verfransung der Künste zu den Dispositiven des Auditiven

2 Büscher, Barbara, *Live Electronic Arts und Intermedia: die 60er Jahre. Über den Zusammenhang von Performance und zeitgenössischen Technologien, kybernetischen Modellen und minimalistischen Kunst-Strategien*, Habilitationsschrift an der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig, Leipzig 2002, S. 7.

3 Ebd.

4 Adorno, Theodor W., *Die Kunst und die Künste*, S. 434.

5 Adorno, Theodor W., *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, a.a.O., S. 629.

1 Siehe: Adorno, Theodor W., *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*, in: ders., *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1978, S. 629.

6 Vgl. dazu: Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, edition suhrkamp, Frankfurt/Main 2003, S. 125 f.

Die zeitgenössische musikalische Landschaft stellt sich heute als ein kaum überblickbares Feld dar, in dem verschiedenste Traditionen, Stile, Szenen und Musizierpraktiken nebeneinander existieren, sich zum Teil überlappen und gegenseitig befruchten. Sollte es überhaupt jemals möglich gewesen sein, von der Musik zu sprechen, so kommt man heute kaum darum herum, sich von einem einheitlichen Musikbegriff angesichts der herrschenden Pluralität zu verabschieden. Nicht nur haben sich musikalische Stile bis zur Unübersichtlichkeit sowohl durchmischt als auch ausdifferenziert und sind die Grenzen zwischen einem Bereich »Musik« und dem der Kunst durchlässig geworden, sondern mit Klangkunst und Sound Art haben sich seit den 1980er Jahren auch neue künstlerische »Genres« herausgebildet, innerhalb derer Klang jenseits einer konventionalisierten musikalischen Praxis künstlerisch bearbeitet wird.

Theodor W. Adorno hat bereits in den 1960er-Jahren den Begriff der »Verfransung der Künste« geprägt um Verschiebungen, Befruchtungen und Auflösungserscheinungen zwischen den einzelnen Künsten zu beschreiben. Der Begriff steht bei Adorno für eine dialektische Bewegung, in der die Künste in ihren Strategien und Ausprägungen sich gegenseitig aufeinander zu bewegen und konvergieren, indem sie ihre gattungsimmanenten Prinzipien »rein« verfolgen.<sup>1</sup>

Obwohl als Bild unmittelbar einleuchtend, stellt sich heute doch die Frage, wie weit Adornos Verfransungsbegriff für die gegenwärtige Situation noch von Relevanz ist, die sich angesichts des herrschenden Stilpluralismus, der Aneignung von Medientechnologien in künstlerischen Praktiken und der Entstehung neuer Klangkünste grundlegend von derjenigen durch Adorno beschriebenen Situation unterscheidet.

### Adornos »Verfransung der Künste«

Schwierigkeiten mit dem Begriff der »Verfransung« zeigen sich bereits im Zusammenhang mit den in der gleichen Dekade wie Adornos 6 Begriffsschöpfung stattfindenden künstlerischen

Entwicklungen der 1960er Jahre, die etwa unter den Begriffen Intermedia oder Performance Art firmieren. Diese führen geradezu programmatisch die Entgrenzung künstlerischer Praxis durch kontextuelle und konzeptionelle Verschiebungen vor, in denen mit der »Erweiterung und Veränderung des medialen Repertoires experimentiert«<sup>2</sup> wird und die »in den einzelnen Gattungen konventionalisierten Arbeitsweisen und Materialien verflüssigt werden«<sup>3</sup>. Doch Adornos Konstatierung einer Auflösung der Demarkationslinien zwischen den Künsten fokussiert nicht in erster Linie auf intermediale Überschreitungsstrategien zwischen den Künsten. Die Annäherung zwischen den Künsten verdankt sich seiner Ansicht nach vielmehr den der jeweiligen Kunst-richtung immanenten Problemen: »Kaum dürfte es allzu schwer fallen, an den meisten Verfransungsphänomenen ähnliche immanente Motivationen zu erkennen. Täusche ich mich nicht, so suchen die, welche die Malerei verräumlichen, nach einem Äquivalent für das formorganisierende Prinzip, das mit der malerischen Raumperspektive verloren ging. Musikalische Neuerungen, die das im traditionellen Vorrat selektiv als Musik Vorgesehene missachteten, wurden analog verursacht vom Verlust der harmonischen Tiefendimension und der ihr zugehörigen Formtypen. Was die Grenzpfähle der Gattungen einreißt, wird bewegt von geschichtlichen Kräften, die innerhalb der Grenzen aufwachten und schließlich sie überfluten.«<sup>4</sup> Oder prägnanter an anderer Stelle: »Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt.«<sup>5</sup> Intermedialität ist – nach Adorno – den einzelnen Künsten jeweils selbst eigen. Sie ist quasi Ausgangspunkt, von dem her die Künste sich auf ihre Ränder hin, das heißt aufeinander zu bewegen. Hier zeigt sich eine der Schwierigkeiten in aller Deutlichkeit, Adornos Verfransungsbegriff auf heutige Entwicklungen anzuwenden: Zwar ist auch heute kaum an der Legitimität der Behauptung struktureller Unterschiede zwischen den einzelnen Künsten auch (und gerade) jenseits unbeweglicher Gattungsdefinitionen zu zweifeln<sup>6</sup>, doch zielt Adornos Verfransungsbegriff, letztlich auf die Festigung der bestehenden Klassifikation der Künste. Diese schließt von vornherein bestimmte (»entgrenzte«) künstlerische Ausprägungen aus, wurde jedoch im Bereich der Musik bereits seit der Verwendung vorgefundener technischer Apparaturen wie in John Cages *Imaginary Landscapes* (ab 1939) brüchig.

