universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Listening als Prozess.
Subjektive, räumliche und geschichtliche Aspekte der auditiven Wahrnehmung von Klanginstallationen“

verfasst von / submitted by

Immanuel de Gilde, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 836
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Musikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Julio Mendívil

Inhaltsverzeichnis

1. Ein_klang 2

2. Sound und Klang 9

2.1 Auditive Annäherungsversuche 9
2.2 Sound Studies als Forschungsrichtung 14
2.3 Kritische Betrachtungsweise der Sound Studies 19

3. Aspekte der auditiven Wahrnehmung 23

3.1 Menschliches Wahrnehmen 23
3.2 Zu_Hören 27
3.3 Subjektives ‚Listening' 32
3.3.1 ‚Listening' als Selbsterfahrung 32
3.3.2 Körperliches ‚Listening' 34
3.3.3 Subjekt und Objekt beim ‚Listening' 36
3.3.4 Phänomenologie des gerichteten Hörens 38
3.3.5 Kritisches Hin_Hören 41
3.4 ‚Listening' im Raum 45
3.4.1 Der soziale und der akustische Raum 46
3.4.2 Urbane Räume 50
3.4.3 Technologische Aspekte des Hörens 53
3.5 ‚Listening' in der Zeit 56
3.5.1 Geschichte des Hörens 57
3.5.2 Hören von Geschichte 60
3.6 Konzepte des Hörens 64

4. Auditive Rezeption von Klanginstallationen 70

4.1 Sound Art 70
4.2 Zur Genese der Klanginstallation 75
4.3 Gerichtetes Hören von Klanginstallationen 78
4.4 Beispiele für Klanginstallationen im urbanen Raum 82
4.4.1 Susan Philipsz: The Voices 83
4.4.2 Natalia Domínguez Rangel: L I S T E N 88
4.5 Gerichtetes Hören bei The Voices und L I S T E N 93
4.6 Kritische Aspekte der Untersuchung von Klanginstallationen 98

5.Aus_klang 102

Quellenverzeichnis 109

Literaturverzeichnis 109
Audiovisuelle Quellen 120
Online-Quellen 120

Anhang 122

Abstract - Deutsch 122
Abstract - English 122

1. Ein_klang

„For listening is listening to ———.“[1]

‚Ich höre was, was du nicht siehst.‘ - Diese Redewendung aus einem bekannten Kinderspiel stellt in abgewandelter Form eine einfache Frage, deren Beantwortung manchmal gar nicht so einfach erscheint. Das, was für die eine Person leicht und verständlich wahrzunehmen ist, ist für eine andere Person mitunter schwer nachzuvollziehen. Das einleitende Zitat Don Ihdes bezieht diesen Aspekt mit ein, woraus sich eine Fragestellung ergibt, die paradigmatisch für die Herangehensweise der folgenden Arbeit steht: Was ist es also, das du hörst, wenn du (zu)hörst?

Das auditive Wahrnehmen von Klang ist zunächst etwas, das als Grundlage des gesellschaftlichen Lebens verstanden werden kann. Töne, Geräusche und Klänge, kurzum akustische Impulse, verweisen auf Aktionen, Objekte und kulturelle Praktiken.[2] Eine zielgerichtete Form dieses subjektiven Hörvorgangs stellt das ‚Listening‘[3] dar. Dabei wird die Aufmerksamkeit des rezipierenden Subjekts bewusst auf ein akustisches Signal gelegt, um dieses eingehender zu erfassen. Im alltäglichen Leben findet dieser Vorgang tagtäglich statt. In einer Theoretisierung dieses Prozesses fällt jedoch auf, dass sich unter Berücksichtigung gewisser Parameter, wie dem Eingehen auf den Raum oder eine Form der Bedeutungsgenerierung im Prozess des gerichteten Hörens, einige Problemstellungen ergeben. So beschreibt Jonathan Sterne die Phänomene Klang und auditive Wahrnehmung als „significant theoretical problems“[4], deren Beschäftigung eine breit aufgestellte theoretische Herangehensweise erfordere.

---

[1] Ihde 2007 [1976], S. 23.

[2] Vgl.: Papenburg, Schulze 2016 und Volmar, Schröter 2013.

[3] Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die gerichtete auditive Wahrnehmung durch ein Subjekt teilweise durch den englischsprachigen Terminus des ‚Listenings‘ ersetzt. Die Beschreibung einer Wahrnehmung als ‚gerichtet‘ beschreibt dabei eine Form der subjektiven Fokussierung auf das auditiv Wahrgenommene, wie beispielsweise die Schallquelle. Eine eingehende Erläuterung, sowie eine Begründung der Begriffsverwendung folgt in den Kapiteln zum ‚Listening‘ und zur auditiven Wahrnehmung. Ferner wird der Terminus ‚Listening‘ im weiteren Verlauf in einfache Anführungszeichen gesetzt, da es sich um eine eigenständige englischsprachige Begrifflichkeit handelt, deren Theoretisierung erst im weiteren Verlauf der Arbeit vorgenommen wird.

[4] Sterne 2003, S. 4.

Diese Feststellung gilt gewissermaßen als Ausgangspunkt der folgenden Arbeit, welche sich mit der folgenden Frage beschäftigen soll: Inwiefern ist die Übertragung einer theoretischen Auseinandersetzung mit Klang und ‚Listening' auf das Anwendungsgebiet Klanginstallationen, am Beispiel der Installationen *The Voices* und *L I S T E N*, möglich? Dabei wird von der Grundannahme ausgegangen, dass das Schreiben über Sound eine „inscriptive dimension of listening"[5] darstellt und eine verschriftlichte Theoretisierung des Prozesses des gerichteten Hörens eine essentielle Basis für weitergehende Untersuchungen auf die beispielhaft angeführten Klanginstallationen *The Voices* und *L I S T E N* bietet. Dabei soll demonstriert werden, dass sich die aufgegliederten Einzelbereiche des Theorieteils nahezu symptomatisch auf einzelne Kategorien von Klanginstallationen übertragen lassen und damit eine Verwebung von Abstraktem und Konkretem ermöglichen. Die Anwendung einzelner theoretischer Aspekte auf bestimmte Parameter von Klanginstallationen ergibt sich unter anderem aus der Eigenschaft einer Klanginstallation, schon im Entstehungsprozess durch eine*n Klangkünstler*in konstruiert worden zu sein. Subjektive Konstanten des ‚Listenings' und Aspekte von Räumlichkeit werden somit gewissermaßen als konstituierender Vorgang dieses Konstruktionsprozesses mitgedacht, weshalb eine Übertragung der theoretischen Überlegungen des ‚Listenings' auf Klanginstallationen vielversprechend erscheint. Die Überlegungen des Theorieteils sind daher immer im Kontext ihrer Anwendung auf das Medium Klanginstallation zu lesen. Hierfür werden die beiden übergreifenden Bereiche der Arbeit jedoch zunächst strikt getrennt, um sie abschließend im Bestfall erkenntnisgewinnend zusammenzuführen.

Die folgende Arbeit beginnt mit einer einführenden Auseinandersetzung mit dem Phänomen Sound/Klang als Ausgangspunkt für jeglichen auditiven Wahrnehmungsvorgang. Die Charakterisierung und Einordnung der Begrifflichkeiten in den gesamten Prozess des Hörens stellt somit eine Grundlage für viele weitere Ausführungen dar. Dabei werden unterschiedliche Begriffsdefinitionen, sowie mögliche Differenzen verschiedener Begriffsetymologien, unter Einbezug der Sound Studies als primäre Forschungsrichtung in diesem Feld, vorgestellt. Die interdisziplinären und disparaten Herangehensweisen der Forschungsrichtung Sound Studies bilden hierbei den Ausgangspunkt für eine darauf folgende, kritische Betrachtung, die den Blick auf gewisse

[5] Kapchan 2017, S. 11.

inhaltliche und strukturelle Leerstellen des Felds frei machen soll. Daran schließt sich der zweite, große Teil der Arbeit an, der sich dem Prozess des ‚Listenings' aus verschiedenen Perspektiven nähert. Zunächst wird der Fokus auf das ‚subjektive Listening' gelegt. Diese Perspektive geht der Frage nach, inwiefern der genuin eigene Höreindruck validierbar ist und stellt diesbezüglich die relationale Prozesshaftigkeit des Hörens in die Beziehung zwischen hörendem Subjekt und wahrgenommenem Klang.[6] Unter anderem wird dahingehend auf die Möglichkeit einer phänomenologischen Betrachtung referiert, die durch kritische Herangehensweisen an den gerichteten Hörprozess ergänzt werden. Erweitert werden die Ausführungen zum ‚subjektiven Listening' durch das Einbeziehen der Kategorie Raum in den Gesamtprozess. So formt einerseits die architektonische und technisch variable Ausstattung des Raumes die subjektiven Wahrnehmungsmodalitäten des Hörens, andererseits konstituiert sich der (urbane) Raum durch darin agierende Subjekte als gesellschaftlich und sozial geprägt.[7] In Anlehnung an Konzepte der Urbanität von Henri Lefebvre wird der Hörraum dabei als Gesamtheit aller subjektiver Einzeldispositionen betrachtet, mittels derer Rückschlüsse auf Klang, ‚Listening' und ein gesellschaftliches Leben im urbanen Raum gezogen werden können.[8] Klang wird demnach als Signifikant für bestimmte gesellschaftliche Prozesse in einem bestimmten Raum analysiert und interpretiert. Diese Prozesse vollziehen sich natürlich nicht ausschließlich im Moment, sondern über einen längeren Zeitraum. Dementsprechend sollen Aspekte von Zeitlichkeit in den Gesamtprozess des ‚Listenings' anhand der Eingliederung von geschichtlichen Ereignissen und Prozessen integriert werden. Anhand geschichtlich gelesenen, und somit wieder hörbar gemachten Klangs, lässt sich in der Retrospektive eine Geschichte des Hörens[9] konstruieren, die in einem weiteren Schritt der Hörbarmachung auch in Klanginstallationen aufgegriffen werden kann. Somit stellt das Eingehen auf geschichtliche Aspekte ein wichtiges Bindeglied zwischen dem Theorieteil des ‚Listenings' und dem Anwendungsgebiet der Klanginstallation dar. Es kann beispielsweise davon ausgegangen werden, dass sich eine Klanginstallation stärker in einem bestimmten Raum verortet,

---

[6] Vgl.: Nancy 2007, S. 5.

[7] Vgl.: Löw 2001, S. 170.

[8] Vgl.: Schmid 2005, S. 30.

[9] Vgl.: u.a. Payer 2018, Bijsterveld 2013 und Sterne 2003.

sobald geschichtskonstituierende Ereignisse darin klanglich verarbeitet werden. Die Untersuchung, ob geschichtliche Ereignisse oder Prozesse durch den Klang der Klanginstallationen an wahrnehmende Subjekte vermittelt werden können, bildet folglich ebenso einen Aspekt der vorliegenden Arbeit. Bevor jedoch auf Klanginstallationen als klangvermittelndes Medium eingegangen wird, werden einige, sogenannte *Konzepte des Hörens* vorgestellt, in denen viele bereits aufgegriffene Überlegungen zu Subjekt, Raum und vergeschichtlichter Zeit zusammengeführt werden. Als prominentes Beispiel gilt hier das von Steven Feld entwickelte Konzept *acoustemology*, das Klänge u.a. als relationale und situative Instanz einer Geschichte des Hörens beschreibt.[10] Die Bezugnahme auf diese übergreifenden *Konzepte des Hörens* erfolgt erst zu diesem fortgeschrittenen Zeitpunkt der Arbeit, da die zuvor ausgeführten Konstanten des Hörprozesses, wie das Eingehen auf das Subjekt oder den Raum, als essentielle Verständnisbasis angesehen werden.

Diesen zwei großen theoretischen Teilen der Arbeit schließt sich ein dritter Teil an, der sich zunächst geschichtlich und daraufhin deskriptiv mit Klanginstallationen und dem übergeordneten Genre Sound Art beschäftigt. Neben einer Herangehensweise, die sich mit begriffsetymologischen Fragestellungen auseinandersetzt, werden, nach einem kurzen Eingehen auf Sound Art, vor allem bestimmte Charakteristika von Klanginstallationen herausgearbeitet. Der vorrangig geschichtlich geprägte Teil stellt eine inhaltliche Grundlage für die Betrachtung von bestimmten Voraussetzungen für das Aufkommen von Klanginstallationen als künstlerischem Genre dar, in denen sich die gerichtete auditive Wahrnehmung als Grundvoraussetzung darstellt. Insofern bilden die theoretischen Überlegungen zum Komplex des ‚Listenings', das Aufgreifen von Sound Art-Diskursen, sowie die Darstellung verschiedener Parameter von Klanginstallationen ein breites theoriegeschichtliches Fundament für die Thematisierung von zwei klanginstallativen Beispielen. An dieser Stelle werden die beiden Klanginstallationen *The Voices* von Susan Philipsz und *L I S T E N* von Natalia Domínguez Rangel vorgestellt, die für den urbanen Wiener Raum konzipiert und in demselben, wenn auch an unterschiedlichen Standorten,

[10] Vgl.: Feld 2015, S. 15.

realisiert wurden.[11] Die deskriptiv gestaltete Betrachtung der Installationen erfolgt mittels festgelegter Parameter, wie dem Eingehen auf den Raum als konstitutiven Faktor der Produktion oder auf die (subjektive) Rezeption von Klang.[12] Ferner werden Kontextinformationen zum Entstehungsprozess, zur auftraggebenden Institution oder zu geschichtlichen Faktoren zusammen gestellt, die einen abschließenden Vergleich beider Installationen vereinfachen sollen. In diesem Rahmen erfolgen, auf einer ersten, komparativen Ebene, einzelne inhaltliche Verweise auf den theoretischen Teil der Arbeit. Das Ziel einer engen Verwebung der theoretischen Überlegungen zur gerichteten auditiven Wahrnehmung - oder dem Prozess des ‚Listenings' - mit der Darstellung der beiden vorgestellten Klanginstallationen erfolgt jedoch abschließend im Kapitel *Gerichtetes Hören bei The Voices und L I S T E N*. Darin soll die strikte Trennung zwischen den abstrakten Ausführungen des Theorieteils und den geschichtlich-deskriptiven Darstellungen des zweiten Teils der Arbeit aufgehoben und zugunsten eines übergreifenden Erkenntnisgewinns zusammengeführt werden. Insbesondere die eher allgemein illustrierten Kategorien des ‚Listenings', wie Subjekt, Raum und Geschichte, können dabei auf einzelne, anwendungsbezogene Aspekte der klanginstallativen Beispiele rückgeführt und somit veranschaulicht und konkretisiert werden. Die dadurch entstehende Synthese hat das Ziel vor Augen, Klanginstallationen als ein mögliches Forschungsobjekt im größeren Kontext des ‚Listenings' zu positionieren. Dabei wird von der Grundannahme ausgegangen, dass sich eine bestimmte Form der auditiven Wahrnehmung sowohl in Abhängigkeit von der wahrnehmenden Person, als auch von dem zu untersuchenden Klangfaktor konstituiert. Daraus ergibt sich eine der zentralen Arbeitshypothesen der Arbeit *Listening als Prozess*: Der Prozess des ‚Listenings' verläuft nie kongruent. Er entsteht in Anlehnung und Abgrenzung zu bestimmten Determinanten, wie Klang, Subjekt,

---

[11] Die Auswahl dieser beiden Klanginstallationen für die Betrachtung im Rahmen dieser Arbeit erfolgt einerseits durch ihre geographische Verortung in Wien und die damit verbundene Möglichkeit der Bezugnahme durch den Verfasser der vorliegenden Arbeit. Andererseits lassen sich anhand der im weiteren Verlauf aufgestellten Parameter zur Untersuchung von Klanginstallationen viele inhaltliche Vergleichspunkte, wie das Eingehen auf geschichtskonstituierende Ereignisse, feststellen.

[12] Diese deskriptive Betrachtung lehnt sich an die Idealtypisierung von Klanginstallationen im urbanen Raum an, die Volker Straebel in seinem Aufsatz ‚Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation' vorstellt. Siehe dazu: Straebel 2008, S. 41ff.

Raum und Zeit, deren Untersuchung im Kontext ihrer Anwendung auf Klanginstallationen ein Hauptanliegen dieser Arbeit ist.

Natürlich beinhaltet das Aufgreifen von derart großflächigen und weitläufig theoretisierten Konzepten des menschlichen Lebens einige Leerstellen. Somit stellt die vorliegende Arbeit keineswegs einen Anspruch auf Vollständigkeit in der Herausarbeitung einer Gesamtheit einzelner Theorieströmungen, wie der Raumtheorie, der (auditiven) Wahrnehmung, dem subjektiven Körperdiskurs oder gesamtgesellschaftlichen politischen und soziologischen Aspekten. Vielmehr werden einzelne Punkte dieser bestehenden Kategorien unter dem Prozess des ‚Listenings' subsumiert und auf diesen rückbezogen. Inhaltlich eingegrenzt werden diese theoretischen Überlegungen dabei in einer stetigen Bezugnahme auf bestimmte Determinanten der gerichteten auditiven Wahrnehmung und damit zusammenhängenden Diskursen. Insofern gestaltet sich der Versuch einer konsequenten Infokusnahme des ‚Listenings' ebenfalls anhand der Auswahl der verwendeten Literatur. Das Gros der angeführten und zitierten Monographien, Sammelbände und Aufsätze lässt sich inhaltlich in direkter Weise einer Publikationsrichtung mit klang- und soundtheoretischem Schwerpunkt zuordnen. Ausnahmen, wie das Eingehen auf Schriften von Pierre Bourdieu, Edmund Husserl, Michel Foucault und Henri Lefebvre, sollen lediglich eine inhaltlichen Vertiefung von bereits angeführten Konzepten darstellen, die unmittelbar auf die gerichtete auditive Wahrnehmung zurückgeführt werden können.[13] Eine weitere inhaltliche Eingrenzung der angeführten Aspekte einer theoretischen Untersuchung des ‚Listenings' erfolgt unmittelbar durch die stetige Bezugnahme des gesamten Prozesses auf den zweiten Teil der Arbeit: der Untersuchung von Klanginstallationen. Durch die paradigmatische Übertragung der ausgearbeiteten theoretischen Überlegungen auf das Anwendungsgebiet Klanginstallationen wird der Rahmen der gesamten Arbeit nochmals geschärft und auf die zu untersuchenden Beispiele zugeschnitten. Die Thematisierung von

[13] Diesbezüglich läge es sicherlich nahe, einige Determinanten wie ‚Raum' und ‚Subjekt' im Kontext einer ‚klassisch' philosophischen Herangehensweise zu betrachten. So finden sich beispielsweise mit dem Eingehen auf Fragestellungen des Subjekts indirekte Verweise auf ‚Die Kritik der Urteilskraft' von Immanuel Kant. Jedoch wird es weitestgehend vermieden, Schriften der sogenannten ‚abendländischen' Philosophie aufzugreifen, da es einerseits den inhaltlichen Rahmen der vorliegenden Arbeit deutlich überspannt und ferner den Bezug auf ‚westlich' gelesenen Klang manifestiert hätte. Stattdessen wird versucht, hegemoniekritische Betrachter*innenperspektiven in und auf (die Erforschung von) Klang, wie u.a. durch eine Kritik an den Sound Studies, stellenweise einzuarbeiten. In einem etwaigen weiterführenden Schritt der Untersuchung wäre es jedoch sicherlich sinnvoll, einige dieser ‚klassisch' philosophischen Texte in die Überlegungen mit einzubeziehen.

Klanginstallationen als sensuell wahrzunehmender Teil des urbanen Lebens bildet dementsprechend das Kernstück der Arbeit. Unter anderem wird damit ebenfalls bezweckt, dem verschriftlichten Diskurs einer Entkopplung von musik- und soundästhetischen Produkten und unterschiedlichen Prozessen des sozialen Lebens entgegenzuwirken und folglich soziale und ästhetische Parameter anhand von Sound zusammen zu bringen.[14]

Aus dem bisher geschilderten Vorhaben ergibt sich ein Vorgehen, das eine Erarbeitung der theoretischen Konstanten des ‚Listenings' vorsieht und daraufhin auf Klanginstallationen als künstlerisches Medium eingeht. Der Aufbau der vorliegenden Arbeit verläuft vom inhaltlich breiten und fachübergreifenden Allgemeinen in das angewendete und deskriptive Spezielle. Wie bereits geschildert, ist diese Vorgehensweise nötig, um mittels einer breiten geschichtlich-theoretisch und texthermeneutisch erarbeiteten Grundlage auf einzelne Aspekte der vermehrt deskriptiv erarbeiteten Analyse von Klanginstallationen fundiert eingehen zu können. Gleichsam bilden beide Bereiche über den gesamten Verlauf der Arbeit hinweg eine gedachte Synthese, die partiell aufgegriffen und im letzten Kapitel ausgearbeitet wird. Fragen nach einer gesellschaftlichen Einordnung des subjektiven Hörprozesses, einer Bedeutungsgenerierung durch das Hören von Klanginstallationen oder einer relationalen Bezugnahme aller Kategorien des ‚Listenings' ziehen sich als roter Faden durch die Arbeit und finden dort ihren vorläufigen Abschluss. Dynamische und wechselseitige Kontextualisierungsversuche aller Teilbereiche der Arbeit *Listening als Prozess* tragen somit dem vorangestellten Zitat Jonathan Sternes Rechnung, dass eine Betrachtung von Klang und dessen gerichteter Wahrnehmung als umfassender theoretischer Forschungsgegenstand in einer Übertragung auf Klanginstallationen ein vielversprechendes und vielseitiges Forschungsfeld darstellen. Das folgende, erste Kapitel *Sound und Klang* versucht dementsprechend eine Art Hinführung zum Gesamtdiskurs der gerichteten auditiven Wahrnehmung von Klanginstallationen zu ermöglichen.

[14] Vgl.: Verma 2019.

2. Sound und Klang

Ein erster Annäherungsversuch an akustische Phänomene könnte mittels der Frage: ‚Was hörst du?' und ihrer unbestimmten Antwort: ‚Einen Klang.' erfolgen.[15] Doch stellt sich in einem weiteren Schritt die Frage, was dieser Klang, dieser Sound oder dieses Geräusch darstellt. Die Suche nach bestimmten verallgemeinerbaren Aspekten von Klang oder Sound gestaltet sich demnach als komplex, da akustische Impulse vor allem durch die individuelle subjektive Rezeption äußerst unterschiedlich wahrgenommen werden können. Daher erfolgt die erste Annäherung an Sound und Klang zunächst aus einer theoretischen Perspektive, die in einem weiteren Schritt in dem übergeordneten Feld der Sound Studies kontextualisiert wird. Dieses Vorgehen ermöglicht ebenso eine kritische Auseinandersetzung mit Klang als Ausgangspunkt der auditiven Wahrnehmung und seiner verschriftlichten Erforschung durch die Sound Studies.

2.1 Auditive Annäherungsversuche

Ein erster Blick in das gängigste deutschsprachige Musiknachschlagewerk *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* bleibt bei einer Annäherung an die Begrifflichkeiten Sound und Klang leider ergebnislos. Weder in der gedruckten Version von 1998[16], noch in der aktuellsten Online-Version[17], lassen sich Lemmata zu ‚Sound' oder ‚Klang' finden. Das englischsprachige Nachschlagewerk *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* beinhaltet einen Eintrag zu ‚Sound', der sich ausschließlich mit den „scientific aspects of sound"[18] beschäftigt und somit Sound als rein akustisches Phänomen physikalischer Schwingungen und ihrer Berechnung definiert. Andere definitorische Aspekte von Sound

---

[15] Das im Folgenden vorgenommene, erste Eingehen auf Klang und die damit einhergehende auditive Rezeption erfordert bestimmte körperliche Gegebenheiten, wie die Existenz eines Hörorgans. Dem Verfasser der Arbeit ist bewusst, dass dies ein Ausschlusskriterium für bestimmte Personen und Personengruppen, wie die Gehörlosencommunity, bildet, möchte sich jedoch gleichzeitig von einer ‚naturalistischen' Perspektive auf Formen der akustischen Wahrnehmung distanzieren.