Juliane Rebentisch stellt diesbezüglich die Frage, »ob die Möglichkeit großer Kunst überhaupt noch an den kunstfertigen Umgang mit den traditionellen Medien gebunden sein



KomponistInnenforum  
Mittersill/Österreich 2011  
zum Thema *Ist das Musik?*:  
Chris Delacourt/Remörk  
und Patrik Lechner am  
16. September 2011 in der  
Schule BORG Mittersill  
(Foto: Kurt Hörbst)

muss [...]« und stellt fest, dass ja tatsächlich bereits »der Tendenz zur Überschreitung der Gattungsgrenzen eine zunehmende, zuletzt überhaupt nicht mehr an die traditionellen ästhetischen Medien gebundene, Individuierung des Kunstwerks in der Moderne [entspricht], auf welche die Kunstphilosophie [...] im allgemeinen dadurch reagiert hat, dass sie die traditionelle Gattungstheorie hinter sich gelassen hat.«<sup>7</sup> Zusätzlich problematisch wird Adornos Konzeption einer »Verfransung« im Zusammenhang mit dem für seine Ästhetik zentralen Gedanken des ästhetischen Fortschritts und, damit zusammenhängend, dem historischen Stand des musikalischen Materials. Erst die fortschreitende Auseinandersetzung mit (Gattungs-)spezifischen Problemstellungen und die adäquate Reaktion auf die »Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen«<sup>8</sup> gewährleisten nach Adorno ästhetischen Fortschritt und die Aufrechterhaltung einer autonomen Kunst. Die Frage, wie und von wem der historische Materialstand bestimmt wird, wird von ihm aber nicht eingehend genug geklärt. Zum einen reduziert er ästhetischen Fortschritt im Bereich der Musik auf eine Linie, selbst dort, wo auch schon zu seinen Lebzeiten das Bild eines Geflechts angebracht, weil erkenntnisreicher gewesen wäre. Zum anderen scheint sein Materialbegriff nicht weit genug gefasst bzw. zu stark auf die Ordnung bestehender Gattungen ausgerichtet, als dass er auch für hybride und intermediale Arbeiten, wie sie bezeichnend sind für die Künste spätestens seit den 1960er Jahren, aussagekräftig wäre.

## Medientechnologische Dynamiken

Die seit dem späten 19. Jahrhundert entwickelten Audio-Medientechnologien haben Klang als gespeichertes Objekt kulturell verfügbar und in einer vorher undenkbarer Weise bearbeitbar gemacht. Im Feld der Musik führte dies zu Dynamiken, in deren Folge völlig neue Praktiken der Produktion und der Rezeption aufkommen, die das Gesamtsystem »Musik« nachhaltig verändert haben – sei es durch die Entkopplung von Produktions- und Rezeptionssituation, durch die Ausbildung neuer klanglicher und musikalischer Ästhetiken oder durch einen grundlegenden »Funktionswechsel der Musik« in der Gesellschaft, in dessen Zug Musikkonsum zunehmend individualisiert und von den gesellschaftlichen Ritualen des Konzerts oder vom Musizieren im privaten Raum losgelöst wird. Auch wird Musik zunehmend eingebunden in Alltagskontexte und zu deren Ästhetisierung funktional eingesetzt und es bilden sich neuartige Wahrnehmungsmodi aus, in denen Musik vielleicht zwar aktiv gehört wird, aber innerhalb einer völlig anderen Konstellation als etwa im Konzert. Diesen Funktionswechsel der Musik hat bekanntlich auch Adorno ins Auge gefasst, konnte ihm aber durch die Konstatierung einer damit einhergehenden »Regression des Hörens« weder einen ästhetischen noch einen gesellschaftlichen Wert abgewinnen.<sup>9</sup>

Die medientechnologischen Umbrüche stellen einen entscheidenden Faktor für die Ausdifferenzierungen und Entgrenzungen der Kunst im 20. und 21. Jahrhundert dar. Mit der medientechnischen Verfügbarkeit von Klang und Musik sind seit den 1950er Jahren jenseits

7 Ebd. S. 130.

8 Adorno, Theodor W., *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 1975, S. 39.

9 Vgl.: Adorno, Theodor W., *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: ders., *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt am Main 1973, S. 14-50.

10 Vgl.: Ernst, Wolfgang, *Zum Begriff des Sonischen (Mit medienarchäologischem Ohr erhört/ vernommen)*, Berlin 2008. [http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themes/pst10/pst10\\_ernst.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themes/pst10/pst10_ernst.htm) (26.12.11)

11 Zum Begriff des Sonischen siehe: ebd.

12 Vgl.: Sterne, Jonathan, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham & London 2003.

13 Draxler, Helmut, *Wie können wir Sound als Kunst wahrnehmen?*, in: Rainer, Cosima et al. (Hg.), *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton*, (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung), Köln 2009, S.23.

14 Kahn, Douglas, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge (Mass.) 2001, S. 9.

einer konzertanten und institutionalisierten musikalischen Aufführungspraxis in ihren diversen Ausprägungen (künstlerisch geformte) räumliche und situative Settings entstanden, die in ihren Anordnungen von Instrumenten, Apparaten und dem darin agierenden Individuum die Konzertsituation weitgehend überschreiten bzw. verlassen. Man denke zum Beispiel an den Philips Pavillon bei der Weltausstellung 1958 in Brüssel. In dem in Zusammenarbeit von Le Corbusier, Edgar Varèse und Iannis Xenakis gestalteten und bespielten Pavillon verbinden sich Architektur, Licht, Bild und Ton zu einem multimedialen Environment, dem eine zeitliche Dramaturgie zu Grunde liegt, durch das sich die Zuschauer aber frei hindurch bewegen; oder an die Arbeiten, die Max Neuhaus seit den späten 1960er Jahren als »Klanginstallationen« für den öffentlichen Raum konzipiert hat: »Werke«, die gezielt das raumgreifende Potenzial von Klang ausloten und die Wahrnehmung im öffentlichen Raum mit klanglichen Mitteln irritieren.

Musikalische Praxis selbst muss heute als eine erweiterte gedacht werden. Indem sie ihre angestammten Orte sowie Produktions- und Rezeptionsweisen verlässt sieht sie sich auch mit einem erweiterten Materialbestand konfrontiert, der neben dem klanglichen Material ebenso die Dispositive von dessen Hervorbringung und Wahrnehmung einschließt. Musikpraxis erhält einen hybriden Charakter, verlässt das engere Feld »Musik« und weist in ihren räumlichen und situativen Ausprägungen ebenso eine »hybride Performanz« auf, welche in zeitgenössischen Formen elektronischer Musik, in Klangkunst, Performance und Sound Art, Landschaftskomposition, orchestralen Raummusiken oder in aktuellen Formen des Musiktheaters, wie auch in deren Zwischenbereichen, sich zeigt.

## Sound: Veränderungen im Feld des Hörbaren

Die Etablierung audiomedialer Technologien seit Ende des 19. Jahrhunderts zieht nicht nur im Feld der Musik oder der Künste grundlegende Veränderungen mit sich, sondern bringt ein grundsätzlich verändertes Klangverständnis hervor, das im mittlerweile auch im deutschsprachigen Diskurs weit verbreiteten Begriff »Sound« zum Ausdruck kommt. Der Begriff findet im Deutschen kein unmittelbares Äquivalent und dient als Sammelbegriff sowohl für »Klang« als auch für »Geräusch« und »Ton«. Gleichzeitig verweist der Begriff jedoch auf folgenreiche Prozesse, in deren Verlauf Klang als Objekt neu gedacht wurde, als