[16] Vgl.: ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart', neubearbeitete Ausgabe, hrsgg. von Ludwig Finscher, 1998.

[17] Vgl.: ‚Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online', URL: https://www.mgg-online.com/.

[18] Taylor 2001, S. 759.

werden unter weiteren Einträgen, wie ‚Acoustics', ‚Hearing', ‚Psychologie of Music', etc. subsumiert. In der Enzyklopädie *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* wird unter dem Stichwort ‚Sound' „the sensation produced in the organs of hearing when the surrounding air is set in vibration"[19] verstanden. Sound wird hier nicht, wie in *The New Grove*, als rein akustisches Phänomen, sondern als sensuelles Zusammenspiel von Hörorgan und physikalischen Schwingungen der Luft definiert. Im weiteren Verlauf des Lemmas wird Sound jedoch als charakteristische Klangfarbe des Zusammenspiels von musikalischem Subjekt und gespieltem Instrument, mit Eingehen auf Begriffe wie ‚wet sound', ‚clean sound', ‚dry sound', etc., betrachtet.

Weitere Definitionen von Klang charakterisieren den Begriff als überwiegend akustisches Phänomen, während physikalische Aspekte in anderen Definitionen kaum aufgegriffen werden, da der Fokus ausschließlich auf der gesellschaftlichen Wirkung von Klang liegt. Somit liegen vielen Definitionen von Sound oder Klang bereits einschränkende oder wertende Kriterien zugrunde. In der folgenden Definition sind sowohl wahrnehmungsbasierte Prozesse als auch physikalische Bedingungen von Sound enthalten, weshalb sie an dieser Stelle angeführt werden soll: „sound is an emergent perception that arises primarily in the auditory cortex and that is formed through spatio-temporal processes in an embodied system."[20] Andere Zugänge zu Sound stellen „das Unspezifische dieses Begriffs"[21] in den Vordergrund, was eine eklektische Vorgehensweise in der Betrachtung nach sich zieht. Die Begrifflichkeiten Sound und Klang sind somit nicht für eine simple Herangehensweise prädestiniert. Diese Eigenschaft teilen sie unter anderem mit dem Phänomen Musik, bei dem in vielen praktischen und theoretischen Teildisziplinen über eine adäquate Sicht auf und Charakterisierung von Musik diskutiert wird.

Ein erster Anhaltspunkt einer Annäherung an die Begriffe Klang und Sound kann die eklatante Schwierigkeit der Übertragung des englischsprachigen Begriffs Sound in sein ungenaues deutschsprachiges Pendant Klang bieten. So wohnt beispielsweise dem Wort Klang qua etymologischer Begriffsverwendung ein sich stärker an eine Form von Klangquelle beziehender Gehalt inne, wie die Signalwirkung eines Klangs oder die

---

[19] Brackett 2003, S. 646.

[20] Grimshaw-Aagaard 2019, S. 21.

[21] Ungeheuer 2008, S. 58.

dezidierte Klangfarbe eines Instruments. Die Bezeichnung Klang bezieht sich somit häufig nicht auf sich selbst, wie das englischsprachige Pendant Sound, sondern auf eine den Klang initiierende Aktion oder Quelle, was zur Folge hat, dass das Bedeutungsspektrum des Wortes Sound weiter gefasst zu sein scheint.[22] Diese Differenzierung bildet einen von mehreren Aspekten, wie beispielsweise die Verwendung des Begriffs Sound für einen subjektiv zugeordneten und somit charakteristischen Gitarrensound von bekannten Rockmusiker*innen, warum sich der Sound-Begriff neben anderen deutschsprachigen Termini wie Klang, Ton und Laut im wissenschaftlichen Jargon als selbstständiger Terminus etabliert hat. Im Gegensatz zu dieser vorgestellten Differenzierung zwischen Klang und Sound werden in der vorliegenden Arbeit die Begriffe Sound und Klang synonym verwendet, wobei stellenweise - dann jedoch mit explizitem Hinweis - auf die unterschiedliche Wortherkunft rekurriert wird, wie das Eingehen auf Sound Art respektive Klangkunst.

Die Schwierigkeit einer inhaltlichen Differenzierung von Sound oder Klang lässt sich nicht nur anhand der Unterscheidung zwischen einer deutsch- und englischsprachigen Begriffskonnotation feststellen. Vielmehr stellt die jeder Form von Klang zugeschriebene Eigenschaft des Verhältnisses zwischen sich selbst - also der klingenden Klangquelle - und der Interpretation - durch ein wahrnehmendes Subjekt - eine maßgebliche Schwierigkeit in einer adäquaten Definition dar:

> „Sound is intrinsically and unignorably relational: it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. It seemingly eludes definition, while having profound effect.“[23]

Die Charakterisierung eines Sounds als relational impliziert im ersten Moment vielleicht mehr als ‚nur‘ den Prozess seiner Ausbreitung sowie die Aufnahme und Verarbeitung durch das menschliche Gehör. Vielmehr ist „‚Sound‘ […] als soziales Verhältnis zu begreifen“[24], dass sich nicht nur von einer Klangquelle zu einem dezidierten menschlichen Wahrnehmungsorgan ausbreitet, sondern Rückschlüsse auf soziale Strukturen zwischen Lebewesen zulässt.[25] Die im Zitat Brandon LaBelles dargelegten Annäherungsversuche an

---

[22] Vgl.: Morat, Ziemer 2018, S. VIII.

[23] LaBelle 2015, S. xi.

[24] Behrens 2013, S. 175.

[25] Vgl.: Grimshaw-Aagaard 2019, S. 21.

eine relationale Beschreibung von Sound spiegeln zudem nicht nur seine Möglichkeit an breit gefächerten Charakteristika und Erscheinungsformen, sondern ebenfalls die Schwierigkeit einer sprachlichen Ausdrucksweise (‚it [Sound] sends the mind dreaming') in Bezug auf die konkrete Darlegung von einzelnen Aspekten der Klangbeschreibung wider. Diese vollzieht sich in einigen Fällen, mangels sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten für Begriffe wie ‚Affekt', ‚Timbre', ‚Sensivität', etc., auf einer metaphorischen Ebene, wie beispielsweise in *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* von Douglas Kahn. In *Theorizing Sound Writing* geht die Autorin Deborah Kapchan sogar so weit, metaphorische Beschreibungen von Sound als „the key of theory"[26] herauszustellen. Das vielrezipierte und vielkritisierte Werk mit dem ebenfalls metaphorisch zu lesenden Titel *Die Welt ist Klang* von Joachim-Ernst Berendt stellt ebenfalls die Eigenschaft von Klang in den Mittelpunkt - zumindest für das gesunde menschliche Ohr - omnipräsent zu wirken.[27] Die möglichst präzise formulierte Fasslichkeit der dargelegten Annäherungsversuche an Klang und die damit einher gehende auditive Wahrnehmung im Kontext zweier klanginstallativer Beispiele stellt somit eines der größten Aufgabenfelder dieser Arbeit dar.

Im weiteren Verlauf werden Klang und Sound als definitorisch breitestmögliche Begrifflichkeiten einer akustischen Wahrnehmung verstanden, in partieller Abgrenzung zu Termini mit starker wertender Implikation, wie Lärm, oder mit einer ästhetischen und formalistischen Konnotation, wie Musik. Dies schließt eine Betrachtung von Sound als ästhetische Kategorie, was für die Betrachtung von Klanginstallationen eine Notwendigkeit darstellt, keinesfalls aus, denn „Sound can be aestheticized, but does not have to be aestheticized as music to become a subject for sound as popular culture."[28] Auf Aspekte einer Betrachtung von Sound und Klang in Abgrenzung und in Anlehnung zu ihrer musikalischen Praxis, wird jedoch im weiteren Verlauf, u.a. mit Referenzierung der Sound Studies, eingegangen. Die im Zitat erwähnte Betrachtung von Sound als Kultur impliziert dabei eine über den Klang hinaus gehende Beschäftigung mit akustischen Phänomenen in und als Kultur. Sound lässt dabei - in Anlehnung an den ethnomusikologischen

[26] Kapchan 2017, S. 7.

[27] Vgl.: Berendt 1983.

[28] Papenburg, Schulze 2016, S. 8.

Musikbegriff Alan P. Merriams[29] - Rückschlüsse auf sogenannte außermusikalische oder nicht primär klingende Aspekte von Klang, wie gesellschaftliche Strukturen, politische Machtverhältnisse, etc., zu.[30] Dies hängt unter anderem ebenfalls mit dem Faktor zusammen, dass sowohl die Klangproduktion als vor allem auch die Klangrezeption meist im Kontext der menschlichen Wahrnehmung stehen:

> „Akustische Phänomene sind hier also immer an menschliche Wahrnehmungen und Handlungen gebunden, und in diesem Sinn verstehen wir – als einen Ausgangspunkt – Sound als gehörten Schall."[31]

Eine Betrachtung von Sound als gehörtem Schall vollzieht sich also immer durch die Schnittstelle des Subjekts im Moment seiner genuin eigenen Soundrezeption. Letztere ist geprägt durch subjektive Dispositionen oder den Habitus und die damit einher gehende Bedingung durch kulturelle Faktoren, die das Subjekt, als Art ‚kulturelle Marker' oder ‚inkorporiertes Wissen', in sich trägt[32]. Es lässt sich somit die These aufstellen, dass Klang sowohl in als auch als Kultur verstanden werden kann, da ihm die Rezeption durch das menschliche Subjekt und die damit einher gehende, reflexive (und dadurch mehrheitlich versprachlichte) Betrachtung inhärent sind. Insofern ist eine eingehendere Untersuchung der auditiven Wahrnehmung von Sound durch ein menschliches Subjekt konstitutiv für eine Schärfung des Untersuchungsgegenstands. Gewissermaßen erfolgt das Eingehen auf Sound als Bedingung für eine eingehende Untersuchung des rezeptiven Prozesses der auditiven Wahrnehmung, da der klingende Impuls die Grundlage für eine wahrnehmungsbasierte und reflexive Auseinandersetzung mit dem Gehörten bietet. Somit positioniert sich der Prozess des ‚Listenings' als zentrale Begrifflichkeit im Zentrum der vorliegenden Arbeit, jedoch wird durch die im weiteren Verlauf erfolgende Infokusnahme der beiden klanginstallativen Beispiele, Sound als klangliche Basis des ‚Listening'-Prozesses betrachtet.

Eine Trennung von klingendem Ereignis und der Wahrnehmung desselben wird an dieser Stelle als nahezu unmöglich und des Weiteren als wenig sinnvoll erachtet. So soll diese erste Bestandsaufnahme eines Eingehens auf Sound von einem Beispiel abgeschlossen

---

[29] Vgl.: Merriam 1977, S. 204.

[30] Vgl.: Mendívil 2017, S. 35.

[31] Morat, Ziemer 2018, S. VIII.

[32] Vgl.: Bourdieu 1987 [1979], S. 33f.

werden, bei dem versucht wurde, sich Klang durch seine eigene Negation anzunähern. In seinem Versuch der physikalischen Eliminierung annähernd aller gesellschaftlicher und kultureller Faktoren von Klang scheiterte John Cage im Rahmen seines vielzitierten und (populär-)wissenschaftlichen Selbstexperiments im reflexionsarmen Raum quasi an seiner eigenen auditiven Wahrnehmung: auf der Suche nach ‚absoluter Stille' und der damit einher gehenden Ausblendung jeglicher körperexterner Klangquellen, konnte das Ohr immer noch den Klang des eigenen Körpers wahrnehmen.[33] Das menschliche Hörorgan - auch wenn im Folgenden vermehrt auf die auditive Wahrnehmung und somit eher auf die Verarbeitung akustischer Reize als auf die physikalischen Aspekte des Ohrs eingegangen werden soll - spielt demnach eine entscheidende Rolle in der Annäherung an eine Form von Klang oder Sound. Insofern ermöglichen die folgenden Kapitel weitere Anhaltspunkte für eine Annäherung an Sound in Verbindung mit dem Prozess der auditiven Wahrnehmung. Diesem durchaus ambitioniertem Ziel haben sich ebenfalls die Sound Studies verschrieben, die sich, ähnlich eklektisch wie die bisherigen Versuche, in einer Annäherung an Klang als primärem Forschungsgegenstand versuchen.

2.2 Sound Studies als Forschungsrichtung

Im Jahr 2004 publizierten die beiden Autor*innen Karin Bijsterveld und Trevor Pinch in einem Artikel der Fachzeitschrift *Social Studies of Science*[34] eine der frühesten Definitionen des damals im Aufstreben begriffenen Feldes der Sound Studies:

> „Sound Studies is an emerging interdisciplinary area that studies the material production and consumption of music, sound, noise, and silence and how these have changed throughout history and within different societies"[35].

Acht Jahre später, im Jahr 2012, bekräftigen beide Autor*innen in der Einleitung zu *The Oxford Handbook of Sound Studies* ihre Definition, wobei sie feststellen, dass die Zuschreibung einer im Entstehen begriffenen Disziplin durchaus nicht mehr zeitgemäß sei. Vielmehr stellen die Sound Studies mittlerweile „a vibrant new interdisciplinary field with

[33] Vgl.: u.a.: Stopka 2018, S. 205.

[34] Vgl.: Grimshaw-Aagaard 2019, S. 17.

[35] Pinch, Bijsterveld 2004, S. 636.

many different, yet often overlapping, strands“[36] dar, das sich in bestimmten Regionen als eigenständige wissenschaftliche Disziplin durchgesetzt hat.[37] Eine methodologische Aneignung erfolgt u.a. aus den wissenschaftlichen Disziplinen der Sozialwissenschaft, der Soziologie, der Geschichtswissenschaft, der Anthropologie, der Ethnomusikologie, der Musikwissenschaft, der Kulturwissenschaft, der Medienwissenschaft, der Geographie, der urbanen Studien und weiterer Fachrichtungen. Jonathan Sterne beschreibt die Sound Studies als „interdisciplinary ferment in the human sciences“[38], die unter der Infokusnahme von Sound als primärem Untersuchungsgegenstand Rückschlüsse auf Handlungen des Menschen in einer klingenden Welt zulassen. Somit konstatieren sich die Sound Studies als breites und interdisziplinäres Feld einer Auseinandersetzung mit Sound und dessen Rückbezug auf soziale Faktoren von Gesellschaft. Die starke soziokulturelle Lesart in der Relation zwischen Klang und Gesellschaft verleitet einige Autor*innen wie Mark Grimshaw-Aagaard zu der Aussage, dass Sound zwar als primäres Forschungsobjekt der Sound Studies präsentiert, der Begriff in vielen Publikationen jedoch kaum ausgeführt werde: „sound is notable by its absence.“[39] Er bezieht sich hierbei auf Klang als akustisches Phänomen und präferiert andere Bezeichnungen wie *auditory culture* für soziokulturelle Implikationen von Sound. Auch wenn diese inhaltliche Trennung auf den ersten Blick sinnvoll erscheint, sei an dieser Stelle einerseits der Verweis auf das Eingehen auf Konzepte wie *auditory culture*, *acoustemology*, *acoustic ecology* und *soundscape* zu einem späteren Zeitpunkt der Arbeit erlaubt und andererseits die Anmerkung, dass eine Trennung zwischen Sound und seiner Wirkung schwer möglich erscheint.

Die inhaltliche Offenheit des Begriffes Sound bildet ebenfalls den Ausgangspunkt für ein Hauptmerkmal in einer Unterscheidung von etablierteren Disziplinen, wie der Ethnomusikologie oder der Musikwissenschaft. So wird Sound in den Sound Studies als Einbezug aller klanglicher Produkte verstanden, was Musik einschließt, diese aber ‚nur‘ als ein mögliches klangliches Produkt neben vielen anderen betrachtet. Holger Schulze

---

[36] Pinch, Bijsterveld 2012, S. 7.

[37] Diesbezüglich sei unter anderem auf institutionalisierte Formen in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Feld, wie das Masterstudium ‚Sound Studies‘ an der Universität der Künste in Berlin, hingewiesen.

[38] Sterne 2012, S. 2.

[39] Grimshaw-Aagaard 2019, S. 18.

bekräftigt diese Argumentation und hält fest, dass sich die Sound Studies dem „Untersuchen der Klänge in all [ihren] vielfältigen Erscheinungsformen“[40] widmen. Ebenso charakterisiert er die Disziplin als „offenes Feld von Desideraten“[41], womit er gleichzeitig die vielfältigen interdisziplinären Möglichkeiten der Sound Studies als neue Perspektive und die Problematik der Disziplin als mehr oder weniger lose Ansammlung von unterschiedlichen Herangehensweisen herausstellt. Dabei reichen die Zuschreibungen für die Sound Studies von einem interdisziplinären Forschungsfeld über eine eigene, neue Disziplin bis hin zu einem autarkem Ausbildungsfach.[42] In gewisser Weise mögen alle Auslegungen zu dem rasanten Aufstieg der Sound Studies beigetragen haben, die als Disziplin vor allem im angloamerikanischen Raum Anklang findet, aber vermehrt auch in anderen geographischen Räumen aufgegriffen wird. Michael Bull datiert den Aufstieg der Sound Studies und die damit einher gehende, breite wissenschaftliche Anerkennung auf die letzten zehn Jahre zwischen 2009 und 2019.[43] Heute befassen sich eine Reihe von disparaten Berufs- und Interessengruppen, wie „engineers, architects, physicists of sound, military planners, businessmen, [aber auch] anthropologists, linguists, musicians, philosophers“[44] und viele weitere mit dem Phänomen Sound und rechnen ihre größtenteils theoretischen Erkenntnisse dem Feld der Sound Studies zu. Die schrittweise Etablierung der Disziplin wird dabei stellenweise mit einer graduellen Präfigurierung des sog. *sonic turns* in Verbindung gebracht. In Anlehnung an den *linguistic turn* in der Literaturwissenschaft und den darauf aufbauenden *pictorial turn* in der Kunstwissenschaft wird damit der Grundannahme gefolgt, dass „Klang oder Sound, Geräusch oder Laut […] keine Nebensache mehr, kein Akzidenz, kein Dekor“[45] mehr darstellen, sondern als eigenständige Kategorien analysiert werden müssen. Eine treffende Beschreibung des Prozesses ist jedoch aufgrund der bisherigen undifferenzierten Verwendung kaum möglich,

---

[40] Schulze 2008, S. 10.

[41] Ebd., S. 11.

[42] Vgl.: Morat, Ziemer 2018, S. VII.

[43] Vgl.: Bull 2019, S. xviii.

[44] Cusick 2017, S. 28.

[45] Schulze 2008, S. 10.

sodass Holger Schulze von einem „ominösen Sonic turn“[46] schreibt, der trotz seiner Trennschwäche stellenweise in Verbindung mit den Sound Studies gebracht wird.

Inhaltlich greifen die Sound Studies, wie bereits angedeutet, auf das breite Fundament vieler unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen zurück. Die Sichtbarmachung einer stringenten Fachgeschichte fällt somit umso schwerer, nicht nur aufgrund eines fehlenden Ausgangspunktes, sondern ebenfalls aufrundend der umfangreichen Diversität der Ansätze und ihrer jeweiligen theoretischen Bezüge und Methoden. Einen Versuch der Zusammenstellung unternimmt dennoch Holger Schulze mit seinem Aufsatz *Sound as Theory 1863-2014: From Hermann von Helmholtz to Salomé Voegelin*, in dem er einige geschichtliche Ereignisse mit direkter Relevanz für die Sound Studies, aufbauend auf den physikalischen Modellen Hermann von Helmholtz, präsentiert.[47] Es folgt eine Vorstellung von technischen Apparaturen, wie den Phonographen Thomas Edison’s und deren Errungenschaften für die Wahrnehmung von Klang, wie sie Jonathan Sterne in seinem wegweisenden Werk *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* eingehend beschreibt.[48] Einen ähnlichen inhaltlichen Schwerpunkt vertritt die bereits zitierte Autorin Karin Bijsterveld, die mit ihrem Werk *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century* ebenfalls einen wichtigen Beitrag für die Sound Studies leistet.[49] In dem genanntem Werk wird ebenfalls auf Alain Corbin und seine Studien aus dem Jahr 1994 zu Glockenklängen und ihren Auswirkungen auf die Bevölkerung im Frankreich des 19. Jahrhunderts eingegangen.[50] Bedeutsam für die Etablierung und Schärfung des Feldes der Sound Studies sind natürlich ebenfalls die sog. Konzepte des Hörens, wie *auditory culture*, *acoustemology*, *acoustic ecology* und *soundscape*, auf die im weiteren Verlauf detaillierter eingegangen wird. Für die Sound Studies sei jedoch das wegweisende Werk R. Murray Schafers *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*[51] zu nennen, auf das sich nahezu alle größeren

---

[46] Schulze 2008, S. 14.

[47] Vgl.: Schulze 2019.

[48] Vgl.: Sterne 2003, S. 179.

[49] Vgl.: Bijsterveld 2008.

[50] Vgl.: Ebd., S. 13f., sowie Corbin 2003, S. 117-125.

[51] Vgl.: Schafer 1994 [1977].

Publikationen der Sound Studies beziehen. Darüber hinaus lieferte Jacques Attali mit seinem Werk *Noise. The Political Economy of Music* einen wertvollen Beitrag für die Eingliederung des Konzeptes des Lärms in die Sound Studies.[52] Holger Schulze, selbst ein prominenter Vertreter der deutschsprachigen Ausrichtung der Sound Studies, geht in seinem fachgeschichtlichen Artikel ferner auf Don Ihde und sein Werk *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound* ein und endet, nach einer kurzen Auflistung zeitgenössischer Publikationen, bei Salomé Voegelin und ihrem Werk *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Aus dieser Zusammenstellung von geschichtskonstituierenden Ereignissen für die Sound Studies als Disziplin ergibt sich eine Art Narration ausgehend von einer Veränderung des Hörprozesses mittels technischer Errungenschaften über eine ‚naturalistische' Betrachtung des Gegenstands bis hin zu einem aktuellen Trend einer ästhetischen Lesart von Sound.

Die große Problematik dieser verkürzten Reproduktion von kanonisierten Werken der Sound Studies-Fachgeschichte ist, dass sie mehr Leerstellen aufzeigt, als zu schließen vermag. Gerade aufgrund der überschwänglichen Diversität des Felds ist die bloße Reproduktion eines Kanons mit ausschließlich englischsprachigen Publikationen durchaus fragwürdig. Nicht zuletzt deshalb sei auf eine aktuelle und akkurate Zusammenstellung einiger Schlüsselwerke der Sound Studies in dem 2018 erschienenen Werk von Peter Payer *Der Klang der Großstadt. Eine Geschichte des Hörens. Wien 1850-1914* hingewiesen.[53] Dort findet sich eine Auswahl von über 30 zentralen Publikationen, von denen sich eine Vielzahl ebenfalls im Literaturverzeichnis der vorliegenden Arbeit finden lassen. Den kurzen Literaturüberblick soll die Nennung einiger wesentlicher Sammelbände der Sound Studies abschließen, wobei die Publikationsform des Sammelbands deutlich als präferierte Art und Weise der Textveröffentlichung heraussticht. Demnach stellen alle größeren Werke, die sich explizit mit dem Feld der Sound Studies auseinandersetzen, Sammelbände dar. Zu nennen wären u.a.: Schulze, Holger: *Sound Studies: Traditionen - Methoden - Desiderate* (2008); Bijsterveld, Karin und Pinch, Trevor: *The Oxford Handbook of Sound Studies* (2012); Sterne, Jonathan: *The Sound Studies Reader* (2012); Papenburg, Jens Gerrit and Schulze, Holger: *Sound as Popular Culture A Research Companion* (2016); Morat,

[52] Vgl.: Attali 2002 [1977].

[53] Vgl.: Payer 2018, S. 234f.

Daniel und Ziemer, Hansjakob: *Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze* (2018); Bull, Michael: *The Routledge Companion to Sound Studies* (2019).

2.3 Kritische Betrachtungsweise der Sound Studies

Im Vorwort zu dem 2019 erschienenen Sammelband *Remapping Sound Studies* beklagen die beiden Herausgeber Gavin Steingo und Jim Sykes die eklatante Abwesenheit von Debatten des ‚globalen Südens'[54] in derzeitigen Anthologien und Sammelbänden der Sound Studies.[55] Diese Unterrepräsentation zeigt sich auch in den zuletzt genannten Sammelbänden, in denen nur ein verschwindend geringer Anteil Debatten des ‚globalen Südens' mit einbezieht. Steingo und Sykes fassen diese inhaltliche Leerstelle wie folgt zusammen: „In terms of global hegemony, sound and South remain ‚marginal' almost by definition."[56] Definiert wird der Untersuchungsgegenstand „sound-in-itself"[57] oder „sound ‚as such'"[58] dabei von euro-amerikanischen ‚Ländern des globalen Nordens'. Dieser Definition stellen die beiden Autoren auf den knapp 300 Seiten viele interessante Beispiele aus Regionen entgegen, die in den Sound Studies strukturell vernachlässigt sind. So wird in einigen Fällen nicht das menschliche Subjekt in den Vordergrund der Betrachtungen gestellt, sondern magische und mythische Vorgänge, wie beispielsweise die Vereitelung eines terroristischen Angriffs mittels ‚sonic protection'.[59] Ferner wird auf drei Seiten ein *Imaginary Southern Sound Studies Reader* angeführt, in dem Gegenbeispiele zum westlich-hegemonialen Kanon der Sound Studies aufgelistet sind.[60] Der strukturelle Ausschluss und die damit verbundene scheinbare Abwesenheit von Debatten „of Third

---

[54] Bezugnehmend auf aktuelle postkoloniale Debatten wird die Bezeichnung ‚globaler Süden' für Länder des geographischen Südens - u.a. die Mitgliedsländer der sog. ‚Gruppe 77' - verwendet, die stellenweise auch als ‚dritte Welt' bezeichnet werden. Weitere Begrifflichkeiten, wie ‚westliche Welt' oder ‚Länder des globalen Nordens' sind - in Anlehnung an Stuart Hall - dabei als Gegensatzpaar zu der Bezeichnung ‚Länder des globalen Südens' zu verstehen. Siehe dazu: Castro Varela, Dhawan 2015, S. 28.

[55] Vgl.: Steingo, Sykes 2019, S. 6.

[56] Steingo, Sykes 2019, S. 6.

[57] Kim-Cohen, 2009, S. 121f.

[58] Sykes 2019, S. 208.

[59] Vgl.: Sykes 2019, S. 207f.

[60] Vgl.: Steingo, Sykes 2019, S. 8-10.

World scholars interested in auditory perception“[61] in größeren Anthologien stellt dabei zunächst ein vordergründiges und empirisch belegbares Problem dar.

Ein weiterer Punkt in einer kritischen Betrachtung der Sound Studies entsteht durch die vorgenommene Essentialisierung von Forscher*innen aus Ländern des ‚globalen Südens‘, sobald sie in den ‚westlichen‘ Diskurs integriert werden:

> „Sound artists complain that Euro-American platforms still focus on musical and cultural differences when dealing with music from Africa, Asia, and Latin America. […] They have the most success when they focus on social and political themes (e.g., war, violence, gender, women’s rights) and when they represent ‚voices for change.‘“[62]

Die Annahme, dass die Sound Studies diesbezüglich einen Türöffner in der Veränderung der betrachtenden Perspektive und ihrem Fokus auf das Klingende, sowie einer stärkeren Einbettung des wahrnehmenden Subjekts darstellen[63], demonstriert sich größtenteils als nicht folgerichtig. Die Fokussierung von Sound - in Erweiterung eines ‚geschlossenen Musikbegriffes‘[64] - ist zwar einerseits gegeben, jedoch wird sie weiterhin aus einer westlichen Blickrichtung vorgenommen, sodass ‚nicht-westliche‘ Sounds als sog. ‚Other’ aus dem Diskurs fallen oder nicht berücksichtigt und mitgedacht werden. Verkürzt dargestellt, könnte den Sound Studies folglich höchstens eine scheinbare Öffnung des inhaltlichen Felds der auditiven Wahrnehmung attestiert werden, da die angestrebte - und über den ‚klassischen Musikbegriff‘ hinausgehende - Beschäftigung mit dem breiten Gegenstand Sound nur über eine Inklusion und Infokusnahme ‚nicht-westlicher‘ Klänge erfolgen kann. Unter anderem ergibt sich der Eindruck dieser verkürzten inhaltlichen Erweiterung der Sound Studies, in Abgrenzung zu einem Aufbrechen der musikanalytischen Traditionen der historischen Musikwissenschaft, in der starken Fokussierung des Felds auf Sound Art. In einem verschriftlichten Gespräch der Ethnomusikologen Steven Feld und Panayotis Panopoulos, welches zu einem späteren Zeitpunkt unter dem Titel *I Hate Sound Studies* bekannt werden sollte, erhebt vor allem Steven Feld schwere Vorwürfe gegen die Sound Studies: „I hate the conglomeration phrase ‚sound studies‘ because it is a market-rationalized attempt to round up, commodify, and

---

[61] Erlmann 2004, S. 4.

[62] Burkhalter 2016, S. 89.

[63] Vgl.: Burkhalter 2016, S. 90.

[64] Vgl.: Demers 2010, S. 152.

manage diffuse ideas into products with a singular identity.“[65] Auch wenn die Aussage Felds vehement formuliert ist, stellt die reduktionistische Vermarktung soundästhetischer Ideen in einigen Fällen tatsächlich eine theoretische Stoßrichtung und aktuelle Forschungstendenz der Sound Studies dar. Dies zeigt sich ebenfalls anhand der in aller Kürze vorgestellten Narration der geschichtskonstituierenden Ereignisse in den Sound Studies durch Holger Schulze, die mit der Betrachtung von Sound als ästhetischem Phänomen endet.[66] Darunter wird an dieser Stelle weniger die direkte Vermarktung eines klangästhetischen Produkts, sondern vielmehr die ihm zugrunde liegende Reduktion als rein ästhetisches Objekt verstanden. Marie Thompson erkennt in dieser ‚materialistischen‘ Ausrichtung der Sound Arts in den Sound Studies die „ontological specificities of sound-itself“[67], worauf im weiteren Verlauf nochmals detaillierter eingegangen wird. Insgesamt kann diese Ausrichtung als Übertragung des Konzeptes der ‚absoluten Musik‘ auf den Sound der Sound Studies interpretiert werden. Das Aufgreifen von antiquierten Analyseansätzen der Musikwissenschaft und die Anwendung in den Sound Studies stellen somit ein weiteres Beispiel für die Reproduktion einer „‚eurozentrischen‘ Perspektive [und die] westlich geprägte Sichtweise“[68] auf konventionalvisierte und stereotypisierte Interpretationsansätze von Sound in den Sound Studies dar.

Viele der hier angeführten Punkte einer Kritik an den Sound Studies als Fachrichtung lassen sich im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht lösen und werden teilweise sogar reproduziert, wie die Reduktion der allgemeinen Wahrnehmung auf ein menschliches Subjekt. Jedoch wird an dieser Stelle die Annahme vertreten, dass sowohl die Kritik, als auch das partielle Anführen von Werken abseits des Kanons ein erster Schritt zu einer umfassenderen Ausrichtung der Sound Studies darstellt. Ebenfalls erfolgt durch die Schwerpunktlegung auf soziale Faktoren von Klang, in Abgrenzung zu einem ästhetisierten Diskurs, eine inhaltliche Verlagerung zu einer praxisnäheren und breiteren Untersuchung von Sound, die gewisse Leerstellen berücksichtigt. Daher soll im folgenden Kapitel auf die (auditive) Wahrnehmung des Menschen in einem vergeschichtlichten Raum

---

[65] Feld, Panopoulos 2015, S. 9f.

[66] Vgl.: Schulze 2019.

[67] Thompson 2017b, S. 270.

[68] Schlüter 2013, S. 217.

eingegangen werden, um diese zu einem späteren Zeitpunkt auf Klanginstallationen zu übertragen. Das dadurch entstehende Gesamtbild soll Elemente der subjektiven Rezeption und ihrer gesellschaftlichen und räumlichen Auswirkung mit künstlerischen Diskursen im Kontext von Klanginstallationen zusammenbringen.

3. Aspekte der auditiven Wahrnehmung

Mit dem Kapitel *Aspekte der auditiven Wahrnehmung* wird der Fokus der Betrachtungen von verschiedenen Formen des Klangs auf die sensuelle Rezeption desselben gelegt. Damit geht unter anderem eine Reduktion des Wahrnehmungsbegriffs einher, die den Schwerpunkt auf eine menschliche, sowie eine auditive Art der Wahrnehmung legt. Gleichsam wird das ‚Listening' als zentrale Begrifflichkeit einer gerichteten auditiven Wahrnehmung, in Abgrenzung zu einem bloßen Hörvorgang, vorgestellt und in die drei Unterkapitel *Subjektives ‚Listening'*, *‚Listening' im Raum* und *‚Listening' in der Zeit* gegliedert. Dadurch soll einerseits eine eingehende Theoretisierung des ‚Listenings', und andererseits eine nachvollziehbare Übertragung der Überlegungen auf das Anwendungsgebiet Klanginstallationen ermöglicht werden. Die abschließenden *Konzepte des Hörens* fassen die einzelnen Parameter des ‚Listening'-Prozesses zusammen und ebnen somit den Weg für eine sich gegenseitig bedingende und relationale Perspektive auf die gerichtete auditive Wahrnehmung.

3.1 Menschliches Wahrnehmen

Die Wahrnehmung des Menschen setzt sich aus den fünf primären Sinnen Hören, Riechen, Schmecken, Sehen und Tasten zusammen. Sensuelle Informationen, die größtenteils von einer körperextrinsischen Quelle ausgehen, werden mittels der unterschiedlichen Sinne aufgenommen und im Gehirn weiterverarbeitet. Diese sensuelle Wahrnehmungsgrundlage teilen alle menschlichen Subjekte, wobei ‚Störungen' der Wahrnehmung, wie Gehörlosigkeit oder Sehbeeinträchtigung, zu einer Einschränkung eines oder mehrerer Sinne führen können. Gleichsam kann die sensuelle Rezeption eines Ereignisses, das multisensorische Zugänge beansprucht und somit nicht nur auf die Stimulation eines einzelnen Sinnes abzielt, durch den affektiven Gehalt des Ereignisses nicht nur von einem einzelnen Sinn verarbeitet werden.[69] „Betrachtet man den Wahrnehmungsapparat in seiner Gesamtheit, so fällt besonders auf, daß alle Sinnesorgane verstärkt auf variierte Stimulans

[69] Siehe dazu beispielsweise: Haverkamp 2017.

und auf Kontraste reagieren.“[70] Das Konglomerat der sich gegenseitig bedingenden sensuellen Wahrnehmungen liefert also Impulse, die es dem wahrnehmenden Subjekt - durch den Prozess der Informationsverarbeitung - möglich machen, Rückschlüsse in Form von kognitiven Verständnisprozessen auf das Umfeld zu treffen. Die meisten sensuellen Informationen, die der Mensch aufnimmt, werden also mit mehreren Sinnen gleichzeitig aufgenommen, wenn auch - zumindest im verschriftlichten Diskurs zu sensuellen Zugängen - meist der Schwerpunkt auf einen der primären Sinne gelegt wird. Ein Beispiel für dieses Vorgehen stellt der Sammelband *Senses and the City. An interdisciplinary approach to urban sensescapes* mit Fokus auf der Stadt Wien dar, der sich in den zwei Teilen des Buchs einerseits mit haptischen und andererseits mit olfaktorischen Eindrücken des urbanen Raums auseinandersetzt.[71]

Die Wahrnehmung mittels der körpereigenen Sinnesorgane ist ein subjektiver Akt, da die Verarbeitung eines Eindrucks ein intrinsischer Vorgang im Körper ist.[72] Ebenso wird der Körper des Menschen jedoch - hier der Einfachheit halber als Entität verstanden - maßgeblich von Einflüssen von ‚Außen‘, also von außerhalb des Körpers stattfindenden Aktionen oder sog. ‚Stimuli‘, beeinflusst. Somit ist „bodily experience […] a product of the particular conditions of social life, not something that is given prior to it.“[73] Zusammengefasst werden könnte diese Beeinflussung der sensuellen körperlichen Erfahrung durch omnipräsente soziale Faktoren mit der Begrifflichkeit des Habitus, der inhaltlich eine Schnittstelle zwischen den intrinsischen Prozessen der körpereigenen Rezeption und den damit verbundenen gesellschaftlichen Einflüssen darstellt. Der Soziologe Pierre Bourdieu schreibt diesbezüglich: „Der Habitus ist das generative und darin vereinheitlichende Prinzip, das die intrinsischen und relationalen Merkmale einer Position in einen einheitlichen Lebensstil rückübersetzt“[74]. Aus der subjektiven sensuellen Rezeption eines Ereignisses lassen sich somit, in einer Art reziprokem Prozess zwischen Subjekt und Gesellschaft, Rückschlüsse auf den vergesellschafteten Habitus des Subjekts

---

[70] Föllmer 1995, S. 30.

[71] Vgl.: Diaconu, Herberge, Mateus-Berr, Visocky 2011.

[72] Vgl.: Zahavi 2009, S. 110f.

[73] Sterne 2003, S. 12.

[74] Bourdieu 2006, S. 360.

ziehen, da der Habitus immer Formen gesellschaftlichen Handelns in sich trägt.[75] Die körperliche Erfahrung mittels der Sinne „inscribes itself into the continuity of the living“[76] und wird dadurch Teil einer intersubjektiven und sozialen Gemeinschaft. Sensitive Rezeption kann demzufolge als Prozess beschrieben werden, in dem eine individuelle Wahrnehmung Aspekte eines kollektivistischen oder gesellschaftlichen Denkens und Handelns in sich trägt: „Individuum und Gesellschaft sind dialektisch aufeinander bezogen.“[77] Der Habitus im Bourdieu'schen Sinne stellt dementsprechend eine sich gegenseitig bedingende Verknüpfung zwischen Individuum und Kollektivität her, die auch auf eine sensuelle Erfahrung übertragen werden kann.

Durch die ‚erlernte' Prozesshaftigkeit des wahrnehmenden Körpers ergibt sich, bezogen auf vergangene Ereignisse mit gesellschaftlichem Impetus, eine gewisse Form von Historizität. In Werken wie: *The Senses and the History of Philosophy*[78], *Ways of sensing: understanding the senses in society*[79], *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*[80] oder dem sechsteiligen Band *A Cultural History of the Senses*[81] wird der Schwerpunkt der betrachtenden Perspektive auf die Geschichte der Sinne oder eines einzelnen Sinns gelegt. In der Betrachtung aus einer Meta-Perspektive liegt der Fokus in diesen Werken weniger auf der sensuellen Wahrnehmung eines einzelnen Subjektes, sondern der historisch tradierten sensuellen Wahrnehmung im Kontext einer Gesellschaft: „Die Gesamtheit der von einer Gesellschaft gemachten Sinneserfahrungen wird als konstitutiv für die Herausbildung homogener Gefühlslagen und sozialer Verhaltensformen erkannt.“[82]

Für den Historiker Jonathan Sterne wird das Einnehmen dieser Perspektive erst durch die historisch Betrachtung der Gesellschaft, bestimmter gesellschaftlicher Faktoren und des

---

[75] Vgl.: Löw 2001, S. 209f.

[76] Laplantine 2015 [2005], S. 67.

[77] Schmid 2005, S. 316.

[78] Vgl.: Glenney, Silva 2019.

[79] Vgl.: Howes, Classen 2013.

[80] Vgl.: Bijsterveld 2013.

[81] Vgl.: Classen 2014.

[82] Payer 2018, S. 23.

Körpers an sich ermöglicht: „We can fully consider the senses as historical only if we consider society, culture, technology, and the body as themselves artifacts of human history.“[83] Dies hängt unter anderem mit der von ihm vertretenen These in Verbindung, dass bestimmte technologische Entwicklungen in der Geschichte mit einer Anpassung oder Veränderung der sensuellen Wahrnehmung einher gingen, dieser Prozess aber vor allem vice versa betrachtet werden kann. So geht er unter anderem der Fragestellung nach, ob die Entwicklung des Stethoskops oder des Phonographen erst durch eine vorangegangene Sensibilisierung des Hörsinns im Sinne einer gesamtgesellschaftlichen Entwicklung möglich war.[84] Auch wenn Jonathan Sterne aus der Perspektive eines Historikers mit einem deutlichen Fokus auf der auditiven Wahrnehmung argumentiert, spricht er sich dennoch deutlich gegen die von ihm so bezeichnete „audivisual litany“[85] aus. Diese charakterisiert er als vorherrschendes Narrativ in der Betrachtung einer Wahrnehmung von Sound, welche die auditive Wahrnehmung gegen die Wahrnehmung mittels eines anderen Sinns - in diesem Fall des Sehsinns - zugunsten einer Profilierung des Hörsinns ausspielt: „In this litany, which predominates in the literature on the senses, hearing is treated as the better sense since it is the ‚inner‘ one.“[86] Ein Beispiel für diese sogenannte *audiovisuelle Litanei* und der damit verbundenen Idealisierung des Hörsinns lässt sich unter anderem in dem Buch *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art* von Salomé Voegelin finden.[87] Indem der Hörsinn dort wertend hervorgehoben wird, wird der theoretische und wahrnehmunsbeschreibende Ansatz einer „democracy of the senses“[88] übergangen. Dieser Ansatz positioniert sich gegen die Privilegierung eines einzelnen Sinnes im Verhältnis zu den anderen Sinnen des Menschen und spricht sich für eine gleichberechtigte und ungewertete darstellende Beschreibung der sensuellen Wahrnehmung aus. Diese gleichberechtigte Form der Darstellung einer Auseinandersetzung mit den Sinnen schließt eine subjektive Darstellung und der damit

---

[83] Sterne 2003, S. 5.

[84] Vgl.: Sterne 2003, S. 93ff.

[85] Sterne 2003, S. 15.

[86] Bijsterveld 2008, S. 12.

[87] Vgl.: Voegelin 2010.

[88] u.a. Bull, Back 2003, S. 2.

verbundenen Fokussierung auf einen einzelnen Sinn nicht aus. Vielmehr ist der Ansatz der ‚democracy of the senses' als Möglichkeit zu verstehen, den Fokus auf einen Sinn oder mehrere Sinne zu legen, ohne andere sensuelle Rezeptionsmöglichkeiten wertend gegeneinander auszuspielen oder ganz auszuschließen. Der Fokus der vorliegenden Arbeit auf die auditive Wahrnehmung erfolgt somit nicht unter starrem und wertendem Ausschluss anderer Wahrnehmungsmöglichkeiten, die gerade bei der Wahrnehmung von Klang eine breitmögliche Basis an sensueller Erfahrung bieten. Es wird versucht, trotz der Spezialisierung auf das Hören als sensuelle Erfahrung, andere, gleichzeitig stattfindende Prozesse der Wahrnehmung an bestimmten Stellen mit zu denken.

3.2 Zu_Hören

Mit der metaphorischen Aussage: „Es gibt keine Ohrlider"[89] stellt R. Murray Schafer in *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* eine seiner Grundannahmen vor, dass Klang in bestimmten *soundscapes*[90] als Lärm charakterisiert werden kann. Quasi an der Schnittstelle der menschlichen Ohren verwandelt sich ein akustisches Signal in störenden und teilweise krankmachenden Lärm, was bei Schafer zu einer Abwertung des urbanen und industrialisierten Raums, inklusive der dort vorherrschenden Geräusche, sowie zu einer Romantisierung des ‚natürlichen' Klangraums in einem nicht besiedelten Gebiet führt.
Was Schafer mit seinem poetischen Rekurs auf den Sehsinn folgerichtig feststellt, führt zu einem wertenden und moralisierenden Impetus des von ihm dargelegten *soundscape*-Begriffes, der vielfach u.a. für die ihm inhärenten Aspekte von „purism, nostalgia and technophobia"[91] sowie seine „antimodernist politics"[92] kritisiert wurde. Das prominente Beispiel Schafers zeigt neben der inhaltlichen Kritik jedoch ebenfalls, dass die bereits festgestellte Wahrnehmung von sensuellen Reizen immer subjektiv ist und zu Rückschlüssen führen kann, die eine logische Kausalität implizieren, der jedoch wiederum

[89] Schafer 1988 [1977], S. 19.

[90] Auf den Begriff s*oundscape* wird im Kapitel *Konzepte des Hörens* näher eingegangen. Zu einer Definition durch R. Murray Schafer siehe Schafer 1988 [1977].

[91] Thompson 2017a, S. 5.

[92] Sterne 2013, S. 183.

eine moralische Motivation zugrunde liegt. Der Akt der auditiven Rezeption kann folglich als unabdingbare Notwendigkeit verstanden werden, der nur mit einem aktiven Eingriff in die sensuelle Rezeption, u.a. mittels Kopfhörer oder Gehörschutz, entgegengewirkt werden kann. Verkürzt dargestellt lässt sich konstatieren, dass sich der auditive Reiz, wie unter anderem auch jeder haptische Impuls, nur schwer unterdrücken lässt und unmittelbar zu Schlussfolgerungen - ergo letzten Endes Bewertungen - durch das neuronale System führt. Diese scheinbar omnipräsente Rezeption der wahrgenommenen Klänge wird als Prozess des Hörens verstanden[93], der sich in seiner definitorischen Breite von der ersten Klangwahrnehmung am äußeren Gehörgang bis hin zu der sofortigen Aneignung und Einordnung des akustischen Signals in ein bestehendes, habituell geprägtes Wertesystem erstreckt.

> „Genauso nehmen wir Töne und Geräusche nicht als das tatsächlich vorliegende physikalische Phänomen der periodischen Luftdruckschwankung wahr. Was wir ‚hören' ist das Resultat eines basalen Prozesses der Frequenz- und Lautstärkeanalyse und, auf einer höheren, teilweise kognitiven Ebene, eines Auswahl- und Gruppierungsprozesses."[94]

Die Besonderheit, die der auditiven Rezeption zugrunde liegt, ist eben jener Prozess, der die physikalische Eigenschaft akustischer Schwingungen in wahrnehmbarem Klang hörbar macht. So wird - auf einer physikalischen Ebene - das Schallereignis durch die äußeren Haarzellen in der Ohrmuschel und im äußeren Gehörgang aufgenommen und durch die Verstärkung des Trommelfells in der Kochlea des Innenohrs verarbeitet.[95] Die im Zitat angesprochenen kognitiven Prozesse sind zwar Teil des Gesamtprozesses des Hörens, unterscheiden sich jedoch aufgrund der stark individuell geprägten Klanganalyse, die über eine bloße Wahrnehmung eines akustischen Lauts hinaus geht, von einer physikalisch geprägten Lesart des Prozesses der akustischen Wahrnehmung. Das Konglomerat der akustischen Wahrnehmung setzt also, wie jegliche sensuelle Wahrnehmung auch, Informationen frei, die in Abhängigkeit des Erfahrungsschatzes des Rezipienten und der Komplexität des Sounds verarbeitet werden können.[96]

---

[93] Es stellt eine Reduktion dar, die Rezeption einer auditiven Schwingung allein auf das Ohr zu beschränken, was demVerfasser der vorliegenden Arbeit bewusst ist. Akustische Schwingungen können ebenfalls von anderen Körperteilen aufgenommen und verarbeitet werden (z.B. bei elektronischer Tanzmusik in einem Club). Jedoch wird diese Reduktion im Folgenden bewusst in Kauf genommen, um eine eingehende Betrachtung des Hörprozesses sichtbar zu machen.

[94] Föllmer 1995, S. 26.

[95] Vgl.: Hellbrück, Ellermeier 2004, S. 91f.

[96] Vgl.: Spehr 2008, S. 188.