8 Effekt unabhängig von verursachenden Quel-

len. Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff des »Sonischen«, der für eine »medientechnisch operationalisierte Form von Klang«<sup>10</sup>, und ebenso wie »Sound« in enger Verbindung mit den medientechnischen und -kulturellen Umbrüchen des 20. und 21. Jahrhunderts steht.<sup>11</sup>

Akustik, Physiologie und Otologie schufen ein Verständnis von Klang, in dem dieser als eingegrenzt, von seiner Verursachung losgelöst und als fassbares Objekt konzeptualisiert wurde. Im gleichen Zug wurde das Hören als physiologischer Prozess rekonstruiert, welcher auf physischen, biologischen und mechanischen Faktoren basiert. Ähnlich dem Klang wurde das Hören objektiviert und abstrahiert und als eigenständiger Sinn etabliert. Die auf diese, im 19. Jahrhundert ihren Ausgang nehmenden Umwälzungen folgenden Entwicklungen der Klang-Reproduktionstechnologien gründen zum Teil in dem veränderten Verständnis von Klang und Hören.<sup>12</sup> Die Möglichkeit der Speicherung, der Übertragung wie der Manipulation von Klang, welche die Klang-Reproduktionstechnologien seit dem Phonographen bis heute auszeichnet, führt vor Augen, was vor dem Aufkommen dieser Technologien bereits konzeptuell angelegt war: Klang und Hören als objektivierte und messbare Größen, die der Wissenschaft zugänglich gemacht sind und innerhalb neuartiger kultureller wie sozialer Praktiken angeeignet werden. Mögen die Ursprünge dieser Konzeption von Sound zeitlich vor dem Aufkommen der Reproduktionstechnologien liegen, so steht der Begriff heute in enger Verbindung mit diesen Technologien. Wenn er auch nicht ausschließlich auf den technologisch (re-)produzierten Klang verweist, so steht er zumindest für eine veränderte Klangwahrnehmung und ein verändertes Klangbewusstsein, welche wiederum im Zusammenhang mit den genannten Umwälzungen seit dem 19. Jahrhundert zu sehen sind.

Vor diesem Hintergrund verweist der Sound-Begriff außerdem auf ein »gemeinsames Feld des Hörbaren«<sup>13</sup>, das durch das undifferenzierte »Gehör« des Phonographen entstand: »Because phonography did not just hear voices – it heard everything – sounds accumulate across a discursive diapason of *one sound* and *all sound*, from isolation to totalization. It wrenched the voice from its cultural preeminence and inviolable position in the throat and equalized it with all other sounds amid exchange and inscription. With the voice fell other utterances such as music.«<sup>14</sup>

Sound beschreibt demnach mindestens dreierlei: Zum einen eine Konzeption von Klang als eingegrenztes Objekt, das dem Studium zugänglich ist und als Effekt losgelöst

von einer verursachenden Quelle behandelt werden kann. Zum anderen technologisch (re-)produzierten Klang mit den Eigenschaften, die ihn zum Objekt der Speicherung, Manipulation machen. Und drittens, und das dürfte in unserem Zusammenhang entscheidend sein, umschreibt Sound eine allgemeine Veränderung in der auditiven Sphäre, welche sich hin zu einem »gemeinsamen Feld des Hörbaren« verändert und in deren Folge sich Klangwahrnehmung wie Klangbewusstsein verändern.

Will man der künstlerischen Situation unter medientechnologischen Vorzeichen in ihren Ausdifferenzierungen und Entgrenzungen analytisch beikommen, so lassen sich die Aspekte eines veränderten Klangverständnisses und des um Medientechnologien erweiterten künstlerischen Materials kaum umgehen. Dies zeigt sich exemplarisch am Beispiel von Klangkunst und Sound Art, die Klang als zentrales Material bearbeiten, dies allerdings innerhalb von Konfigurationen, die sich mit ihren bestehenden Codes, Traditionen und Konventionen von denen der Musik weitgehend unterscheiden. Dass sich dies einerseits in der konkreten Hörerfahrung, gleichzeitig aber auch in der Wahrnehmung von auditiven Phänomenen *als* Musik oder *als* Kunst niederschlägt führt Helmut Draxler am Beispiel von Sound im Museumskontext aus<sup>15</sup>. Mit Sound im musealen Ausstellungskontext eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen der »im Wesentlichen am Visuellen orientierte[n] Praxis des Zur-Schau-Stellens, die für auditive Präsentationen alles andere als ideal ist« und der Spezifik von Sound »als kulturelle und mediale Kategorie ebenso wie als historische Kunstform«<sup>16</sup>. Sound in den Ausstellungskontext zu überführen setzt, so Draxler, vor-