Der Prozess der Klangrezeption erscheint anhand dieser ersten Überlegungen zunächst mitunter schwer zu greifen, da sich verallgemeinerbare körperliche Dispositionen, wie das Besitzen eines Hörorgans und der subjektiv geprägte Klangverarbeitungsprozess, als zwei scheinbare Entitäten gegenüberstehen. In der Wahrnehmungspsychologie wird daher auch zwischen Perzeption als unbewusster Empfindung und Rezeption als deren kognitiver Verarbeitung unterschieden.[97] Aufgrund von breiten Überschneidungen in den jeweiligen Begriffsverwendungen wird im Folgenden weiterhin die Begrifflichkeit der Rezeption verwendet.

Eine Möglichkeit, die eine eingehendere Betrachtung des gesamten Klangrezeptionsprozesses zulässt, kann möglicher Weise anhand einer sprachlichen Differenzierung gefunden werden: „In the German language, there is a wide selection of words or, rather, prefixes that differentiate the verb *hören* (to hear).“[98] *Aufhören*, *mithören*, *überhören* und *zuhören* sind nur einige Beispiele einer sprachlichen Spezifizierung der Vielfältigkeit des Hörens. Interessant erscheint dabei vor allem der Aspekt eines zielgerichteten Hörens. In der englischen Sprache ist diesbezüglich eine deutliche Unterscheidung zwischen ‚hearing‘ und ‚listening‘ anzutreffen, während in der deutschen Sprache der Unterschied lediglich anhand der Verwendung des Präfixes ‚zu-‘ getroffen wird. Eine Form des ‚Zuhörens‘ oder des ‚Listenings‘[99] unterscheidet sich in erster Linie durch die Fokussierung des hörenden Subjektes auf einen bestimmten auditiven Stimulus. Signallaute stellen diesbezüglich wohl das prominenteste Beispiel eines gerichteten und alltäglichen Hörens dar, da sie sich, anhand ihrer gesellschaftlichen Konditionierung auf eine mögliche Gefahr im Verzug, deutlich von den sonstigen omnipräsenten auditiven Eindrücken abheben.[100] ‚Listening‘ unterscheidet sich demnach primär von ‚hearing‘ oder ‚hören‘ durch den intrinsischen Willen oder die Aufmerksamkeitsverlagerung der wahrnehmenden Person, einen Klang zu rezipieren und in ein bestehendes Klangrezeptionssystem ein- und somit zuzuordnen. Bezogen auf den Spezialfall der

[97] Gerrig, Zimbardo 2008, S. 108ff.

[98] Binas-Preisendörfer 2016, S. 264.

[99] Zugunsten einer besseren Differenzierung wird im weiteren Verlauf der Arbeit die Bezeichnung ‚listening‘ als sinngemäße Übersetzung des deutschsprachigen Wortes ‚zuhören‘ verwendet. Ebenfalls synonymhaft verwendet werden Bezeichnungen wie ‚gerichtete auditive Wahrnehmung‘ oder ‚gerichtetes Hören‘.

[100] Für weiteres Eingehen auf Signallaute siehe beispielsweise Schafer 1988 [1977], S. 17f.

Rezeption von Musik stellt es dementsprechend einen entscheidenden Unterschied dar, ob man diese ‚nur' hört oder ob man ihr zuhört. In anderen Musiktraditionen als der der sog. ‚westlichen Welt' wird diese Unterscheidung ebenfalls getroffen, wie beispielsweise bei der auditiven Wahrnehmung einzelner, auf Kassette aufgezeichneter Suren des Korans. Diesbezüglich stellte der Anthropologe Daniel Hirschkind fest, dass es - bezogen auf sein Forschungsgebiet u.a. in Kairo - eine aktuelle und viel diskutierte Differenzierung zwischen den Begriffen *yunsit* und *yasma'* gäbe, wobei ersterer als eine Form des Hörens „with intention (*qasd wa niyya*), and directing the senses (*hiss*) to the words in order to unterstand them"[101] beschrieben werden könnte. *Yasma'* würde in der Übersetzung einer Form des beiläufigen und passiven Hörens gleichkommen, was von einigen der von ihm interviewten Personen als inadäquat dargestellt wurde, während andere die passive Rezeption des Korans als Methode der körperlichen und geistigen Entspannung beschrieben und dadurch legitimierten.[102]

Diese kurz angedeutete Differenzierung der adäquaten auditiven Rezeption des Korans lässt sich ebenfalls auf das Hören von Musik - wie es im Deutschen recht unpräzise formuliert ist - übertragen. Unterschiedliche Formen der Musikrezeption und Hörweise treten sowohl beim ‚Hören' als auch beim ‚Listening' auf. Legt man den Fokus zunächst auf das gerichtete Hören von Musik, so stellt man schnell fest, dass diesbezüglich Literatur aus den verschiedensten verschriftlichen Disziplinen, wie der Musikästhetik[103], der historischen Musikwissenschaft[104], der Musiksoziologie[105], der Ethnomusikologie[106], der medizinischen (Musik-)Psychologie[107], der therapeutischen (Musik-)Psychologie[108], der

---

[101] Hirschkind 2006, S. 70.

[102] Vgl.: Hirschkind 2006, S. 70ff.

[103] Vgl.: u.a. Riemann 1921: ‚Grundlinien der Musik-Ästhetik: wie hören wir Musik?'.

[104] Vgl.: u.a. Schmitt 1990: ‚Revolution im Konzertsaal: zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert'.

[105] Vgl.: u.a. Huber 2017: ‚Musikhören im Zeitalter Web 2.0: Theoretische Grundlagen und empirische Befunde'.

[106] Vgl.: u.a. Weiss 2014: ‚Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music'.

[107] Vgl.: u.a. Spitzer 2015: ‚Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netz'.

[108] Vgl.: u.a. Linnemann et al 2015: ‚Music listening as a means of stress reduction in daily life'.

Poetik[109], etc. existiert. Jedoch zielt der Kern der vorliegenden Arbeit nicht auf das gerichtete Hören von Musik, sondern auf den gerichteten Hörprozess von Klang. Diese inhaltliche Differenzierung stellt eine Abwägung und somit eine definitorische Gratwanderung her. Einerseits stellt Musik als ‚organised sound' eine spezialisierte Form von Klang dar und müsste somit als Teil der fortlaufenden Betrachtungen in die Arbeit eingegliedert werden. Andererseits ist der Diskurs des Hörens von Musik in der musikwissenschaftlichen Forschung sehr stark geprägt durch das ‚klassische' Raumdispositiv mit konzertantem Charakter, die Fokussierung auf den/die Autor*in, das Werk und seine verschriftlichte Notation, etc., sodass eine Infokusnahme von Sound, wie beispielsweise mittels einer Klanginstallation im urbanen Raum, nur schwerlich ausschließlich anhand solcher Parameter untersucht werden kann. Das (wissenschaftliche) Narrativ der Trennung „music vs. sound"[110], das ebenfalls an den Grenzen der wissenschaftlichen Teildisziplinen wie der Musikwissenschaft und den Sound Studies betrachtet werden kann, soll dennoch nicht fortgeführt werden. Vielmehr soll versucht werden, einem Prozess des gerichteten Hörens oder des ‚Listenings' nachzugehen, der sowohl Klang als auch Musik mit einschließt und sich - auch wenn dieser Ansatz utopisch erscheint und möglicher Weise im weiteren Verlauf scheitert - weder ausschließlich auf Methoden einzelner Disziplinen bezieht, sondern durch die Fokussierung auf den Gegenstand des gerichteten Hörens diesen für möglichst viele Betrachtungsperspektiven öffnet. Im weiteren Verlauf soll auch die Übertragung der theoretischen Überlegungen auf das Medium Klanginstallationen helfen, die Trennschärfe zwischen musikalischer und klanglicher Rezeption zu überwinden. Das ergibt sich vor allem aus dem Charakteristikum einer Klanginstallation, einerseits klang- und geräuschästhetische Merkmale zu verarbeiten und andererseits nicht primär ausschließlich musikalische Bezüge aufzuweisen. Eine Differenzierung der jeweiligen Klänge erfolgt somit stets neu und mittels einer eingehenden Beschäftigung. Daher wird im Folgenden auf das ‚Listening' als gerichtete Form des Hörens eingegangen.

---

[109] Vgl.: u.a. Quignard 1996: ‚La haine de la musique'.

[110] Di Scipio 2015, S. 282.

3.3 Subjektives ‚Listening'

„It is an understatement to say that listening is a challenging field to theorize, for there is no direct material artifact produced by listening."[111] Wie jeder Form der sensuellen Rezeption kann auch der ‚listened to'-Form der akustischen Wahrnehmung das Fehlen eines materiellen Endprodukts attestiert werden. Anders als nach Beendigung eines aktiven Schaffensprozesses an einem Kunst- oder musikalischen Werk, an dessen Ende ein ‚fertiges Endprodukt' wahrgenommen werden kann, kann ein solches, womöglich materiell-fassbares Ende des Rezeptionsprozesses nicht festgestellt werden. Der ‚objektive Charakter' einer Beschäftigung mit ‚Listening' - und auch jeder anderen Form der sensuellen Rezeption - kann demnach nur in der relationalen Beschreibung des subjektiven Vorgangs eines gerichteten Hörprozesses in Bezug zu einzelnen, verallgemeinerbaren Parametern dargestellt werden. Dies gestaltet sich vor allem in der wissenschaftlichen Betrachtung von ‚Listening' als unerlässlich, wo der Versuch des Schaffens einer intersubjektiven Bedeutungsebene - auch Evidenz im Husserl'schen Sinne - unternommen wird. ‚Listening' wird an dieser Stelle dementsprechend als aktive, deutende Tätigkeit eines Individuums charakterisiert[112], womit einher geht, dass das Ergebnis dieser Tätigkeit nicht mit dem Verklingen des Hörbaren endet und auch über den Sinngehalt eines hermeneutischen Zirkels zwischen Autor*in und Rezipient*in hinaus geht.

3.3.1 ‚Listening' als Selbsterfahrung

„In all of this listening there is a learning. But that learning is like that of the blind man first being given sight; he does not at first know what he sees."[113] ‚Listening', als Form des Lernens, bedient sich der Methode der Referenzbildung, jedoch ist die exakte Verortung der Referenz nicht immer gegeben, zumal weitere Schwierigkeiten, wie Versprachlichung des gehörten Eindrucks oder Unwissen in Bezug auf die im Zitat angeklungene Unmöglichkeit der Zuordnung hinzu kommen. Das Problem der Betrachtung liegt

---

[111] Kane 2014, S. 26.

[112] Vgl.: Föllmer 1995, S. 28.

[113] Ihde 2007 [1976], S. 71.

dementsprechend vielmehr in der Zuordnung der Referenz beim ‚Listening', als überhaupt erst in der Möglichkeit einer Referenzbildung, da an dieser Stelle von der ontologischen Annahme ausgegangen wird, dass jedes Subjekt die Fähigkeit der Referenzbildung besitzt. Demnach würde sich, wie bereits festgestellt, nur die Art und Weise der Klangrezeption anhand des subjektiven Habitus unterscheiden.[114]

Diese Feststellungen können zu dem vorläufigen Ergebnis führen, dass „to be listening is always to be on the edge of meaning"[115]. Am Bedeutungsrand des gerichteten Hörens kreiert sich gewissermaßen die Verallgemeinerbarkeit einer subjektiven Rezeption, die sich durch die habituelle Intensität der Referenzbildung unterscheidet. Die starke Subjektposition ist sozusagen dem Prozess des gerichteten Hörens und der Möglichkeit der Referenzierung, ergo dem Versuch der Schaffung von Bedeutung, immanent: „The listener is entwined with the heard."[116] Jedoch lässt sich in Bezug auf eine heruntergebrochene und eher systematische Betrachtung des Hörprozesses feststellen, dass sich durch den Impuls des Sounds von außen und die Verarbeitung desselben im Inneren des Körpers eine Gerichtetheit der Referenzbildung herauskristallisiert. Eine Form von akustischem Ausgangspunkt ist dem Prozess des gerichteten Hörens immanent. Während der Impuls des Klangs, der den Prozess des Zuhörens in Gang setzt, von außen kommt, findet die Deutung im Inneren des Körpers statt. Es kann somit konstatiert werden, dass

> „to be listening will always, then, to be straining toward or in an approach to the self. […] Neither to a proper self (I), nor to the self of an other, but to the form or structure of *self* as such, that is to say, to the form, structure, and movement of an infinite referral (*renvoi*), since it refers to something (itself) that is nothing outside of the referral."[117]

Diese Perspektive hin zu ‚Listening' als aktiver und deutender Rezeptionsform bietet die Möglichkeit einer möglichst breit gefassten Annäherung an eine theoretische Beschäftigung mit der gerichteten auditiven Wahrnehmung. Der ‚Zugang zu sich selbst' durch den aktiven Vorgang des Zuhörens ist demnach ein kognitiver Prozess, mit dessen Hilfe Eigenschaften zwischen Quelle und Effekt verarbeitet werden.[118] Bedeutung, die folglich als Prozess einer Spiegelung des Äußeren durch das Innere verstanden werden

---

[114] Vgl.: Becker 2004, Kapitel ‚Habitus of Listening' S. 69-86.

[115] Nancy 2007, S. 7.

[116] Voegelin 2010, S. 5.

[117] Nancy 2007, S. 9.

[118] Vgl.: Di Scipio 2015, S. 283.

kann, ist somit nie abgeschlossen und stet, sondern wie ‚das Selbst' im Flux. Der ‚Zugang zum Selbst' mittels des Gehörs, wie im Zitat durch Jean-Luc Nancy verkürzt dargestellt, birgt jedoch ebenfalls die Gefahr der unendlichen Selbstreferenz, die durch ihren um die eigene Identität kreisenden Charakter in der Bedeutungslosigkeit verschwindet. Ferner stellt sich die Frage nach einer theoretischen Annäherung, die über den Rückzug in die Legitimation durch die eigene Identität hinaus geht.

3.3.2 Körperliches ‚Listening'

Die Auseinandersetzung mit der Frage nach Identität hängt - vor allem in der Ethnomusikologie, aber seit geraumer Zeit ebenso im gesamtwissenschaftlichen Diskurs - immer zusammen mit Fragestellungen in Bezug auf den eigenen oder einen fremden Körper. ‚Listening' kann dabei zunächst als körperliche Erfahrung charakterisiert werden, die nach Nancy einen Zugang zum wahrnehmenden Körper und der darin vorgehenden Bedeutungsgenerierung herstellt: „to listen is *tendre l'orreile* - literally to stretch the ear"[119]. Obwohl das gerichtete Hören keine körperliche Bewegung, wie das Greifen nach einem Gegenstand erfordert, kann durch die Metapher des ‚Ohrenspitzens' die Gerichtetheit und körperlich fokussierte Wahrnehmung abermals verdeutlicht werden. Die körperliche Reaktion auf das ‚Listening' ist jedoch so unterschiedlich wie die einzelnen, zu betrachtenden Parameter des Raums, der Zeit, des Körpers, etc., sodass dabei von der unmöglichen Wiederholbarkeit einer Wahrnehmung ausgegangen werden kann, auch wenn sich bestimmte Parameter gleichen oder ähneln. In der Betrachtung dieses Konglomerats aus einer intersubjektiven und theoretischen Perspektive müsste dabei die situative Identität der wahrnehmenden Person stets mitreflektiert werden:

> „An expanded sonic practice would include the spectator, who always carries, as constituent parts of her or his subjectivity, a perspective shaped by social, political, gender, class, and racial experience. […] Nothing is out of bounds. To paraphrase Derrida, there is no extra-music."[120]

Die Körperlichkeit ist demnach dem Prozess des ‚Listenings' eingeschrieben[121], was an anderer Stelle schon mit Eingehen auf den Habitus etwas allgemeiner dargestellt wurde.

---

[119] Nancy 2007, S. 5.

[120] Kim-Cohen 2009, S. 107.

[121] Für ein Eingehen auf den Zusammenhang zwischen hörendem Körper und Geschlecht siehe beispielsweise: Rieger 2010, S. 109.

Der Körper als materielle Vergegenwärtigung der Identität kann somit einerseits als zuhörendes Subjekt, aber auch als Produkt von zuhörenden Subjekten betrachtet werden. Die Reziprozität dieses Vorgangs ist dem ‚listening' Individuum immanent, wodurch das Gehörte zusätzlich zu der Bindung an einen Körper an den Ort und die Zeit der Wahrnehmung durch das Subjekt geknüpft wird. Unter anderem führte dies in der Betrachtung aus einer historischen Perspektive zu einer ausgiebigen Geschichtsschreibung durch ‚orale Kulturen', in denen durch das Medium von Priester*innen, Sänger*innen oder Schaman*innen gefühlte Körperlichkeit einem zuhörenden Publikum in Form von Klang vergegenwärtigt wurde.[122] Die Möglichkeit des ‚Listenings' spielte und spielt dabei eine entscheidende Rolle, da nur dadurch - sowohl bei Medium als auch bei Rezipient*in - bestimmte Parameter einer teils transzendenten Bedeutungsebene übermittelt werden konnten und können. Bei letztgenanntem Aspekt ist es vor allem die gefühlte und situativ abhängige Körperlichkeit, die für das jeweilige Individuum von entscheidender Bedeutung ist, um Bedeutung durch Klang zu schaffen. Es lässt sich somit die Aussage tätigen, dass „individually felt corporeality is, as such, a function of situative listening."[123] Ohne Körper wäre eine Form des ‚Listenings' nicht möglich, wohingegen jedoch Körperlichkeit ohne eine Form des gerichteten Hörens, beispielsweise in der Gehörlosen-Community, durchaus existiert.[124] Diese enge Bindung von Körperlichkeit und Hörprozess lässt sich in der Herangehensweise der unterschiedlichsten wissenschaftlichen Disziplinen betrachten, auch wenn die betrachtende - oder zuhörende - Perspektive jeweils unterschiedlich ist. An dieser Stelle wird davon ausgegangen, dass eine Form der menschlichen gerichteten auditiven Wahrnehmung niemals körperlos sein kann, denn „Listening is never silent because is never disembodied."[125] Der Prozess des ‚Listenings' ist demnach nie lautlos oder stumm, da die damit verwobene Körperlichkeit per se seine eigene Klangquelle darstellt. Diesbezüglich sei unter anderem abermals auf die Studien von John Cage im

---

[122] Vgl.: Hiebler 2005, S. 206 oder in Bezug auf die orale Wissensvermittlung durch sog. *Griots/ Griottes* in Westafrika: Saether 2003 und Dorsch 2006.

[123] Schulze 2016, S. 281.

[124] Diesbezüglich sei auf Kapitel 4 *Dissertations on Deafness* des Buches *Deafness : A Medical Dictionary, Bibliography, and Annotated Research Guide to Internet References* von James N. Parker und Philip M. Parker hingewiesen, die eine vielfältige Auflistung von Dissertationen zum Thema Gehörlosigkeit enthält.

[125] Di Scipio 2015, S. 285.

reflexionsarmen Raum hingewiesen, bei denen er feststellen konnte, dass selbst bei einer künstlich hergestellten Umgebung die Eigengeräusche des Körpers immer noch gut wahrnehmbar seien.

3.3.3 Subjekt und Objekt beim ‚Listening'

Der vorangegangene Abschnitt mit Überlegungen zu der Verbindung von ‚Listening' und Körperlichkeit hinterlässt den Eindruck, dass die erfolgte Betrachtung des wahrnehmenden Subjekts möglicherweise als Ergänzung zu einem ‚Rückzug in die eigene Identität' verstanden werden könnte. ‚Listening' würde damit als höchst subjektive und dadurch kaum nachzuvollziehende sensorische Wahrnehmung charakterisiert, die viele Herangehensweisen in der Suche nach einer etwaigen Verallgemeinerbarkeit kaum möglich macht. Diese Form der Verallgemeinerbarkeit stellt jedoch - natürlich unter starker Einbeziehung von Subjektpositionen - ein wichtiges Ziel der vorliegenden Arbeit dar. Im Folgenden soll daher eine weitere Betrachtungsebene, die der intersubjektiven Öffnung der vorgestellten Überlegungen dient, durch das Vorstellen einer weiteren, dem ‚Listening' zugeschriebenen Eigenschaft ermöglicht werden.

Gerichtetes Hören ist eine Form der Wahrnehmung, die sich aus der subjektiven Referenzbildung zu bereits vorhandenen habituellen Parametern auf einen Impuls von außen bezieht. Auch wenn hier, wie bereits an anderer Stelle, der Körper und sein Umfeld strategisch als zwei sich gegenseitig bedingende Einheiten verhandelt werden, kreiert das ‚Listening' gewissermaßen eine von vielen Brücken dieser Verbindung zwischen ‚Innen' und ‚Außen'.

> „Wir sind uns der Wahrnehmungsgegenstände bewusst, indem wir uns zugleich unseres eigenen Leibes bewusst sind und des wechselseitigen Zusammenwirkens von Leib und Gegenständen. Das heißt, wir können keinen Gegenstände wahrnehmen, ohne dabei gleichzeitig ein begleitendes Bewusstsein unseres eigenen Leibes zu haben, sei dieses thematisch oder unthematisch."[126]

Das Bewusstsein über das Vorhandensein des eigenen Körpers ist demnach untrennbar mit der bewussten Wahrnehmung von Gegenständen verbunden und bedingt sich wechselseitig. Unabhängig von dem gegebenenfalls entstehenden intersubjektiven Charakter der subjektiven Bedeutungsgenerierung kann das relationale Zwischenstadium des ‚Listenings' in seiner Prozesshaftigkeit eine Möglichkeit bieten, ‚Innen' und ‚Außen',

[126] Zahavi 2009, S. 109.

oder ‚Subjekt' und ‚Objekt' zu verbinden: „Listening to sound is where objectivity and subjectivity meet: in the experience of our own generative perception we produce the objectivity from our subjective and particular position of listening."[127] Das ‚Treffen' von Subjektivität und Objektivität im ‚Listening' löst sozusagen die Unvereinbarkeit der beiden Positionen auf und macht den Weg für eine allgemeine, über das Subjekt hinaus gehende Bedeutungsebene oder Evidenz frei.[128] In Anlehnung an die ‚klassische' Philosophie nach Immanuel Kant existiert ein Objekt immer in Abhängigkeit von einem Subjekt. Es kann also geschlussfolgert werden, dass das akustische und sensuelle Umfeld der/des darin befindlichen Rezipient*in, die Ursache für den Prozess der Individualisierung im Körper eines jeden hörenden Subjektes darstellt. Wie viele gesellschaftliche Zusammenhänge lässt sich dieser Prozess ebenfalls in seiner Wechselwirkung betrachten, da das zuhörende (‚listening') Individuum ebenso für sein Umfeld ein hörbar agierendes Individuum darstellt und somit ebenso als Klangquelle in ihrem/seinen Umfeld wahrgenommen wird. Termini wie ‚Subjekt', also die Verkörperung der auditiven Wahrnehmung, und ‚Objekt', also das durch sie sensuelle Rezeption objektivierte Umfeld, sind also nie als abgeschlossene Entitäten zu betrachten, sondern als Prozess, der sich durch das gerichtete Hören formt. Gewissermaßen ein Nebenprodukt dieser theoretischen Differenzierung und der damit verbundenen Ablehnung von festen Kategorien ist das Einnehmen einer anti-essentialisierenden Perspektive auf die gerichtete auditive Wahrnehmung. Durch die Einnahme einer fluiden Betrachter*innenperspektive und deren kritischer Reflexion wird - so zumindest die theoretische Annahme - die Macht des Epistems und anderer ontologischer Annahmen zu gewissen Teilen aufgebrochen. Aus der theoretischen Differenzierung und Ergänzung des Abschnitts zu *‚Listening' und Körperlichkeit* lässt sich ein über-subjektives Eingehen auf den Prozess der gerichteten auditiven Wahrnehmung ableiten, der sich in etwa wie folgt zusammen fassen ließe: „listeners are never separate subjects that keep at a distance from objects listened-to, and […] the sound event is never complete without the participation of which listeners are able."[129]

---

[127] Voegelin 2010, S. 14.

[128] Vgl.: Kapchan 2017, S. 4.

[129] Di Scipio 2015, S. 285.

In einer Bourdieu-nahen Lesart bezöge das ‚Listening' eine Zwischenposition in dem Verhältnis zwischen der Objektivität der sozialen Strukturen und der Subjektivität der mentalen Strukturen.[130] Der Körper als individueller Raum der Identitätsbildung und gleichzeitig als Einschreibefläche des ihn umgebenden Sozialen - was Bourdieu mit dem Begriff des Habitus zu fassen versuchte - zeigt somit, dass die reine Fokussierung auf einen subjekt- oder objektgeleiteten Diskurs des ‚Listenings' fehlschlagen muss, da selbst die subjektive Wahrnehmung „kein unmittelbarer Vorgang ist, sondern selektiv und über den Habitus strukturiert"[131] ist und somit nur in Abhängigkeit von Strukturprinzipien und Kategorien des Sozialen betrachtet werden kann.

3.3.4 Phänomenologie des gerichteten Hörens

Die bisher herausgearbeiteten Aspekte des ‚Listenings' stellten das zuhörende Subjekt in den Mittelpunkt der Betrachtungen und arbeiteten sich von der Wahrnehmung über das Hören zum ‚Listening' als Form der spezifischen Rezeption von Klang, sowie damit verbundenen Diskursen zu Bedeutungsgenerierung und Körperlichkeit. Der Begriff der Phänomenologie wurde dabei bis zu dieser Stelle vermieden, auch wenn die subjektive Wahrnehmung, die zu verallgemeinerbaren Rückschlüssen auf Gegenstände oder Objekte führt, als ein strukturgebendes Prinzip derselben dargelegt werden kann. Im Kontext einer phänomenologischen Herangehensweise werden im Folgenden daher nochmals einige bereits genannte Aspekte subsumiert.

Einem Phänomen wird die Eigenschaft zugeschrieben, dass es zunächst als subjektiv wahrgenommene und somit als scheinbare Realität zu charakterisieren sei, die zu einem späteren Zeitpunkt durch eine Form von Evidenz oder ‚Wirklichkeit' validiert werden kann. Die Phänomenologie versucht sich, als strukturgebende Möglichkeit der Betrachtung oder Methode, an einer Kategorisierung und strukturellen Einbettung von einem oder mehreren Phänomenen in einen übergeordneten Rahmen. Dieses Vorgehen lässt sich auch als Prozess der Herstellung eines Konstitutionszusammenhangs zusammenfassen.[132] In der

---

[130] Vgl.: Löw 2001, S. 180.

[131] Löw 2001, S. 210.

[132] Vgl.: Funke 1966, S. 174.

auf Edmund Husserl zurück gehenden Tradition des Erkenntnisgewinns durch phänomenologische Betrachtungen konstituiert sich die Betrachtung aus der „Ersten-Person-Perspektive“[133] als übergreifendes Charakteristikum. Auch in Ergänzung zu und kritischer Beschäftigung mit der Husserl’schen Phänomenologie, u.a. durch Martin Heidegger oder durch die *Neue Phänomenologie* von Hermann Schmitz[134], wird diese Fokussierung auf das Subjekt nie grundlegend in Frage gestellt - sie ist dem Ansatz der Phänomenologie inhärent. Von dieser Position des Subjektes gehen weitreichende Fragestellungen nach Körperlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit aus, die beispielsweise im Jargon Husserls unter den Parametern Leiblichkeit, Lebenswelt und Zeit (Urimpression, Retention, Protention) untersucht werden.[135]

Bis zu dieser Stelle der Arbeit wurde versucht, den Prozess des ‚Listenings‘ als ein vom Subjekt ausgehender und, durch die Relationen zum sozialen (Um)Feld, dennoch nicht rein subjektiver Diskurs zu charakterisieren. Auf die zwei weiteren Konstanten, den Raum in Abhängigkeit von der Zeit, die den gesamten Prozess des ‚Listenings‘ als theoretisches Gefüge stark konstituieren, soll in den folgenden Kapiteln näher eingegangen werden, wobei vor allem Aspekte des Sozialen, des (urbanen) Raums und des historisierten Zeitklangs verhandelt werden sollen. Ausgehend vom Subjekt, das sich in direkter und unwiederbringlicher Weise relational zu seiner Umgebung verhält, betrachtet die Phänomenologie diese „ganze räumlich-zeitliche Welt, der sich Mensch und menschliches Ich als untergeordnete Einzelrealitäten zurechnen“[136]. Dabei ist es jedoch eine explizite Forderung neuerer phänomenologischer Ansätze, diese ‚räumlich-zeitliche Welt‘ mit starkem Subjektbezug aus einer kritischen Perspektive zu beleuchten. Diesen kritischen Impetus erhält die phänomenologische Betrachtung durch ein ihr zugeschriebenes, besonderes Maß an Reflexion und (Selbst-)Problematisierung.[137] Georgina Born fordert, unter anderem ausgehend von der soundspezifischen Phänomenologie Don Ihdes[138], eine

---

[133] Zahavi 2007, S. 17.

[134] Vgl.: Heidegger: ‚Grundprobleme der Phänomenologie‘, 2005 [1975], sowie Schmitz: ‚Neue Phänomenologie‘, 1980.

[135] Vgl.: Zahavi 2009.

[136] Husserl 1976 III/1, S. 106.

[137] Vgl.: Zahavi 2007, S. 42.

[138] Vgl.: Ihde 2007 [1976].

„critical sonic-social phenomenology“[139], die sich in einem stärkeren Maße auf kulturkritische und historische Faktoren bezieht. Kritische Phänomenologie betrachtet dabei nicht nur die Position des Subjekts, sondern zieht Rückschlüsse aus der betrachtenden Perspektive auf die Umgebung und bezieht die wahrgenommenen Phänomene des kulturell und sozial geformten Felds wieder zurück auf die wahrnehmende Person. Dieser Ansatz erscheint, anhand der ansonsten zu sehr im Subjekt verhandelten Problemstellungen, als folgerichtig, ist jedoch, in der Präzision der theoretisch geäußerten Anhaltspunkte, in der vorgestellten Art und Weise nur äußerst schwierig umzusetzen. Hierbei sei ebenfalls auf die Methode der Feldforschung in der Ethnomusikologie hingewiesen, bei deren methodologischer Durchführung die forschende Person vor vergleichbare Probleme gestellt wird. Eben diese Schwierigkeiten in der phänomenologischen Betrachtung von Sound fasst Don Ihde wie folgt zusammen:

> „The examination of sound begins with a phenomenology. It is this style of thinking which concentrates an intense examination on experience in its multifaceted, complex, and essential forms. Nothing is easier than a ‚phenomenology‘, because each person has her experience and may reflect on it. […] But nothing is harder than a phenomenology, precisely because the very familiarity of our experience makes it hide itself from us.“[140]

Als Problemstelle wird hier zunächst die Schwierigkeit einer ‚über-subjektiven‘ Betrachtung in Abhängigkeit der vorangegangenen subjektiven Erfahrung herausgestellt, wobei diesbezüglich die Frage gestellt werden kann und muss, ob ontologische Annahmen, im Sinne der Erlangung von apriorischem Wissen, überhaupt als Zielsetzung einer phänomenologischen Herangehensweise an ein Forschungssujet zu charakterisieren sind. Jedoch kann festgehalten werden, dass die Ambivalenz der Wahrnehmung eines sensuellen Impulses und das Einnehmen einer darauffolgenden, kritischen Betrachter*innenperspektive der phänomenologischen Herangehensweise inhärent ist. Dabei zeichnet sich die Phänomenologie, als anwendbares theoretisches Prinzip, insbesondere durch eben diese, in ihr veranlagte Kombination aus wahrnehmender Betrachtung und kritischer Reflexion eines sensuellen Impulses aus. Das Einnehmen dieser kritischen Position - nicht nur gegenüber dem Klang oder der Klangquelle, sondern auch gegenüber sich selbst - kann jedoch als durchaus ambitioniertes Ziel bezeichnet werden. Daher sollen im Folgenden einige Aspekte mit kritischem Impetus gegenüber einer vom

---

[139] Born 2013, S. 8.

[140] Ihde 2007 [1976], S. 17.

Subjekt ausgehenden Betrachter*innenperspektive in Form eines Ausblicks angebracht werden.

3.3.5 Kritisches Hin_Hören

‚Listening' wurde im bisherigen Verlauf der vorliegenden Arbeit als sensuelles Phänomen dargestellt, das sich aus seiner gerichteten wahrnehmenden und habituellen Subjektposition relational zu den es umgebenden Objekten/Gegenständen verhält und es dem Subjekt dadurch erlaubt, Rückschlüsse auf sein Umfeld und sich selbst zu schließen. An dieser Stelle soll nun untersucht werden, inwiefern es möglich ist, eine kritische Positionierung in der eigenen Bedeutungsgenerierung einzunehmen, welche etwaigen Schwierigkeiten dem bisher vorgestellten Ansatz innewohnen und wohin sich eine theoretische Betrachtung des ‚Listenings' von hier aus bewegen könnte.

In einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Position der neuen, durch das ‚Listening' erworbenen Informationen sieht der Verfasser der vorliegenden Arbeit das weitreichendste Problempotential der bisher vorgestellten Betrachtungen. Gerade in Bezug auf die Rezeption von ‚nicht-westlichem' Klang bietet der theoretisch vorgestellte Schritt einer kritischen Auseinandersetzung mit sich selbst durch das Gehörte gegebenenfalls nicht die ausreichende Tragweite, um dem Subjekt eingeschriebene Formen von Kolonialismus und Rassismus auf fundamentale Weise zu begegnen. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass „‚sensuous' listening practices and aesthetic choices of Africans, Asians, or African Americans fundamentally ‚different' from those of the racially unmarked ‚listener'"[141] sein können. Obwohl selbst die zitierte Aussage in einer problematischen und essentialisierenden Lesart rezipiert werden kann, zeigt sie dennoch die Schwierigkeit der unterschiedlich geformten und habituell geprägten Hörpraktiken und den damit zusammen hängenden Schlussfolgerungen auf bestimmte Aspekte des Lebens, die gesammelt vor allem eine westliche, größtenteils englischsprachige und dadurch teils hegemoniale Perspektive einnehmen. Wie bereits thematisiert, bezieht sich die vorliegende Arbeit, allein durch die nahezu ausschließliche Verwendung von englisch- und deutschsprachigem Quellenmaterial, in diese Kritik ebenso mit ein.

[141] Erlmann 2016, S. 168.

In ihrer Dissertation *The contours of the sonic color-line: slavery, segregation, and the cultural politics of listening* geht Jennifer Lynn Stoever auf eben diese Problematik einer historisch geprägten, rassistischen Hörweise ein:

> „Within both African American Studies and American Studies, I identify the sense of listening as a process of racialization, exploring ‚whiteness' and ‚blackness' as historical configurations of the sensorium beyond ‚the gaze'."[142]

Auf Basis der von Jonathan Sterne vorgestellten *audiovisuellen Litanei* und der damit verbundenen Wertigkeit der sensuellen Rezeptionsformen wird so die Prämisse verdeutlicht, dass dem ‚Listening', ebenso wie der visuellen Wahrnehmung, rassistische Grundannahmen zugrunde liegen können. Die Aussage „Racism is a discourse of power that thinks with its eyes"[143] kann somit bestenfalls als unreflektierte Aussage im Kontext einer euro-amerikanisch geprägten Wertigkeit von unterschiedlichen Wahrnehmungsformen verstanden werden. Veit Erlmann zufolge hängt dieses „Othering of the senses within the larger project of Western colonial domination"[144] auch mit der Erfindung des modernen und nach innen gerichteten ‚Listeners' zusammen, die/der durch die intrinsische Perspektive einerseits mehr rezipiert und andererseits weniger reflektiert. Der Schritt der kritischen Positionierung des Selbst zum Wahrgenommenen bleibt somit mehr oder weniger aus, beziehungsweise findet als Fehlschluss statt. Gleichzeitig fordert Erlmann die Etablierung einer Form des energischeren Zuhörens durch Anthropolog*innen, um den nach innen gerichteten und unreflektierten Hörprozess zu dekonstruieren.[145] Es scheint, als hinge eine Neuorientierung des Gegenstandes Sound, sowie der Wahrnehmung desselben, von einer Neukonzeptionierung des gesamten ‚Listening'-Prozesses, sowie von einer Methodik der kritischen Reflexion des Subjekts ab. Diesbezüglich merkt Joanna Demers aus einer popular-musikwissenschaftlichen Perspektive an, dass die musikalischen Prozesse der gerichteten auditiven Wahrnehmung von ‚klassischer' Musik im Konzertsaal nicht auf die des ‚Listening' von EDM-Musik zuträfen, weshalb sie den Term *aesthetic listening* für eine inklusivierende und

---

[142] Stoever 2007, S. 29.

[143] Bull, Back 2003, S. 14.

[144] Erlmann 2016, S. 167.

[145] Vgl.: Erlmann 2004, S. 20.

soundbezogenere gerichtete auditive Wahrnehmung anführt.[146] In ihrem Werk *Listening through the Noise* wird die Form des *aesthetic listening* dementsprechend nicht in der Tradition an einen musikalischen Ästhetik-Begriff, sondern als theoretische Neukonzeptionierung des subjektiven Hörprozesses verstanden.[147]

Marie Thompson geht in ihrer Auseinandersetzung mit dem Prozess des ‚Listenings' ebenfalls von Lärm als primärem Gegenstand der Betrachtung aus und verbindet dies mit einer Kritik an einem primär subjektzentriertem Analyseansatz von Sound. Dieser würde „noise as a negative judgement of sound"[148] rahmen und folglich würden Lärm oder Noise somit als störend und unangenehm empfundene auditive Wahrnehmung aus dem Diskurs fallen. Sie vertritt einen *ethico-affective approach*[149], der sich als onto-epistemologischer Ansatz zwischen Subjekt- und Objektpositionen bewegt und dadurch das wahrnehmende Subjekt aus der zentralen Position der Betrachtungen rückt. Ihre Position schärft sie unter anderem an einer Kritik von Christopher Cox's *Sonic Materialism*[150], der Klang als ‚reines' Material jenseits von Signifikanz und Bedeutung, sowie einem Schwerpunkt auf ästhetisch-künstlerischer Anwendung untersucht. Diesem Ansatz unterstellt Thompson einen ontologisch geprägten Geschichtsrevisionismus, der gesellschaftliche Konstrukte ignoriert und dadurch u.a. neokoloniale Formen der westlichen Klangrezeption produziert.[151] Thompson formuliert ihre Kritik differenziert und pointiert und versteht es dabei, bezüglich ihres eigenen Ansatzes die gesellschaftskonsituierenden und kontextabhängigen Parameter einer Betrachtung von Sound heraus zu kehren. Auch wenn sie dabei von einer Dezentralisierung des Subjekts ausgeht, was einen scheinbar inhaltlichen Widerspruch zu der in dieser Arbeit dargelegten Untersuchung darstellen mag, weist der *ethico-affective approach* einige Schnittstellen, wie die allgemein im Flux befindliche Perspektive zwischen Subjekt und Objekt, zu den bisher dargelegten Überlegungen des ‚Listening'-Prozesses auf.

---

146 Vgl.: Demers 2010, S. 16.

147 Vgl.: Ebd., S. 152f.

148 Thompson 2017a, S. 4.

149 Vgl.: Thompson 2017a, S. 35.

150 Vgl.: Cox 2011.

151 Vgl.: Thompson 2017b.

Das Kapitel zum *subjektiven ‚Listening'* soll von einer anwendungsbezogenen Überlegung abgeschlossen werden, die sich mit der Frage nach einer adäquaten Reflexion des Gehörten beschäftigt. Dazu soll näher auf die von J. Martin Daughtry vorgestellte Metapher des *acoustic palimpsest* eingegangen werden, mittels der er akustische Phänomene als mehrschichtigen Text rezipiert.[152] Dieses Gedankenspiel - wie er es nennt - solle zu „a politics of listening that is both hermeneutically rich and deeply complementary to the ethnographic project"[153] führen. Das ‚ethnographische Projekt' stellt dabei eine breite inhaltliche Anlehnung an Methoden der Feldforschung und des quellen-, gesellschafts-, und subjektkritischen Umgangs mit ethnographischem Material dar. In einer Art fortwährendem Prozess des immer wieder neu Hörens, des (Über-)Hörens - äquivalent zum Prozess des Überschreibens beim Palimpsest -, wird Bedeutung mit jedem neuen Hörvorgang kreiert, ohne dass die zuvor gegangene Bedeutungsebene völlig verloren geht. Ein Abschluss dieses Prozesses ist gleichsam nicht vorgesehen, was zur Folge hat, dass das Substrat des *akustischen Palimpsests* durch das Einnehmen einer kritischen und intersubjektiv informierten Subjektposition in seiner Vielschichtigkeit bestehen bleibt und auf einander aufbaut.[154] Der/die kritische Zuhörer*in ist demnach „full of doubt about the heard, and doubtful in his complicity he needs to hear and hear again, to know himself as an intersubjective being in a sonic life-world."[155] Als mögliche, zu durchhörende Ebenen des Prozesses einer retrospektiven und kritischen Betrachtung der gerichteten auditiven Wahrnehmung als Palimpsest schlägt Daughtry folgende Kategorien vor: textlich, auditiv, intermedial, technologisch, performativ, symbolisch, ideologisch, körperlich/leiblich, erinnernd.[156] Aus einer Kombination der verschiedenen Kategorien in Bezug auf eine auditive Wahrnehmung ergibt sich nach und nach ein bedeutungskreierendes *akustisches Palimpsest*, mittels dessen der/die Zuhörer*in befähigt ist, mehrere Bedeutungsebenen einzunehmen und das Gehörte mitunter kritisch zu reflektieren: „listening is a process of

[152] Vgl.: Daughtry 2017.

[153] Daughtry 2017, S. 48.

[154] Vgl.: Daughtry 2017, S. 53.

[155] Voegelin 2010, S. 10.

[156] Vgl.: Daughtry 2017, S. 73f.

auditorily cognising the world we inhabit, including the many layers of mediations that structure it.“[157]

Natürlich kann mit der Betrachtung des gerichteten Hörprozesses als palimpsestischer Text nicht jegliche Schwierigkeit oder Problematik eines differenzierten Hörvorgangs getilgt werden. Vielmehr ergeben sich, wie J. Martin Daughtry gegen Ende seines Aufsatzes ebenfalls feststellt, eine Vielzahl an weiteren Fragestellungen, wie die Einbettung des Betrachtungsprozesses in den Gesamtprozess - beispielsweise einer ethnomusikologischen Arbeit - oder das Finden eines vorläufigen Zwischenergebnisses desselben. Dennoch eignet sich die Metapher des *akustischen Palimpsests* als methodologische Erweiterung einer vertiefenden Beschäftigung mit dem Prozess des ‚Listenings‘, um den Bedeutungshorizont der ersten akustischen Wahrnehmung durch anschließende Überlegungen zu schärfen. Eine andere, zusätzliche Möglichkeit der Schärfung einer weiteren Beschäftigung mit dem Gesamtprozess des ‚Listenings‘ ergibt sich aus einer Verschiebung der betrachtenden Perspektive - weg vom Subjekt und hin zum Raum. Durch die Fokussierung der räumlichen Gegebenheiten, wird das Subjekt ein Stück weit dezentralisiert und in seiner/ ihrer Umgebung verortet. Daher wird im Folgenden auf die Konstante des Raums im Prozess des ‚Listenings‘ eingegangen.

3.4 ‚Listening‘ im Raum

Bisher wurden Aspekte des Raums in der Ausbreitung von akustischen Schallwellen, also des sog. Klangraums, primär aus der Perspektive des zuhörenden Subjekts untersucht. Die bereits thematisierte Ausbreitung der Schallwellen und die Aufnahme und Verarbeitung derselben in einem Körper lässt sich jedoch ebenfalls unter der Infokusnahme und Spezifizierung der räumlichen Gegebenheiten betrachten. Dies soll nicht implizieren, dass die den Hörprozess konstituierenden Parameter des hörenden Subjekts und der Distanz der Schallquelle bis zum wahrnehmenden Ohr, hier verstanden als Raum, als trennbare Kategorien betrachtet werden könnten. Vielmehr soll zu einem späteren Zeitpunkt anhand der Betrachtung von Klanginstallationen aufgezeigt werden, dass eine Fokussierung von einzelnen Aspekten nur im Kontext ihrer Zusammenführung sinnvoll erscheint. Außerdem

[157] Di Scipio 2015, S. 284.

zeigt das bisherige, fragmentarische Eingehen auf akustische und soziale Parameter des das Subjekt umgebenden Raums die Unmöglichkeit der Aufspaltung eines Prozesses, der sich in hohem Maße gegenseitig bedingt. Insofern versteht sich der folgende Abschnitt der Arbeit als Erweiterung der bisher vorgestellten Überlegungen zum Prozess des ‚Listenings', der unter einer Spezifizierung und einem Wechsel der betrachtenden Perspektive - weniger subjektzentriert als vielmehr raumorientiert - einige bereits geäußerte Gedanken zur räumlichen Konstitution weiter ausführt. Mit Eingehen auf Urbanität und technologische Aspekte des Raums soll ferner eine zielgerichtete Betrachtung in einer Spezifizierung von Raum als Konstante des ‚Listening'-Prozesses ermöglicht werden.

3.4.1 Der soziale und der akustische Raum

Der Raum stellt in seiner gesamten definitorischen Breite ein vieluntersuchtes Konstrukt gesellschaftlichen Handelns dar, auch wenn bis vor wenigen Jahrzehnten die Gegebenheiten der Ausdehnung von Schall als auditive und musikalische Wahrnehmung kaum eine Rolle spielten.[158] In seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Räumen im Kontext des Konzeptes der *Heterotopie* geht Michel Foucault sogar davon aus, dass sich „unsere Zeit […] als Zeitalter des Raumes begreifen"[159] lassen könne. Eine Differenzierung unterschiedlicher Räume, die sich im Nimbus der Verwendung als recht klar umrissener, beispielsweise geographischer oder bewohnbarer Raum, bis hin zu der Verwendung des Raums als Metapher für subjektiven Handlungsraum strecken, lässt sich kaum vornehmen. Raum, so wie er bisher verstanden wurde und im Folgenden weiter ausgeführt wird, lässt sich durch das Charakteristikum seiner sozial-gesellschaftlichen Prägung beschreiben, „that take[s] into account not only physical geographies, but social and political geographies as well."[160] Daher ist das bereits thematisierte und durch den Habitus konstituierte relationale Verhältnis zwischen Subjekt und subjektumgebenden Raum so eng: es bedingt sich zu großen Stücken gegenseitig. Oder, um es mit anderen

[158] Vgl.: Clarke 2013, S. 95.

[159] Foucault 2006, S. 317.

[160] Ouzounian 2013, S. 74.

Worten auszudrücken: „Aus einer historisch-materialistischen Perspektive ist der Raum weder ein ‚Subjekt' noch ein ‚Objekt', sondern gesellschaftliche Wirklichkeit."[161] Mit der Anwesenheit von wahrnehmenden Subjekten - und wahrnehmenden Wesen, wie Tiere, etc. - in einem Raum wird eine ‚gesellschaftliche Wirklichkeit' oder ein dynamischer Prozess geschaffen, „der sich in emotionaler und physischer, sinnlicher und intellektueller Wechselbeziehung zwischen Raum und Mensch vollzieht und beide […] in eine neue, enge Beziehung bringt."[162] Nicht zuletzt geht daher auch „die Aktivität des Handelns unmittelbar mit der Produktion von Räumen einher"[163], da selbst ohne konkrete Bezeichnung desselben, Raum im sozialen Sinne durch ein Subjekt geschaffen wird. Auf dieser Annahme baut auch Henri Lefebvre seine Überlegungen zu Raum und Urbanisierung auf, die sich verknappt mit dem Satz: „Der soziale Raum ist ein soziales Produkt"[164] zusammenfassen ließen. Die subjektive Wahrnehmung und der intersubjektive Austausch darüber sind also konstituierend für einen bestimmten, sozialen Raum. Dabei wird an dieser Stelle Raum eher als abstrakte Kategorie im Sinne des englischsprachigen Wortes ‚space' und weniger als konkrete Räumlichkeit im Sinne des englischsprachigen ‚room' oder des deutschsprachigen ‚Zimmers' verstanden. Diese zunächst breit gefasste und zugleich durchaus einschränkende Begriffsverwendung ermöglicht ein detaillierteres Eingehen auf Prozesse im Raum, dessen konstituierende Parameter zu einem Großteil mittels des sensorischen Apparates des Menschen erfasst werden. Die den Raum konstituierende Wahrnehmung eines Subjekts muss dabei nicht zwingend identisch mit dem Zeitpunkt und der aktuellen örtlichen/geographischen Position desselben sein, insofern als analytische Betrachtungen und Verarbeitungsprozesse ebenfalls im Nachhinein zu einer primären Wahrnehmung stattfinden können und dennoch Auswirkungen auf einen Raum haben können. Ein Beispiel hierfür wäre eine historische Gegebenheit und die damit

[161] Schmid 2005, S. 203.