aus, »die Art der Verbindung des Hörens mit dem Sehen zu thematisieren«, wobei »nicht bloß zwei unterschiedliche Sinneswahrnehmungen aufeinander [treffen], sondern besondere Formationen moderner Kultur mit höchst unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsweisen.«<sup>17</sup> Dieser Fokus scheint nun nicht nur Differenzen der Produktion wie der Rezeption zwischen musikalischen und nicht-musikalischen auditiven Künsten ziemlich präzise zu benennen, sondern lässt sich genauso gut auf das Terrain des Musikalischen übertragen. Angesichts eines pluralen Neben-, Über- und Miteinanders von Musiken wäre es angebracht zu fragen, *welche* klangliche Praxis (die eben nicht einfach ein Tun mit Klängen ist, sondern eine Aneignung spezifischer kultureller Formationen) *welche* Wahrnehmung durch *welche* Musik hervorbringt.

### Dispositive des Auditiven

Bei Adornos Verständnis, welches auf »das Material der Musik im eigentlichen Sinn, die Töne und ihre Beziehungen untereinander«<sup>18</sup> zielt und nicht auf die unter Umständen an der Übertragung und Hervorbringung, des Klanglichen oder Musikalischen beteiligten Medientechnologien setzt kritisch Rolf Grossmann an. Er plädiert gerade unter Berücksichtigung einer medientechnologisch und -ästhetisch veränderten Gesamtsituation für einen, durchaus bei Adorno anknüpfenden, aber erweiterten Materialbegriff: »In der Überwindung dieses – erst aus der Distanz eines halben Jahrhunderts deutlich sichtbaren – historischen Irrtums liegt der Schlüssel zu einem erweiterten Materialverständnis des phonographischen Klangs, das von der

17 Ebd.

18 Ebd..

15 Draxler, Helmut, *Wie können wir Sound als Kunst wahrnehmen?*, in: Rainer, Cosima et al. (Hg.), *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Köln 2009, S. 20-25.

16 Ebd. S. 20.

KomponistInnenforum Mittersill/Österreich 2011 zum Thema *Ist das Musik?*: Klanginstallation von Anne Wellmer im Rahmen des Abschlusskonzerts von KOFOMI#16 im BORG Mittersill am 17.9.2011 (Foto: Kurt Hörbst)



9

21 Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt am Main 1991, S. 162. Hier zitiert nach: Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, S. 138.

19 Grossmann, Rolf, *Klang – Medium – Material. Über den technikkulturellen Wandel des Materials auditiver Gestaltung*, in: de la Motte-Haber, Helga et al. (Hg.), *So-nambiente Berlin 2006. Klang Kunst Sound Art*, Berlin 2006, S. 312.

Materialität der technischen Signale zum ästhetischen Material auditiver Formen führt. Schallplatten, Tonbänder und Festplatten enthalten keine Klänge, sondern technische Notationen in jeweils mediengebundenen Dispositiven, zu denen die technischen und kulturellen Settings der Aufzeichnung, Übertragung und Wiedergabe gehören. So bedürfen z. B. auch diese Notationen – wie die Partituren herkömmlicher Notenschrift – der ›Aufführung‹, d. h. der Klangwerdung im akustischen und ästhetischen Sinne [...]. Ihre technischen Medien sind eingebunden in den übergeordneten Prozess eines kulturell geformten Mediums Musik, oder – aktueller formuliert – in den kommunikativen Prozess auditiver Kultur.<sup>19</sup>