[162] Rüth 2008, S. 68.

[163] Löw 2001, S. 18.

[164] Schmid 2005, S. 205.

verbundene, imaginierte[165] An- oder Abwesenheit einer Person oder Personengruppe, wie das starke Gefühl des Unbehagens in den heutigen Gedenkstätten der ehemaligen nationalsozialistischen Konzentrationslager, oder eine auratisch-spirituelle Anwesenheit, wie in Form von Geistern oder transzendenten Wesen bei einem schamanischen Ritual. Aspekte von Zeitlichkeit im Kontext historischer Gegebenheiten in festgelegten Räumen werden jedoch im folgenden Kapitel näher ausgeführt.

Aus einer Vielzahl an individuellen Wahrnehmungen eines bestimmten Raumes, auch wenn diesbezüglich die Annahme wiederholt werden muss, dass soziale Räume keine klaren Abgrenzungen aufweisen, ergibt sich eine intersubjektive und dadurch über die ‚bloße' Wahrnehmung des Subjekts hinaus gehende Konfigurierung von Raum. Agostino di Scipio beschreibt diesen Vorgang als Prozess „that turns the neutral connotations of ‚space' into the singular and shared connotations of ‚place'."[166] Geteilter Raum ist dementsprechend sozialer Raum, woraus sich eine scheinbar unendliche Vielzahl von individuellen Konsitutionsmöglichkeiten von Raum ergibt. Daraus erschließt sich zunächst eine gewisse Problematik in der systematischen Betrachtung von Räumen, zumal sie als Klangräume ebenso Einfluss auf die dort befindlichen Subjekte ausüben und die wechselseitige Bedingung zwischen Raum und Subjekt eine ähnliche Bindung eingeht wie Schallquelle und Rezipient*in. Den Sachverhalt der gegenseitigen Bedingung oder ‚Übersetzung' fasst Pierre Bourdieu verknappt mit folgenden Worten zusammen:

> „Allgemeiner: Vermittelt über den Raum der Dispositionen (oder Habitus) der Akteure, wird der Raum der sozialen Positionen in einen Raum der von ihnen bezogenen Positionen rückübersetzt; oder, mit anderen Worten, dem System der differentiellen Abstände, über das sich die unterschiedlichen Positionen in den beiden Hauptdimensionen des sozialen Raums definieren, entspricht ein System von differentiellen Abständen bei den Merkmalen der Akteure (oder der konstruierten Klasse von Akteuren), das heißt bei ihren Praktiken und bei den Gütern, die sie besitzen."[167]

Bezogen auf die auditive Wahrnehmung in Räumen ergibt sich einmal mehr, mal weniger komplexes Gefüge der sich gegenseitig bedingenden, subjektiven Dispositionen, die

---

[165] ‚Imaginiert' ist in diesem Zusammenhang nicht als eine rein subjektiv und nicht-validierbare Wahrnehmung zu verstehen, sondern als Wahrnehmung, die sich aufgrund von historischen oder transzendentalen Begebenheiten auf einen Faktor stützt, der materiell in dem bestimmten Raum nicht vorhanden ist und somit möglicherweise von anderen Subjekten nicht auf diese Art und Weise wahrgenommen werden kann. Der ‚imaginierte', wenn auch geschichtlich nachvollziehbare Aspekt der Wahrnehmung hat jedoch dennoch große Anteile an der subjektiven Konstitution eines Raumeindrucks.

[166] Di Scipio 2015, S. 285.

[167] Bourdieu 2006, S. 359.

gemeinsam einen bestimmten sozialen Klangraum bilden, ohne die heterogene Individualität ihrer eigenen Wahrnehmung aufzugeben. ‚Listening' sowie Hörbarmachung mittels stimmlicher oder sonstiger Laute ist somit in hohem Maße von der sozialen Position des Subjekts im ‚Raum der Dispositionen' abhängig. Mit anderen Worten sind die auditiven Merkmale eines Raumes immer verbunden mit der Frage nach Aneignung und dem Vorherrschen eines gesellschaftlichen Machtgefüges.[168] Ein Hör- oder Klangraum, unabhängig davon, ob dieser nun im Konzertsaal oder dem Stadtwald lokalisiert ist, konstituiert sich demnach nie als ein Ort, der im Moment der auditiven Wahrnehmung von gesellschaftlichen Strukturen enthoben ist, sondern manifestiert sich erst durch die gesellschaftlich und räumlich konstruierte Wahrnehmung eines (zu)hörenden Subjekts. Die Eigenschaft des - teils menschengemachten und größtenteils menschlich wahrgenommenen - Klangs, „to denote place and demarcate space"[169] vermittelt somit nicht nur Informationen an die den Klang rezipierenden Subjekte, sondern bildet ebenso einen klanglichen Gesamteindruck eines Zusammenschlusses an sozialen Einzelpositionen in bestimmten, vorbestimmten räumlichen Parametern ab. Ein anschauliches Beispiel stellt das vielfältige und klanglich heterogene Treiben auf einem Wochenmarkt dar, auf dem Waren mittels akustischer Signale angeboten und verkauft werden. Lefebvre leitet aus dieser Summe der Einzeldispositionen seine Grundannahme zu einer Analyse des sozialen Raums ab: „Der Ausgangspunkt der Produktion des Raumes ist die räumliche Praxis, der wahrgenommene und wahrnehmbare Raum, und damit die Sinne, der Körper."[170] In gewisser Weise ist dieses, sich fortwährend im Flux befindliche Produkt eines akustischen Raumes geprägt durch die ihm immanente Reduktion von einzelnen, habituellen Wahrnehmungen, die zu einem übergreifenden und teils strukturierendem Konstrukt zusammen gefasst werden. Soziale Parameter stellen also bezüglich des ‚Listenings' in bestimmten Räumen eine dominante Wahrnehmungskategorie dar. Neben der Untersuchung dieser sozialen Parameter im Hörprozess, denen zum heutigen Stand der Forschung ein Mangel an wissenschaftlichen Analyseansätzen attestiert werden kann[171],

---

[168] Vgl.: Attali 2002 [1977], S. 6.

[169] Atkinson 2007, S. 1906.

[170] Schmid 2005, S. 226.

[171] Vgl.: Born 2013, S. 7.

spielen gerade in der Klangproduktion und -rezeption andere Faktoren, wie architektonische und räumliche Präfiguration der akustischen Beschaffenheit, Umgebungsgeräusche, Witterungsverhältnisse, Qualität der Klangquelle und Art der Klangübermittlung, etc. eine große Rolle. Insbesondere in der aktiven und - zumindest vorläufig - anhaltenden Veränderung eines Raumes gilt es eben diese Parameter der architektonisch-strukturellen und der sozialen Präfiguration zu berücksichtigen. Um eben möglichst viele Signifikanten von Raum abzudecken, ist es unerlässlich, nach den vorangegangenen Konzeptionsversuchen des sozialen Raums, nun auf einen spezifischeren Ort, wenn auch nicht unbedingt auf ein einfacher zu fassendes Raumkonzept, einzugehen.

3.4.2 Urbane Räume

Viele heutigen Konzepte von Urbanität gehen auf Henri Lefebvre zurück, der sich intensiv mit dem Prozess der Urbanisierung und der damit einher gehenden Betrachtung der urbanen Gesellschaft auseinandersetzte.[172] Verschiedene analytische Ansätze von Urbanität vereinen ebenso die sog. Urban Studies, eine ähnlich, wie die Sound Studies, sehr plurale Forschungsrichtung, sowohl in ihrer Methodik, als vor allem auch in ihren unterschiedlichen Betrachtungsperspektiven. Die im Folgenden dargelegten Überlegungen zu urbanen Räumen stellen eine inhaltliche Erweiterung des abstrakten Konzepts des sozialen Raums dar, wodurch stellenweise Anlehnungen an bereits aufgegriffene Aspekte von vergesellschafteten Räumen auftreten können.

Während für Murray Schafer die Stadt gewissermaßen ein Ort des akustischen Nebels darstellt, in dem man sich mittels „Ear Cleaning“[173] orientieren müsse, stellt die Stadt, oder der urbane Raum, für andere ein überaus interessantes, plurales und vor allem kontemporäres Forschungsfeld dar. Jedoch ist die Frage, wie „‚Stadt‘ und ‚Raum‘ gesellschaftstheoretisch zu begreifen“[174] und in Verbindung mit Urbanisierung zu bringen sind, durchaus schwierig zu fassen. Nach Lefebvre entzieht sich das Urbane zunächst dem

[172] Vgl.: Lefebvre: ‚La production de l’espace‘ von 1974.

[173] Schafer 1994 [1977], S. 208.

[174] Schmid 2005, S. 9.

Blick, „es konstituiert sich ein Blindfeld (*champ aveugle*).“[175] In einem zweiten Schritt lassen sich urbane Räume zunächst über ihre historisch gewachsene, strukturelle Vielfältigkeit charakterisieren und lehnen sich definitorisch an gesellschaftliche Ballungszentren, wie z.B. eine Stadt, an. „Ökonomisch betrachtet akkumuliert die Stadt die Reichtümer und Werte, das Wissen und die Künste.“[176] Sozial betrachtet bieten urbane Räume vielen Menschen eine tagtägliche Agitationsmöglichkeit, während die Räume im Umkehrschluss ebenso durch die Handlungen der Menschen erst belebt werden und dadurch entstehen. Dezidierte gesellschaftliche und urbane Räume werden dementsprechend durch bestimmte Handlungsmuster der darin agierenden Personen geformt.[177] Im Rahmen dieses Urbanisierungsprozesses entwickelte Lefebvre, ähnlich wie Bruno Nettl bezogen auf die Ethnomusikologie, seine eigene Herangehensweise in einer Analyse von urbanisierten Räumen - „von der Stadt ‚in‘ der jeweiligen Gesellschaft zum Urbanen ‚als‘ Gesellschaft.“[178] Der daraus folgenden These Lefebvres, dass das Phänomen[179] Urbanisierung ein Prozess sei, der sein Wirkungsfeld nicht nur in städtischen Metropolen, sondern ebenso im ländlichen Raum verorte und daher von der Stadt als eigenständigem Forschungsobjekt nicht mehr gesprochen werden könne, wird an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen. Es kann jedoch aus heutiger Sicht konstatiert werden, dass sich einige Aspekte des Urbanisierungsprozesses ebenfalls auf ländlichere Regionen ausgewirkt haben und noch immer auswirken. Das Hauptaugenmerk der Betrachtungen von urbanen Räumen richtet sich - zumindest in der vorliegenden Arbeit - auf die Einwohner*innen dieser Räume, da nicht das als Stadt erscheint, „was verwaltungsrechtlich als Stadt erfasst wird, sondern jenes Formgefüge, welches alltagsrelevant als städtische Einheit erlebt wird.“[180] Das subjektive und kollektive, kurz, das gesellschaftliche Erleben von städtischem oder urbanem Raum und die damit

---

[175] Schmid 2005, S. 130.

[176] Bohn, Wilharm 2012, S. 9.

[177] Vgl.: Löw 2008, S. 134.

[178] Schmid 2005, S. 140.

[179] Nach Christian Schmid nähert sich Henri Lefebvre dem ‚urbanen Raum‘ und der ‚Urbanisierung‘ zunächst aus einer phänomenologischen Perspektive; vgl. dazu: Schmid 2005, S. 132.

[180] Löw 2008, S. 70.

verbundenen Prozesse der Verstädterung sind damit wegweisend für die Festlegung eines urbanen Handlungsraums. An dieser Stelle kann Sound und die damit einher gehende gerichtete auditive Wahrnehmung als Art Signifikant dieses Urbanisierungsprozesses verstanden werden:

> „Sound in urban space is both an ordered and ordering force. It has a non-random spatial distribution that is linked to social ecologies and the relative clustering and dispersion of diverse transport, leisure, economic, production and other functions that emit, to varying degrees, sound.“[181]

Durch die bereits heraus gestellte Eigenschaft von Sound, einerseits interpretierbare Rückschlüsse auf einen Raum zuzulassen und andererseits als Handlungsausdruck für in diesem Raum agierende Subjekte zu stehen, kommt dem ‚Listening‘ im urbanen Raum eine Sonderstellung zu. Nicht nur die Klangproduktion, sondern ebenso das Zuhören ermöglichen validierbare Aussagen über ein Leben im urbanen Raum. Manche Autor*innen sprechen diesbezüglich, in Anlehnung an das von Jeremy Bentham entworfene und von Michel Foucault theoretisch weiterentwickelte Konzept des *Panopticons*, von einem dadurch entstehenden *Panaudicon*, in dem sich Machtstrukturen durch die Möglichkeit der omnipräsenten Klangproduktion abbilden.[182] Einer der alltäglichsten Effekte der Beschäftigung mit urbanen Klang und gesellschaftlichen Strukturen ist die des Lärms. Wie Eingangs bereits angemerkt, steht der als Lärm charakterisierte Klang im öffentlich zugänglichen urbanen Raum und damit einher gehende Prozesse des Lärmschutzes im Fokus der heterogenen Klanglandschaft im urbanen Raum.[183] Die Betrachtung aus einer wissenschaftlichen Perspektive erhält diese Fokussierung - in der Tradition Murray Schafers - zu Teilen aufrecht, da „[the] discussion of urban soundscape design is often synonymous with the removal of noisy environments.“[184] Der strategische, also bewusst auf das Medium Klang abzielende und mit einer gewissen Effektivität verbundene Einsatz von Sound im urbanen Raum ist in seiner Verschiedenartigkeit jedoch auch immer ein Zeichen für kulturelle Vielfalt und Ausdruck von Struktur und Umstrukturierung.[185] Beispiele hierfür stellen u.a. die in

---

[181] Atkinson 2011, S. 24.

[182] Vgl.: Rice 2003, S. 8 und Atkinson 2007, S. 1908.

[183] Vgl. Hendy 2013, S. 9f.

[184] Lacey 2014, S. IV.

[185] Vgl.: Schirmer 2013, S. 9.

öffentlich zugänglichen Räumen verortete Klanginstallation, Demonstrationen und Proteste oder Straßenmusik dar. Wenn Jaques Attali somit behauptet, dass „change is inscribed in noise faster than it transforms society“[186], dann kann dieser recht allgemein gehaltenen Aussage, gerade in Bezug auf gesellschaftsbildende Elemente, zugestimmt werden.
Der urbane und ohne physische Barrieren zugängliche Raum konstituiert sich somit als ein wichtiges Element für die Betrachtung von klanglicher Vielfalt und stellt im Kontext der vorliegenden Arbeit ein wesentliches Verbindungsglied zwischen zuhörendem Subjekt, der gesellschaftlichen und sozialen Struktur des klingenden Raums und dem punktuellen, zeitlichen Vorgang der Klangwahrnehmung dar. Bevor jedoch auf den letzten Aspekt der Zeitlichkeit beim Prozess des gerichteten Hörens eingegangen werden soll, folgt eine kurze Abhandlung eines Faktors der auditiven Wahrnehmung, der bisher vernachlässigt wurde: das Eingehen auf die Klangquelle und damit korrelierende Aspekte technischer Klangrealisation und Klangverstärkung.

3.4.3 Technologische Aspekte des Hörens

Bisher wurde das Phänomen des ‚Listenings‘ als ein zwischen Subjekt und Raum stattfindender, wenngleich stark gesellschaftlich eingebundener Prozess, betrachtet. Ein Faktor, der sich gewissermaßen zwischen den beiden Konstanten des Raums und des wahrnehmenden Subjekts positionieren lässt, ist der der durch technologische Infrastruktur geprägten Klangvermittlung. Das gesonderte Eingehen auf klangvermittelnde technologische Möglichkeiten im Prozess des ‚Listenings‘ mag möglicher Weise irritierend wirken, ist jedoch gerade im Bezug auf den urbanen Raum von großer Bedeutung, wenn man beispielsweise an den Einsatz von portablen Lautsprechern zum privaten Musikhören in städtischen Parks, oder an den Einsatz von Lautsprechersystemen bei Demonstrationen oder Klanginstallationen denkt. Somit trägt das Unterkapitel *Technologische Aspekte des Hörens* dem Umstand Rechnung, dass sich die urbane Klanglandschaft der vergangenen 100 Jahre, insbesondere aber die der letzten 40 Jahre, durch eine Vielzahl an klangtechnologischen Entwicklungen verändert hat. Einen interessanten Tatbestand dieser Entwicklung benennt Holger Schulze, indem er ausführt, dass mit dem 21. Jahrhundert die

[186] Attali 2002 [1977], S. 5.

Wahrscheinlichkeit exponentiell angestiegen sei, eine gleich große, wenn nicht häufig sogar größere Anzahl an Lautsprecher in einem urbanen Raum vorzufinden, als die Anzahl der sich darin befindenden Personen.[187] Diese Mutmaßung begründet er mit dem Anstieg an portablen Endgeräten, wie Smartphones, Lautsprechern, Spielekonsolen, etc. Diese bereits thematisierte omnipräsente Möglichkeit der (technisch potenzierten) Klangproduktion wirkt sich auf die Räume aus, in denen Klang herrscht:

> „Modern auditory technologies - in architecture and design as well as in recording and in broadcasting - served to marshal and discipline sound in space, from the muted interior of the office building to the total acoustics of the concert hall.“[188]

Bezogen auf soziale Räume und deren Nutzung spielen Faktoren von darin befindlichen auditiven Medien eine gesteigerte Bedeutung für die subjektive Rezeption dieser Räume. Dieser Umstand ist an sich kein Phänomen des 20. oder 21. Jahrhunderts, da klangtechnologische Entwicklungen, wie die Erfindung der Dampfmaschine im 18. Jahrhundert, ebenfalls klangliche Auswirkungen auf ihr Umfeld hatten. Beschäftigt man sich jedoch mit der aktuellen Rezeption urbaner Räume kann festgestellt werden, dass sich diese durch die Verwendung kontemporärer klangtechnologischer Medien massiv verändert haben.[189] Gleiches gilt indes ebenfalls für die verwendete klangspezifische Technologie in urbanen Räumen: „Technologies have an impact on societies through the way we perceive them.“[190] Michael Bull und Les Back fassen in ihrem *Auditory Culture Reader* diese reziproke Einflussnahme von Klangtechnologie auf deren Wahrnehmung mit der verkürzten Aussage: „New technologies of sound give us as much sound as we want.“[191] zusammen. Natürlich ist die Aussage in Anbetracht der technologischen Möglichkeiten und gesetzlichen Vorschriften in ihrer Absolutheit nicht zu halten, veranschaulicht auf der anderen Seite allerdings, wie der klangtechnologische Fortschritt die Eigenschaft des *sonic placemaking*[192] im urbanen Raum über das Ende des 20. Jahrhunderts bis heute prägt.[193] Die Eigenschaft von Klang, einen bestimmten Raum durch

---

[187] Vgl.: Schulze 2016, S. 281.

[188] Tonkiss 2003, S. 304.

[189] Vgl.: Erlmann 2004, S. 13f.

[190] Bijsterveld 2008, S. 259.

[191] Bull, Back 2003, S. 8.

[192] Vgl.: Lacey 2016.

[193] Vgl.: Macarthur 2012, S. 107.

akustische Impulse zu dominieren, stellt diesbezüglich sicherlich einen Extremfall dar. Beispielhaft hierfür wäre der Einsatz neuester klangtechnologischer Entwicklungen, wie die des sogenannten *Long Range Acoustic Device* (kurz: *LRAD*), zur Zerstreuung von Demonstrationen durch staatliche Polizei- und Militäreinheiten.[194] Auf der anderen Seite lassen sich ebenso positiv konnotierte Beispiele für den Einsatz klangtechnologischer Medien finden, da diese u.a. die Eigenschaft besitzen „to help many people in the auditory control and aestheticization of a meaningful everyday life."[195] Als Beispiele hierfür könnten unter gewissen Umständen die öffentlich zugängliche Ravekultur[196] und die im weiteren Verlauf thematisierten Klanginstallationen herangeführt werden. Es sei jedoch diesbezüglich auf den schmalen Grat zwischen einer positivistischen Lesart klangspezifischer Phänomene und einer kultur- und technologiepessimistischen Interpretation derselben hingewiesen, welche sich mit Ausschlägen auf beide Seiten als Narrativ durch die verwendete Literatur zieht.

Einer der Hauptvertreter einer theoretischen Auseinandersetzung zwischen wahrnehmendem Subjekt, Raum und technologischen Aspekten von Klang in der ‚westlichen Welt' ist der Komponist und Wissenschaftler Agostino di Scipio. Im Gegensatz zu anderen Autor*innen mit einem eher historischen Blick untersucht er - u.a. mittels seiner künstlerischen Tätigkeit - aktuelle klingende Räume mit einem Fokus auf klangtechnologischen Aspekten:

> „[T]oday most places we live in host a variety of technological infrastructures. […] Engaging in listening implies caring for and engaging with the mediations of 'listening tools' and the physical location where listening takes place."[197]

Die Nutzung von klangvermittelnden Medien im urbanen Raum ist nach Di Scipio eng an eine Praxis des ‚Listenings' gebunden. So lassen sich über den Prozess des gerichteten Hörens, unter Fokussierung und auditivem Einbezug der verwendeten Medien im Raum, Rückschlüsse auf Parameter wie Art der Klangquelle, Intention des Klangs, Raumstruktur,

---

[194] Für ein Eingehen auf technische Aspekte des LRADs unter Anwendung von Piezoelektrizität siehe u.a.: Altmann, Jürgen: *Millimetre waves, lasers, acoustics for non-lethal weapons? Physics analyses and inferences*, 2008;
für ein Eingehen auf den Einsatz des LRADs bei Demonstrationen in Georgien siehe u.a.:
Davison, Neil: *‚Non-Lethal' Weapons* (2009).

[195] Bijsterveld 2008, S. 12.

[196] Vgl. diesbezüglich u.a.: St. John, Graham: *Technomad: Global Raving Countercultures* (2009).

[197] Di Scipio 2015, S. 285.

Geschichte des Klangs und des Raums, Rückbezüge auf das wahrnehmende Subjekt, Ästhetik des Klangs, u.v.m. treffen. Unter dem stetigen Wandel des „feedback loop[s] between human, technology, and environment“[198] vollzieht sich demnach ein Prozess, der das subjektive ‚Listening‘ und die gesamte Wahrnehmung verändert, deren Verarbeitung und kritische Reflexion wiederum Rückschlüsse auf das hörende Subjekt und damit verbundenen a priori-Annahmen zulässt.[199] Daraus ergibt sich, dass technische Aspekte der Klanggestaltung und -wahrnehmung nicht nur die Möglichkeiten der Strukturgestaltung des Klangs betreffen, sondern ebenfalls Auswirkungen auf den gesamten sozialen Raum mit allen ihn belebenden Individuen und die dadurch entstehenden Narrative eben dieses Raums besitzen. Insofern - und insbesondere bei einer Betrachtung von Klanginstallationen im urbanen Raum - konstituieren sich klangtechnische Elemente der Raumkonzeption und -wahrnehmung als immanent wichtige Faktoren der Analyse von klingenden (urbanen) Räumen. „Sound thus performs with and through space: it navigates geographically, reverberates acoustically, and structures socially.“[200]

3.5 ‚Listening‘ in der Zeit

In vielerlei Hinsicht versteht sich das Kapitel *‚Listening‘ in der Zeit* als direkte Fortführung des vorangegangenen Kapitels. So erfolgt der Prozess der Geschichtsschreibung, vor allem im Kontext bedeutender historischer Ereignisse, häufig in dezidierten Räumen oder an bestimmten Schauplätzen. Unter anderem werden anhand von Gebäuden mit historischem Wert oder Plätzen mit Denkmälern die Kategorien des Raums und der Geschichte sinnbildlich zusammengebracht. Das folgende Kapitel versucht somit, ein ergänzendes Element in einer theoretischen Verbindung der bisher geschilderten Kategorien Klang, Subjekt und Raum darzustellen. Dabei werden zunächst ausschließlich historische Beispiele im Kontext einer geschichtlichen Klangreproduktion verhandelt. Als historisch wird an dieser Stelle das Eingehen auf Beispiele mit einer starken zeitlichen Verortung, größtenteils aus dem 19. und 20. Jahrhundert, wie beispielsweise die Erfindung des

[198] Roels/Di Scipio 2014, S. 315.

[199] Vgl.: Ihde 2007 [1976], S. 5.

[200] LaBelle 2015, S. xiii.

Phonographen, verstanden. Allgemeiner formuliert, soll versucht werden, die „taken-for-granted ways, in which people give meaning to the sounds“[201], als vergesellschaftete, historische Prozesse herauszustellen, um diese Prozesse im weiteren Verlauf mittels einer - in der Literatur größtenteils verschriftlichten - Geschichte des Hörens durch den Aspekt des Hörens von Geschichte zu erweitern. Dabei wird ebenfalls auf die Auswirkungen ‚moderner' Klangtechnik bei Klanginstallation eingegangen. Unter der Prämisse „to listen through history to sound and through sound to history“[202] soll somit abermals die wechselseitige Relation des Verhältnisses zwischen historischen Aspekten von Zeitlichkeit und Sound durch eine Geschichte des Hörens und des Hörens von Geschichte verdeutlicht werden.

3.5.1 Geschichte des Hörens

Zunächst sei abermals herausgestellt, dass Aspekte von Zeitlichkeit jeder Form der gerichteten auditiven Wahrnehmung immanent sind. Im Falle von musikalischer Zeitlichkeit existiert eine Vielzahl an musikästhetischen Ansätzen der Erfassung, die mit theoretischen Annahmen und Konzepten Eingang in die musikwissenschaftliche Analyse gefunden haben. Rhythmus, Dramaturgie und Entwicklung sind nur einige dieser, vor allem im Kontext der historischen Musikwissenschaft geprägten, Begriffe. Auf diese soll im Folgenden jedoch nicht weiter eingegangen werden. Respektive wird abermals auf Faktoren der sozialen Praxis eingegangen, denn „to understand even the simplest sonic or musical practice, we have to open it out into the social and material world from which it comes.“[203] Aus der damit eingenommenen, historischen Perspektive kommt es somit nicht darauf an, eine Historizität von Klängen zu reproduzieren oder sich der historischen Klangästhetik anzunähern, sondern vielmehr der Frage nachzugehen, welche Bedeutung ein bestimmter Klang in einem bestimmten zeitlichen Kontext für die wahrnehmenden Personen eingenommen hat.[204] Mit diesem Betrachtungswechsel geht die Fokussierung

[201] Bull 2019, S. xxi.

[202] Kahn 1999, S. 2.

[203] Sterne 2003, S. 338.

[204] Vgl.: Morat 2013, S. 136.

von sozialen und gesamtgesellschaftlichen Prozessen einher, weshalb die Historikerin Karin Bijsterveld beispielsweise auf die Arbeitsbedingungen von Fabrikarbeiter*innen in der niederländischen Kesselschmiedeindustrie um 1887 eingeht.[205] Aus Briefen und Interviews der damaligen Zeit wird deutlich, dass vor allem bei jungen Arbeiter*innen gravierende Hörschäden und Taubheitserscheinungen festgestellt wurden, nachdem sie einige Jahre in der Fabrik gearbeitet hatten. Willem Ansing, damaliger Präsident der Gewerkschaft, wird mit den Worten: „it drives you crazy. Although I am not a boilermaker, I became deaf of it myself."[206] zitiert. An anderer Stelle wurde die Problematik des Fabriklärms mit anderen Mitteln angegangen. Mittels eines Radioempfängers, eines Grammophons und eines Verstärkers wurde in den 1930er Jahren eine Apparatur in den Fluren einiger niederländischer Fabriken platziert, die ‚rhythmische Musik' zur Effizienzsteigerung der Arbeiter*innen und Lärmeingrenzung der Maschinen spielen sollte. Diese Form der Musik wurde mit der dazugehörigen Apparatur von Bijsterveld als sogenannte „shop floor music"[207] bezeichnet und erinnert in ihrer Funktion stark an den heutigen Einsatz von sog. Kaufhausmusik. Jonathan Sterne geht in seiner Darstellung historischen Klangs ebenfalls von klangtechnischen Entwicklungen des ‚westlichen' Geschichtsnarrativs, wie die Erfindung und anschließende Verwendung des Stethoskops Anfang und Mitte des 19. Jahrhunderts, aus.[208] Dabei argumentiert er - unter anderem in Anlehnung an Foucaults *The Birth of the Clinic* -, dass sich die Verwendung des Stethoskops intensiv auf den gesamten medizinischen Betrieb auswirkte. Das gerichtete Hören wurde aufgrund des Einsatzes einer technischen Apparatur auf einmal zu einer wichtigen, weil teils lebensrettenden Fähigkeit: „Listening is, therefore, crucially important for diagnosis: doctors could hear what they could not see."[209] Ferner bezieht Sterne diese neu entwickelte Fähigkeit aus dem medizinischen Bereich auf spätere audiotechnische Entwicklungen, die sich - so zumindest seine These - ohne vorangegangene Entwicklungen in einem fachspezifischen Nischenbereich nicht hätten durchsetzen können. Einem

[205] Vgl.: Bijsterveld 2008, S. 68f.

[206] Bijsterveld 2008, S. 70.

[207] Ebd., S. 86.

[208] Vgl.: Sterne 2003, S. 99.

[209] Sterne 2003, S. 127.

ähnlichen Narrativ, jedoch mit Schwerpunkt auf dem ‚Kunstwerk', ging ebenfalls schon Walter Benjamin in seinem einflussreichen Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* nach.[210] Jonathan Sterne benennt als weiteren beispielhaften Verweis zwischen einer technischer Errungenschaft und der darauf folgenden gesellschaftlichen Auswirkung den Phonographen. Durch die technische Möglichkeit der ‚Einbalsamierung der Stimme' wurde der Phonograph in den Status einer annähernd transzendenten Apparatur gehoben: „the cultural status of the voice transformed sound recording."[211] Verkürzt ausgedrückt, ermöglichte eine intensive und gesamtgesellschaftliche Beschäftigung mit Stimmlichkeit den ikonischen Status von Audioaufzeichnungen - bis heute.

Die hier angeführte Auflistung von historischen Beispielen ließe sich in größtmöglicher Diversität, von der symbolischen Ordnung durch Glockenklänge in Frankreich im 19. Jahrhunderts[212], über den Einsatz von Kassetten mit aufgezeichneten Passagen des Korans seit den 1960er Jahren[213], bis hin zum Einsatz von Musik im Vietnamkrieg[214], fortführen. Jedoch stellen die angeführten Beispiele, für sich alleinstehend, zwar eine historische Verbindung zwischen Klangproduktion und klangtechnischen Neuerungen dar, liefern aber, isoliert als bloße Beispiele, nur den Ansatz für eine Erkenntnis gesellschaftsrelevanter Prozesse der damaligen Zeit. Erst in der Eingliederung in einen größeren Kontext lassen sich Rückschlüsse auf gesamtgesellschaftlich relevante Faktoren der damaligen Zeit finden: „Auditive Geschichte ist demnach nur als Teil einer allgemeinen Geschichte sinnvoll, in der sich Klang und Kontext wechselseitig erhellen."[215] Die bedeutungsgenerierende Implikation von Klang kann somit erst durch die Kontextualisierung in einem, über die primäre Klangproduktion und -rezeption hinaus gehenden Prozess deutlich gemacht werden, was wiederum eine eingehende Analyse des sozialen Felds, in dem Klang herrscht, erforderlich macht. Bijsterveld und Sterne lassen

---

[210] Vgl.: Benjamin 2012 [1936].

[211] Sterne 2003, S. 299.

[212] Vgl.: Corbin 2003.

[213] Vgl.: Hirschkind 2006.

[214] Vgl.: Andresen 2003.

[215] Morat 2013, S. 134.

sich diesbezüglich, unter der dezidierten inhaltlichen Einschränkung auf eine Fokussierung von Ländern des globalen Nordens, als Pionier*innen eines Forschungsschwerpunkts hervorheben, der sich zwischen Geschichtswissenschaften, Sound Studies, Ethnomusikologie, Soziologie, Sozialwissenschaften und anderen Disziplinen bewegt. Durchaus kritisch könnte der Ansatz Sternes, Bijstervelds und anderer Historiker*innen durch das dadurch entstehende, starke geschichtsschreibende Narrativ, welches anhand der Bindung von technologischen Errungenschaften und den daraus folgenden gesellschaftlichen Entwicklungen entsteht, interpretiert werden. Eine solch dominante geschichtsschreibende Position hätte das Potential, insbesondere mit ausschließlicher Fokussierung auf sog. Länder des ‚globalen Nordens', essentialisierendes Wissen zu produzieren und die vorherrschende Handlungsmacht einiger weniger Staaten zu festigen. „The search for the authentic"[216] würde sich damit auf den Prozess des Herstellens einer ‚akkuraten' Geschichtsnarration übertragen, wie es stellenweise in der vorliegenden Arbeit ebenfalls für die Geschichte der Sound Art und der Klanginstallationen, sowie den Überlegungen zum ‚Listening' vorgenommen wurde. Das Einnehmen und Herausstellen einer historisch gefestigten Position ist jedoch ebenfalls konstituierend für den wissensgenerierenden Prozess, weshalb an dieser Stelle nur auf die Möglichkeit einer stereotypisierten Positionierung hingewiesen sei. Eine starke relationale Beziehung, - und somit ein möglicher Ausweg aus dem Dilemma der essentialisierenden Geschichtsschreibung - zwischen den Produkten klangtechnologischer Entwicklungen und dem Fokus auf eine zeitgeschichtliche Betrachtung, findet sich beispielsweise in dem sprachlichen Vexierbild der *Geschichte des Hörens* vs. des *Hörens von Geschichte* als Versuch der Hörbarmachung von historischen Prozessen im Medium Klang.

3.5.2 Hören von Geschichte

Um diese Hörbarmachung von geschichtlichen Ereignissen verdeutlichen zu können, sei zunächst kurz auf den Begriff der *Retention* hingewiesen, mit dem Edmund Husserl einen subjektiv geprägten Parameter von phänomenologisch betrachtetem Zeitbewusstsein einführte, der sich aus einer Art Synthese einer vergangenen Wahrnehmung mit einer im

[216] Bohlman 1993, S. 421.

Moment stattfindenden Wahrnehmung zusammensetzt. Die *Retention* stellt demnach gewissermaßen die aufeinander aufbauende und sich gegenseitig beeinflussende Summe der subjektiv wahrgenommenen sensuellen Impulse dar - sie ist erfahrene oder erlebte Zeitdauer und folglich die subjektive und historisch zusammengesetzte Narrationsebene des wahrnehmenden Subjekts.[217] Auch wenn Husserl seine Begriffsbestimmung der *Retention* und der damit einher gehenden *Urimpression* keineswegs eindeutig formulierte,[218] positionierte er sich eindeutig gegen eine sog. ‚objektive wahrgenommene Zeit' und indes für eine phänomenologische Betrachtung der subjektiv wahrgenommenen Zeitdauer. Dieser Aspekt einer subjektiv empfundenen und historisch gewachsenen Wahrnehmung lässt sich als Ergänzung zu den vorangegangenen Überlegungen von Zeitlichkeit nennen. Auf der zeitlichen Ebene der Verarbeitung weist jener Prozess der *Retention* eine große Ähnlichkeit zu einer Verarbeitung und Hörbarmachung von geschichtlichen Prozessen auf. Beispielsweise stellen historisch dokumentierte Tonaufnahmen von ritualisierten Praktiken des Menschen, die in einem völlig anderen zeitlichen und räumlichen Kontext von einem Subjekt wahrgenommen werden können, ein geschichtliches Dokument dar, ohne dass es mit dem primären Ereignis des Momentes der Klangaufzeichnung in Verbindung gestanden haben muss. Dieser recht simpel zu fassende Sachverhalt einer klangtechnischen Reproduzierbarkeit hat im Kontext der Wahrnehmung des Klanges Auswirkungen auf dessen menschliche Wahrnehmung. Die an dieser Stelle vertretene These ist somit, dass Klänge, die mittels technischer Aufnahme- und Abspielgeräte reproduziert wurden, gesellschaftshistorische Informationen transportieren können, wodurch wiederum individuelle Bedeutung entsteht. Insbesondere bei Audioaufnahmen mit versprachlichtem Inhalt lässt sich die wahrnehmungsbasierte Wissens- und Bedeutungsvermittlung recht gut aufzeigen.[219] Die ursprüngliche Klangaufzeichnung vollzieht sich zu einem dezidierten Zeitpunkt an einem dezidierten Ort und den dort herrschenden Bedingungen, die alle Einfluss auf das Subjekt nehmen, dessen Sprachaufnahmen als Aussagen aufgenommen werden. Nach Abschluss der Aufzeichnung kann das Audiodokument als historisch bezeichnet werden, wobei diesbezüglich die Frage

[217] Vgl.: Zahavi 2009, S. 84f.

[218] Vgl.: Bernet 1983, S. 18.

[219] Vgl.: Müller 2011.

der geschichtskonstituierenden Relevanz eine große Rolle spielt. Ohne eine Form der gesellschaftsrelevanten Filterung - auch wenn diese Formulierung durchaus problematisch erscheint -, müsste folglich jede Sprachnachricht als historisches und geschichtsbildendes Dokument behandelt werden. Diese gesellschaftskonstituierende Funktion nehmen jedoch nur einige audio- und audiovisuelle Aufnahmen, wie beispielsweise die der sog. Ibiza-Affäre in Österreich[220], ein. Die hier vertretene Annahme, dass historische Ereignisse mittels Klangs wahrgenommen werden können, soll jedoch über rein sprachlich übermittelten Inhalt hinaus gehen. Dementsprechend liegt der Fokus auf technisch aufgenommenen und dadurch reproduzierbaren Klängen, also größtenteils auf Sounds seit dem 20. Jahrhundert.[221] Nichts desto trotz lassen sich u.a. im Bereich der historischen Musikwissenschaft auch frühere Musikbeispiele finden, in denen Aspekte von Geschichtsnarrationen eine Rolle spielten, wie beispielsweise die musikalisch verarbeiteten Kanonenschläge in der *Ouvertüre ‚solennelle' 1812* von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky.[222]

Ein Beispiel für einen mittels ‚aktueller' Audiotechnik aufgenommenen Klang, der direkte gesellschaftshistorische Elemente in sich trägt, sind die im Rahmen einer ethnomusikologischen Feldforschung entstandenen Feldaufnahmen. Die dadurch ermöglichte klangliche Rezeption einer Reproduktion eines klanglichen Ereignisses kann, wie auch eine textliche Quelle mit Klangbezug, als geschichtsbildendes Dokument dienen. Bezogen auf die ethnomusikologische Forschung notiert Mei-ling Chien, dass Forscher*innen dazu ausgebildet würden, zu beobachten und Interviews zu führen, doch die Fähigkeit des (Zu)hörens und dessen Eingliederung in gesellschaftliche Strukturen eine unterschätzte, wenn auch nur durch Praxiserfahrungen zu erlernende Fähigkeit sei.[223] Die steigende Bedeutung von Sound und einer damit verbundenen Infokusnahme von ‚Listening' legt auch Tom Rice in seinem Artikel *Ethnographies of Sound* dar.[224] Eine mögliche Leerstelle ergibt sich somit für auditive Aufzeichnungen von klanglichen

---

[220] Für weiteres Eingehen in Form einer Chronik der Ereignisse der sog. ‚Ibiza-Affäre' im Jahr 2019 in Österreich siehe u.a.: https://www.kleinezeitung.at/politik/innenpolitik/5638287/Wie-alles-begann_Eine-Chronik-der-IbizaAffaere.

[221] Vgl.: Payer 2018, S. 26.

[222] Für substantielleres Eingehen auf die klanglich verarbeiteten geschichtlichen Parameter des Werks, siehe u.a. Floros 2006.

[223] Vgl.: Chien 2009, S. 89.

[224] Vgl.: Rice 2019.

Ereignissen mit geschichtlichen oder als geschichtlich verstandenen Elementen. So legen Forscher*innen wie Sterne oder Bijsterveld in ihren Forschungen zwar den Fokus auf historischen Klang, betrachten diesen jedoch anhand von textlichen Dokumenten, während klingende Zeitdokumente strukturell vernachlässigt werden, was sich bei Sterne und Bijsterveld größtenteils mit dem fehlenden klangtechnologisch aufgezeichneten Material vor 1900 erklären lässt. Der Frage, ob nicht nur aufgenommener Klang ein historisches Dokument darstellt, sondern die technische Reproduktion eines Klangs Implikationen historischen Klangs enthalten und transportieren kann, gehen sie nicht nach. Hierzu sei angemerkt, dass diese Feststellung keine generelle Kritik an einer Form des Medientransfers darstellt, wie ihn letztlich auch die vorliegende Arbeit vornimmt, sondern nur versucht, das Spektrum dessen zu erweitern, was als „Beweisstück im historischen Prozess“[225] interpretiert werden kann.

Als letztes und das Kapitel abschließendes Beispiel einer auditiven Vermittlung von Klang mit historischen Elementen soll der Transfer klingender Ereignisse durch das künstlerische Medium der Klanginstallation angeführt werden. Auch wenn hier der ‚Störfaktor‘ einer ästhetischen Klanggestaltung den Rekurs auf den impliziten historischen Gehalt des Klang ‚verwischt‘, stellt die Klanginstallation eine Möglichkeit der Konservierung von Klang dar, der, so wie in den beiden noch folgenden klanginstallativen Beispielen, auf Geschichte verweist. Unter anderem ist die Nutzung und Verarbeitung von Feldaufnahmen in Klanginstallationen, wie später anhand von *L I S T E N* von Natalia Domínguez Rangel dargestellt, möglich, um damit auf historisches Klangmaterial zu verweisen:

> „How, then, can these field recordings be considered site-specific sound art? One answer is to interrogate one of the primary criteria of site-specific art, that its materials foreground culture and history.“[226]

Die räumliche Gebundenheit einer Klanginstallation bindet diese an explizit historisches Material des Raumes, in dem sie zum Klingen gebracht wird. Ebenso stellen Feldaufnahmen ein zeitgeschichtliches Dokument mit einem starken Subjektbezug, sei es durch das aufnehmende oder das aufgenommene Subjekt, dar, weshalb der betrachtende Fokus ebenso auf historische Faktoren einer bestimmten Person oder Personengruppe gelegt werden könnte. In Bezug auf Klanginstallationen mit historischem Impetus wird

---

[225] Benjamin 2012 [1936], S. 223.

[226] Demers 2009, S. 39.

indessen nicht nur die Historizität des Raumes impliziert, die im Moment des Klingens der Klanginstallation erzeugt wird, sondern das antizipierte Spiel der Klangkünstler*in mit klanglich-historischen Parametern des Raumes, die bereits im Entstehungsprozess der Klanginstallation mitgedacht und in das Endprodukt eingewebt wurden. Detaillierter wird im weiteren Verlauf der Arbeit auf zwei klanginstallative Beispiele mit historischem Gehalt eingegangen, weshalb dieser kurze Exkurs und Vorgriff des Aufzeigens einer klanglichen Verarbeitung von geschichtlichen Faktoren zunächst abgeschlossen ist.

Das Zusammenspiel von historischen Faktoren der Klangverarbeitung in Verbindung mit Aspekten von Subjektivität und Raum stellt ein weitreichendes theoretisches Fundament dar, das im Rahmen dieser Arbeit bisher unter dem Prozess des ‚Listenings' subsumiert wurde. Aus einer analytischen und wissenschaftlichen Perspektive gibt es jedoch, wie zum Teil bereits angemerkt, einige Konzepte, Begrifflichkeiten und theoretische Anhaltspunkte, die sich mit der Verbindung von mehreren dieser Parameter auseinandersetzen. Daher soll als Abschluss des Kapitels zur gerichteten auditiven Wahrnehmung nun noch auf einige ausgewählte ‚ganzheitliche' Konzepte des Hörens eingegangen werden, in denen viele bisher dargestellte, theoretische Bezüge zusammengeführt werden, bevor daran anschließend der Transfer dieser theoretischen Überlegungen auf das Medium Klanginstallation erfolgt.

3.6 Konzepte des Hörens

Das als *Konzepte des Hörens* betitelte Unterkapitel soll den Abschluss des übergeordneten Kapitels zur Thematik des ‚Listenings' bilden. Dabei sollen an dieser Stelle einzelne Konzepte inhaltlicher Prozesse der auditiven Wahrnehmung vorgestellt werden, die sowohl für die Sound Studies, als auch für das ‚Listening' und die entsprechenden Parameter des Raums, der vergeschichlichten oder historisierten Zeit und des wahrnehmenden Subjekts von gesonderter Relevanz sind. Aufgegriffen werden diese Konzepte erst zu diesem fortgeschrittenen Zeitpunkt der vorliegenden Arbeit, da die zugrunde liegenden inhaltlichen Parameter, wie räumliche Verortung und subjektive Bedeutungsgenerierung, sowie deren Kontextualisierung in den Sound Studies, zunächst ausgeführt werden mussten, ohne dass einzelne inhaltliche Aspekte bereits vorweg genommen worden wären.

Zudem bietet das Eingehen auf einige zentrale und umfassende Konzepte zur auditiven Wahrnehmung die Möglichkeit, darin enthaltene inhaltliche Grundannahmen besser fassen zu können.

Den Anfang bildet, in Anlehnung an das Gros der Publikationen im Bereich der Sound Studies, eine konzeptualisierte Begrifflichkeit, die ebenfalls im Rahmen dieser Arbeit schon mehrfach aufgegriffen wurde: *soundscape*. Als *soundscape* definiert der Pionier der Sound Studies R. Murray Schafer, u.a. im Rahmen seines *World Soundscape Projects*, recht schlicht eine klingende Umgebung.[227] Er fügt hinzu, dass man eine akustische Umgebung als Forschungsfeld isolieren könne, „just as we can study the characteristics of a given landscape."[228] Diese definitorische Breite führte einerseits zu einer vielfachen, theoretischen Verwendung des Begriffs, wobei andererseits eine Vielzahl von Autor*innen den Terminus für seine Trennschwäche und inhaltliche Moralisierung kritisieren. Laut Jonathan Sterne lädt die inhaltliche Offenheit der Verwendung des *soundscape*-Begriffs dazu ein, mittlerweile „somehow central to everything"[229] zu sein und eine präzise Definition des jeweiligen Betrachtungsgegenstandes möglicher Weise noch erschweren könne. Bei dem Konzept der *soundscape* liegt der Schwerpunkt der Betrachtungen auf einem bestimmten Klang oder einem mehrschichtigen Klangkonstrukt, das in einem dezidierten Raum vorherrscht. In einer Art zweitem Schritt erfolgt die Wahrnehmung dieser Sounds durch ein Subjekt, das die Klänge in ein bestehendes Wertesystem einordnet und dementsprechend rezipiert. Für R. Murray Schafer liegt diesem Schritt jedoch die moralische Prämisse zugrunde, dass ‚natürlich' erzeugten Klängen eine höhere Wertigkeit als mechanisch erzeugten Klängen beigemessen werden solle. Eine ähnliche Problematik ergibt sich für das ebenfalls von Schafer vorgestellte und häufig aufgegriffene Konzept der *acoustic ecology*. Darunter versteht der Autor „the study of sounds in relationship to life and society."[230] Das Konzept der *soundscape* wird somit in den größeren Zusammenhang der *acoustic ecology* gestellt, die den gesellschaftlichen Rückbezug eines Klangraumes zu den sich darin aufhaltenden Lebewesen herstellt. Dezidiert geht Schafer dabei nicht vom

---

[227] Vgl.: Schafer 1994 [1977], S. 274.