Aus dieser Perspektive zeigt sich Adornos »Verfransung« noch auf einer ganz anderen Ebene: In den zeitgenössischen, medientechnologisch geprägten »Dispositiven auditiver Gestaltung« zeigen sich ästhetische Strategien als unauflösbar verschaltet nicht nur mit ihren medientechnischen Apparaturen, sondern ebenso mit diskursiven Referenzen und Traditionen und ihren spezifischen Sensibilitäten. Zeitgenössische musikalische Produktion wie Rezeption findet innerhalb »heterogener Ensembles« statt, welche in ästhetischen Strategien angeeignet und bearbeitet werden und spezifische Wahrnehmungs- und Handlungsräume hervorbringen. Vor jeder Beschreibung bestimmter Klangspezifika, Klangerfahrungen oder technologischer Konfigurationen hätten am Anfang einer differenzierten Betrachtung des zeitgenössischen Feldes musikalischer – oder erweitert – auditiver Künste demnach die Fragen nach der Aneignung, Erprobung, Formung und Erfahrung solcher Dispositive des Auditiven und nach den spezifischen Erfahrungsräumen, die sie hervorbringen, zu stehen. Damit würde sich auch die Frage nach der Materialgerechtigkeit bzw. nach dem historischen Stand des Materials neu, und nicht weniger nachdrücklich, stellen: »Ein ausgearbeitetes Setting, ein Medienobjekt, ein phonographischer Klang bedürfen, wie die traditionellen Materialien, einer jeweils neuen Rechtfertigung für ihre Wahl und Verwendung, die aus dem ästhetischen Prozess selbst hervorgeht. Avanciert wären demnach Arbeiten zu nennen, die sowohl die Sensibilisierung des Hörens als auch die Reflexion dieses Wahrnehmungsmodells und der zugehörigen Mediensettings betreiben. Erst so werden aus der Ausstellung Klang produzierender Techniken (Medien-)Werke, die den historischen Stand der Technikentwicklung mit dem Stand des ästhetischen Materials verbinden.«<sup>20</sup> Damit ist Adornos Verschränkung von ästhetischem

10 Fortschritt und dem historischen Stand des

Materials natürlich keineswegs aus der Welt geschafft, jedoch weitgehend relativiert (und dadurch in gewisser Hinsicht wiederum gestärkt). Doch erst in der Berücksichtigung der Verflechtung jeder ästhetischen Strategie mit ihren Medien und Apparaten, ihren Diskursen und Institutionen, genauso wie mit ihren Traditionen und spezifischen Sensibilitäten lässt sich die für jede qualitative Bewertung ästhetischer Produktion bzw. ästhetischen Fortschritts grundsätzliche Frage stellen: »Welchen ästhetischen Fortschritt wollen wir beziehungsweise sollen wir wollen?«<sup>21</sup>

Zeitgenössische Strategien im Feld auditiver Kultur und die damit zusammenhängenden Entgrenzungs- und Ausdifferenzierungsprozesse lassen sich erst in einer derart erweiterten Perspektive in ihren wesentlichen Dimensionen beschreiben und analysieren, wie auch die Frage nach der Avanciertheit jeglicher künstlerischer Strategie nur auf diesem Weg sinnvoll zu diskutieren ist. Rückblickend wäre die Entstehung des heterogenen Terrains auditiver Künste dann nicht einfach Folge eines technologischen Wandels (was einer Verkürzung heterogener Wechselbeziehungen innerhalb spezifischer ästhetischer Dispositive auf eine Kausalbeziehung von Technologie und Ästhetik gleichkäme), sondern Resultat bestimmter Aneignungspraktiken, die innerhalb eines Spannungsfeldes wechselseitiger Beziehungen von medientechnischen Entwicklungen, diskursiven Verhandlungen, sozialen Einbettungen und kulturellen Formierungen zu verorten sind. Vor diesem Hintergrund würde sich dann auch die Frage stellen, inwieweit die Gestaltung von Wahrnehmung – im Sinne spezifischer »Hörbarkeiten« welche Dispositive des Auditiven generieren – als Verschränkung von Produktion und Rezeption dargestellt werden kann. Denn jegliche klangliche Kunst bringt im Zusammenspiel von medientechnischer Apparatur, sinnlichen Phänomenen, Diskursen und Institutionen als Effekte bestimmte Rezeptionsoptionen hervor und provoziert spezifische Weisen der Wahrnehmung. Die ästhetische Wahrnehmung in einem konzertanten Setting unterscheidet sich grundlegend von der innerhalb einer Klanginstallation und die Reflexion jedes klingenden »Werkes« hätte auch die Wahrnehmungsbedingungen wie die künstlerischen Strategien, die diesen zugrunde liegen, zu berücksichtigen. Dafür sind Begrifflichkeiten und theoretische Zugänge nötig, die künstlerische Produktion und Rezeption in ihren Verflechtungen mit den jeweiligen medienästhetischen Konfigurationen zu betrachten erlauben und einen Weg entlang der Dynamiken, die das heterogenen Feld der auditiven Künste in Bewegung hält, weisen. ■

20 Ebd. S. 319.