[228] Schafer 1994 [1977], S. 7.

[229] Sterne 2013, S. 181.

[230] Schafer 1994 [1977], S. 205.

Menschen als zentrales wahrnehmendes Individuum aus, sondern bezieht andere Formen der Wahrnehmung mit ein.[231] *Acoustic ecology* stellt somit ein Konzept der auditiven Wahrnehmung dar, das Klänge in einem bestimmten Raum unter Einbezug gesellschaftlicher Prozesse betrachtet und als solche aufzeigt. Nicht zuletzt aufgrund dieses umfassenden Ansatzes erlangte das Konzept der *acoustic ecology* vor allem im Bereich der Sound Studies eine weite Verbreitung. Als problematisch kann dieser Ansatz, in Anlehnung an eine Kritik der *soundscapes*, durch die ihm eingeschriebene, puristische Wertigkeit verstanden werden. So formuliert Schafer als dezidierte Zielsetzung einer Anwendung von *acoustic ecology*: „Its particular aim is to draw attention to imbalances which may have unhealthy or inimical effects.“[232] Darunter verstehen Kritiker*innen wie Marie Thompson beispielsweise die ideologisch motivierte Abwertung des Parameters Lärm in der Konzeptionierung von *acoustic ecology*.[233] Dies hätte zur Folge, dass urbane Lebensräume in der Schafer'schen Konzeption überwiegend als lebensfremde oder sogar lebensfeindliche Räume interpretiert werden müssten, obwohl sie heute für einen Großteil aller Menschen eine größtenteils lebenswerte Realität darstellen.

Ausgehend von einer anthropologischen Perspektive adaptierte Steven Feld einige Teile des Konzeptes der *acoustic ecology* und stellte daraus sein, in Fachkreisen breit rezipiertes, Konzept einer *acoustemology* vor. *Acoustemology* setzt sich als Neologismus aus den Begriffen acoustics und epistemology[234] zusammen und formt so eine Möglichkeit „sound as a way of knowing“[235] zu konzeptionalisieren. Bezüge zu *acoustic ecology* werden in den gesamten Ausführungen des Konzepts *acoustemology* deutlich: „Unlike acoustic ecology, acoustemology is about the experience and agency of listening histories, understood as relational and contingent, situated and reflexive.“[236] Felds Konzeptionierung einer auditiven Wahrnehmung in einem sozialen Raum weist viele Ähnlichkeiten mit den bisher

---

[231] Vgl.: Schafer 1994 [1977], S. 271.

[232] Schafer 1994 [1977], S. 271.

[233] Thompson 2017a, S. 88.

[234] Epistemologie oder Erkenntnistheorie beschäftigt sich mit dem Prozess der Generierung von Wissen und hinterfragt, wie es zu bestimmten (a priori) Annahmen der menschlichen Logik und Wahrnehmung kommt.

[235] Feld 2015, S. 12.

[236] Ebd., S. 15.

vorgestellten Ansätzen des ‚Listenings' auf. So wird bei ihm die gerichtete auditive Rezeption als relationaler Prozess verstanden, der nur in einem Verhältnis zwischen wahrnehmendem Lebewesen, Schallquelle und Raum zu verstehen ist. Des Weiteren ist das wahrnehmende Lebewesen aktiv, wodurch der Prozess der Wahrnehmung als „knowing-in-action"[237] skizziert wird und sensuelle Formen der Rezeption in den Vordergrund gerückt werden. Eine deutliche Unterscheidung zu den bisher vorgestellten Parametern des ‚Listenings' ergibt sich einerseits durch die Zentralität des menschlichen Subjekts, wie sie im bisherigen Verlauf vorgenommen wurde, und andererseits durch den Anwendungsraum. So entwickelte Feld das Konzept der *acoustemology* im Rahmen seiner ethnographischen Feldforschungen im Bosavi-Teil des Regenwalds in Papua-Neuguinea. In einer etwaigen Anwendung auf den urbanen Raum ergeben sich u.a. Leerstellen in Bezug auf technologische Aspekte einer vermittelten Wahrnehmung. Ferner wird bestimmten Konstanten des urbanen Raums, wie einer gewissen Schnelllebigkeit und Vielschichtigkeit von Klängen, sozialen Dispositionen und Hörgewohnheiten, kaum Rechnung getragen. Insofern stellt das Konzept Steven Felds zwar einen wichtigen Impuls zum Verständnis sozialer Implikationen von Klang in bestimmten Räumen dar, bedarf in seiner Anwendung auf einen etwaigen urbanen Raum jedoch einer Überarbeitung.

Mit der Begrifflichkeit *auditory culture* soll auf ein letztes, allerdings recht disparates Konzept der auditiven Wahrnehmung eingegangen werden, dass vor allem durch den von Michael Bull und Les Back herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *The Auditor Culture Reader* geprägt wurde. In dem Sammelband finden sich, neben vielen bereits veröffentlichten und quasi kanonisierten Texten von Autor*innen wie Bijsterveld, Corbin, Feld, Ihde, Schafer, etc., Artikel mit unterschiedlichen audiospezifischen Inhalten. Dezidiertes Ziel ist es, „the study of the auditory soundly"[238] in den Fokus einer interdisziplinären Betrachtung zu rücken, um „an integrated picture of what sound studies should ‚look' like"[239] zu ermöglichen. Ein spezifisches Eingehen auf *auditory culture* oder eine Theoretisierung des Begriffs lassen sich jedoch nicht finden.

---

[237] Feld 2015, S. 12.

[238] Bull, Back 2003, S. 3.

[239] Ebd., S. 3.

Brian Kane grenzt den Terminus *auditory culture* in seinem Artikel *Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn* insoweit ein, als dass er ihn als konzeptionelle Studienausrichtung innerhalb der Sound Studies positioniert, dessen Vertreter*innen sich dem relationalen Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Affekt, also zwischen Geist und Körper, widmen.[240] Diesen Prozess, in dem das ‚Listening' eine zentrale Rolle einnimmt, grenzt er gegen eine ontologisch ausgerichtete Forschungsrichtung in den Sound Studies ab, die Fragen nach Repräsentation, Kontext und Bedeutung von Klängen und ihrer Wahrnehmung ausklammert. Kanes Verwendung des Begriffs lässt sich also als strategische Positionierung für eine bestimmte Ausrichtung der Sound Studies rezipieren. Dieser Auffassung schließt sich ebenfalls Marie Thompson an, die sich, wie bereits thematisiert, gegen eine ontologisch-geprägte und kontextlose Ausrichtung der Sound Studies und für eine Inklusion des Forschungskonzeptes der *auditory culture* in der Disziplin ausspricht.[241] Beide Autor*innen stehen jedoch einem simplen und homogenisierenden Kulturbegriff kritisch gegenüber.[242] *Auditory culture* stellt somit kein klassisches Konzept mit klar abgegrenzten inhaltlichen Zusammenhängen im Sinne einer *acoustic ecology* dar, kann jedoch aufgrund seiner begrifflichen Verwendung als breites Konzept einer auditiven Wahrnehmung gefasst werden. Schnittstellen zu den bereits vorgestellten Parametern des ‚Listenings' ergeben sich vor allem aufgrund der breitflächigen Herangehensweise und der sozialen Kontextualisierung von Klängen und ihrer Wahrnehmung. Die Bedeutung der Verhältnismäßigkeit zwischen einem sozialen Gefüge eines Raumes und dem darin agierenden Subjekt steht bei dem konzeptionellen Ansatz der *auditory culture*, wie auch bei der beschriebenen Prozesshaftigkeit des ‚Listenings', im Vordergrund. Unter anderem wäre jedoch die dem Terminus implizite Notion eines vereinheitlichenden Kulturbegriffs im Kontext seiner aktuellen Verwendung zu hinterfragen.

Neben diesen angeführten Konzepten und konzeptähnlichen Forschungsrichtungen gibt es eine Vielzahl an theoretischen Ansätzen, die das Phänomen einer auditiven Wahrnehmung und ihre jeweiligen gesellschaftlichen Rückbezüge zu fassen versuchen. Diese

---

[240] Vgl.: Kane 2015, S. 8.

[241] Vgl.: Thompson 2017b, S. 270.

[242] Vgl.: Kane 2015, S. 15.

auszuführen, würde jedoch den inhaltlichen und strukturellen Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und des Weiteren keinen besonderen Mehrwert für eine auf Klanginstallationen abzielende Theoretisierung des ‚Listening'-Vorgangs darstellen. Genannt seien, stellvertretend für weitere Ansätze des Hörens, das von Tom Rice vorgestellte Konzept der *Ethnographies of Sound*[243], sowie die Erweiterung des *acoustemology*-Begriffs durch Thomas Porcello mit *techoustemology*[244].

Abschließend sei auf eine Leerstelle der meisten bisher vorgestellten Konzepte hingewiesen: Unter Einschluss vieler Faktoren, wie gesamtgesellschaftlichen Bezügen, Aspekten von ‚Kultur' und/oder Technologie, berücksichtigen wenige dieser Konzepte eine Form von künstlerisch-ästhetischem Klang und der Rezeption desselben. Auch wenn diese Form der Wahrnehmung im gesamten Umfang der auditiven Wahrnehmung eines Subjekts sicherlich als marginal beschrieben werden kann, lohnt es sich dennoch - so zumindest die Annahme der vorliegenden Arbeit - einen kurzen Blick auf eben diesen Aspekt des gerichteten Hörens zu werfen. Somit soll im Folgenden verkürzt auf Sound Art als künstlerisch-theoretisches Feld und, in einem weiteren Schritt, auf Klanginstallationen und ihre Rezeption eingegangen werden.

[243] Vgl.: Rice 2019, S. 239-248.

[244] Vgl.: Porcello 2005, S. 270f.

4. Auditive Rezeption von Klanginstallationen

Klanginstallationen stellen - auf einer ersten, oberflächlichen Betrachtungsebene - eine künstlerische Auseinandersetzung mit Klang dar. Sobald sie in den öffentlichen Diskurs integriert werden, sind sie Teil des gesellschaftlichen Lebens und lassen als klingendes Objekt wiederum Rückschlüsse auf verschiedenste Parameter des sozialen Zusammenlebens zu. Das ‚Listening' bildet dabei gewissermaßen die Grundvoraussetzung einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Anwendungsgebiet Klanginstallation.
Im Folgenden wird dabei zunächst auf Sound Art als eigenständige Kategorie von verschiedenen auditiv-künstlerischen Ansätzen eingegangen, um die historischen Voraussetzungen der Genese von Klanginstallationen zu kontextualisieren. Erste Bezüge zwischen der gerichteten auditiven Wahrnehmung und dem Anwendungsgebiet Klanginstallation werden daraufhin verknappt vorgenommen. Die eigentliche Übertragung der theoretischen Überlegungen des ‚Listenings' auf Klanginstallationen erfolgt jedoch erst nach der Vorstellung der zwei klanginstallativen Beispiele *The Voices* von Susan Philipsz und *L I S T E N* von Natalia Domínguez Rangel. Darin soll die relationale Bezugnahme der theoretischen Annahmen anhand der angeführten Beispiele überprüft und verdeutlicht werden, bevor abschließend auf kritische Aspekte der Untersuchung von Klanginstallationen verwiesen wird.

4.1 Sound Art

Mit Sound Art soll gewissermaßen ein letzter, inhaltlich größerer Aspekt im Rahmen dieser Arbeit thematisiert werden, bevor, nach einem Eingehen auf Klanginstallationen, die Synthese aus den theoretischen Darstellungen mit den beiden beispielhaft dargestellten Klanginstallationen gezogen werden soll. Ähnlich wie zu Beginn der Arbeit, im Rahmen der Annäherung an Sound, wird dabei von den zwei Begrifflichkeiten ‚Klangkunst' und dem englischsprachigen Pendant ‚Sound Art' ausgegangen. Dazu untersuchten Andreas Engström und Åsa Stjerna 2009 in dem Artikel *Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art* verschiedene deutsch- und englischsprachige Werke auf inhaltliche Unterschiede in Bezug auf die Auslegung des Terminus. In dem

Artikel resümieren die Autor*innen, dass beide Begriffe „sound as the aesthetic material“[245] festlegen, Klangkunst jedoch eher in der deutschsprachigen Tradition einer Raum- und Zeitkunst steht, während Sound Art eher die ästhetischen und zugrunde liegenden Kategorien von Sound betrachtet.[246] Ferner unterstellen die beiden Autor*innen dem Begriff Klangkunst eine tendenziell altmodische Konnotation, während der Begriff Sound Art eine pluralistische und mitunter undifferenzierte Verwendung erfährt.[247] Obwohl die getroffenen Aussagen zu großen Teilen nachvollziehbar erscheinen, so ist das Sample der untersuchten Literatur vergleichsweise beschaulich. Zudem scheint es, als habe sich die Verwendung der Begriffe zehn Jahre nach Veröffentlichung der Publikation abermals dergestalt verändert, als dass sich mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum der vage Terminus ‚Sound Art‘ durchgesetzt hat. Dieser wird daher im Folgenden weitestgehend verwendet und mit seinem deutschsprachigen Pendant gewissermaßen gleichgesetzt, außer es wird explizit auf dessen Begriffsgeschichte verwiesen.

Engström und Stjerna sind nicht die einzigen, die der Begrifflichkeit Sound Art eine nahezu undefinierbare Breite unterstellen. Jøran Rudi beschreibt ihn als einen „slippery term, not well defined“[248] und absorbierend in seiner Eigenschaft, inhaltlich vereinnahmend verwendet zu werden. Allan Licht fügt dem hinzu, dass „much of what has been called ‚Sound Art‘ has not much to do with either sound or art.“[249] Die disparate Verwendung des Begriffs kann unter anderem damit zusammen hängen, dass Werke der Sound Art entstanden, längst bevor sie unter der übergeordneten Kategorie zusammen gefasst wurden. Nach Alan Licht geht die Begriffsverwendung auf eine Ausstellung mit dem Titel *Sound/Art* zurück, die von der *SoundArt-Stiftung William Hellermann's* im Jahre 1983 organisiert wurde.[250] Bernhard Gál findet eine Verwendung jedoch bereits im Rahmen einer kleinen Ausstellung mit dem Namen *Sound Art* im *Museum of Modern Art New York* vom 25. Juni bis zum 05. August 1979, mit Werken von Maggie Payne, Julia

---

[245] Engström, Stjerna 2009, S. 11.

[246] Vgl.: Engström, Stjerna 2009, S. 13.

[247] Vgl.: Ebd., S. 17.

[248] Rudi 2009, S. 1.

[249] Licht 2009, S. 3.

[250] Vgl.: Licht 2009, S. 3.

Heyward and Connie Beckley.[251] Eine genaue Begriffsgenese bleibt somit zunächst unklar. Um zusätzlich zu den ungenauen Ursprüngen des Terminus eine Form des Erkenntnisgewinns zu ermitteln, führte Bernhard Gál eine kleinere statistische Erhebung über die Häufigkeit der Verwendung des Begriffes Sound Art in der Zeitung *The New York Times* von 1940 bis 2016 durch: von 1940 bis 1960 taucht der Begriff kein einziges Mal auf, dreimal in den 1970er Jahren, während er bereits sechsmal in den 1980ern und zehnmal in den 1990ern erscheint; gefolgt von 65 Treffern in den 2000er Jahren und 119 Treffern von 2010 bis 2016.[252] Anhand des vermehrten Gebrauchs ab den 2000er Jahren kann der Begrifflichkeit, und dadurch in gewisser Weise auch dem Genre, ein gesteigertes öffentliches Interesse attestiert werden. Die Untersuchung mit alleinigem Schwerpunkt auf New York zeigt allerdings ebenso das äußerst geringe journalistische Interesse in den 1970er und 1980er Jahren, was bedeuten kann, dass Sound Art als Terminus nicht etabliert war oder sogar noch keine wesentliche Rolle im Kunstbetrieb spielte.

Inhaltlich werden heute unter Sound Art diverse künstlerische Produkte mit klingender Referenz zusammengefasst, unter denen Sound Design, Klanginstallationen und Klangskulpturen die mehrheitlich größten Kategorien darstellen.[253] Kleinere Untergruppierungen wie Sonic Architecture oder Soundwalks lassen sich jedoch ebenfalls unter dem breiten Label Sound Art bündeln. Wie zu Beginn des Kapitels bereits angemerkt, stellt Sound Art eine Kategorie dar, die sich als Begriff weitestgehend verselbstständigt hat und daher nur schwierig einzugrenzen ist. Diese Tendenz lässt sich auch in den Anfängen des Genres feststellen. So antwortete Max Neuhaus, ein Pionier der Sound Art, angesprochen auf die inhaltliche Breite des Begriffs, dass er nicht glaube zu komponieren „wenn ich mir ein Spiegelei brate, nur weil dabei ein Geräusch entsteht.“[254] Der Musiker und Soundkünstler wird heute als einer der Gründerväter des Genres gefeiert, u.a. durch seine Klanginstallation *Drive in Music* (1967), bei der er die Radiowellen vorbeifahrender Autos mit sog. Störfrequenzen manipulierte.[255] Viele weitere Sound-

[251] Vgl.: Gál 2017, S. 79.

[252] Vgl.: Ebd., S. 78.

[253] Vgl.: de la Motte-Haber 1999, S. 15f.

[254] Neuhaus 1994.

[255] Vgl.: Eppley 2017, S. 139.

Künstler*innen könnten an dieser Stelle mit ihren jeweiligen Werken genannt und vorgestellt werden. Aus Gründen der inhaltlichen Beschränkung und einer ambivalenten Haltung bezüglich der bloßen Reproduktion eines Kanons sollen jedoch an dieser Stelle nur einige unter vielen Künstler*innen in alphabetischer Reihenfolge und mit keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit genannt werden: Maryanne Amacher, John Cage, Bill Fontana, Ryoji Ikeda, Christina Kubisch, Bernhard Leitner, Alvin Lucier, Robin Minard, Robert Morris, Pauline Oliveros, Susan Philipsz, Pierre Schaeffer, uvm.[256] Ihre theoretischen Ansätze und künstlerischen Produkte prägten und prägen das heterogene Feld des Genres Sound Art bis heute.

Insofern gestaltet es sich als durchaus schwieriges Unterfangen, eine Geschichte der Sound Art, losgelöst von einer Begriffsgeschichte, als zusammenhängenden Prozess zu betrachten. Es lässt sich lediglich feststellen, dass viele Autor*innen, die sich dem großen Feld der Sound Art gewidmet haben, die Narration aufgreifen, dass sich das Genre aus performativen und installativen Kunstrichtungen entwickelt habe:

> „The developments of sound art, which took its defining steps from the mid to late 1960s, coincides generally with the developments of such methods, along with Performance and Installation art. It is my view that such correspondence is not by chance, for the very move away from objects toward environments, from a single object of attention and toward a multiplicity of viewpoints, from the body toward others, describes the very relational, spatial, and temporal nature of sound itself.“[257]

Helga de la Motte-Haber bezieht die Anfänge der Sound Art weniger auf inhaltliche Aspekte, wie es im Zitat Brandon LaBelles anklingt, sondern auf den sog. Paragone, den Wettstreit der Künste, und umschreibt den Prozess mit der metaphorischen Aussage: „Der performative Akt wurde dem Klang selbst überantwortet.“[258] Auch wenn die These des Wettstreits zwischen verschiedenen Kunstrichtungen etwas weit hergeholt scheinen mag, kann das Zitat de la Motte-Habers insofern umgedeutet werden, als dass es einen Wechsel des betrachtenden Fokus beschreibt. Das bedeutet, dass heute rückwirkend die These aufgestellt werden kann, dass in den Anfängen der Sound Art der Fokus von einem performativen Geschehen auf einer Bühne hin zu bedeutungsgenerierenden Prozessen eines rezipierenden Subjekts wechselte. Sound Art könnte somit, in einer stark vereinfachten Fachgeschichtsschreibung, als Teil des Puzzlestücks eines allgemeineren

---

[256] siehe dazu unter anderem: LaBelle 2015, Campesato 2009, Licht 2009, Ouzounian 2013, Sterne 2012, Tittel 2009.

[257] LaBelle 2015, S. xiv.

[258] de la Motte-Haber 1999, S. 234.

Perspektivwechsels vom Kunstwerk zum rezipierenden Subjekt betrachtet werden. Beide angeführten Zitate können folglich in ihrer Unterschiedlichkeit der Betrachtungen auf den Gegenstand Sound Art in dem Punkt der Veränderung einer Rezeptionsweise zusammengeführt werden. In Bezug auf den Prozess des ‚Listenings', und somit für den gesamten Rahmen der Arbeit, ergibt sich dadurch ein wichtiger Punkt, den Brain Kane wie folgt zusammenfasst: „Listening to sound art entails an ongoing act of knowing, taken as a present participle, as constituting its knowledge as it comes into being."[259] Diametral verschieden zu einigen bereits vorgestellten Tendenzen einer Theoretisierung von „sound-in-itself"[260] kann das gerichtete Hören von Sound Art Prozesse im wahrnehmenden Individuum freisetzen, die über intendierte Annahmen der werkstiftenden Person hinaus gehen. Der Prozess der Konstituierung von Wissen geht über das erste ästhetische Geschmacksurteil hinaus und verläuft im besten Fall weiterführend und kritisch - sowohl gegenüber dem wahrgenommenen Sound, als auch gegenüber der eigenen Rezeption und Deutung. Insofern kann ebenfalls der Anspruch an Sound Art gestellt werden, „dem wahrnehmenden Subjekt Reflexionen über seine eigene Realität zu ermöglichen."[261] Konstitutiv für dieses Ermöglichen einer Reflexion ist dementsprechend einerseits das hörende Subjekt, andererseits sind es die Relationen, die das Subjekt zu den Klängen der Sound Art herstellen kann. Das „Feld von Möglichkeiten"[262], das die Sound Art als Rezeptionsbasis liefert, liegt somit gewissermaßen offen für eine Bedeutungsgenerierung eines wahrnehmenden Subjekts, die ihren Ausgang in den wahrgenommenen oder imaginierten[263] Klängen der jeweiligen Sound Art nehmen.

Die Legitimation der theoretischen Auseinandersetzung mit dieser Form des Kreierens von subjektiver Bedeutung liegt allen bisher vorgestellten Ansätzen zugrunde und findet in dem Prozess der gerichteten Wahrnehmung von Sound Art nun gewissermaßen ihren Anwendungsbereich. In Anlehnung an die bereits vorgestellten theoretischen Aspekte des

---

[259] Kane 2013, S. 10.

[260] Kim-Cohen, 2009, S. 121f.

[261] de la Motte-Haber 1999, S. 42.

[262] Föllmer 1999, S. 210.

[263] Imaginiert verdeutlicht an dieser Stelle vor allem den Bezug zu Klangskulpturen, die zwar auf Klang verweisen, der bildliche Transfer in eine auditive Form jedoch vom rezipierenden Subjekt erbracht werden muss.

gerichteten Hörens stellt der Anwendungsbereich Sound Art nun eine Möglichkeit dar, näher auf bestimmte Parameter des Hörens im Bereich des Genres einzugehen. Agostino di Scipio fasst die zwei großen Aspekte Subjekt und Geschichte bezogen auf das Feld der Sound Art wie folgt zusammen:

> „Sound art practices certainly represent contemporary forms of subjectivation with their own values and discourses, acting at the same time as valuable symptoms of a thorough reframing of music practices in the present historical situation.“[264]

Weitreichende Parameter wie Subjekt, Raum und geschichtliche Prozesse können folglich unter der spezifischen Fokussierung auf das Genre Sound Art untersucht werden, wodurch Rückschlüsse auf soziale und gesellschaftliche Faktoren gezogen werden können. Insbesondere eignet sich diesbezüglich die am weitesten verbreitetste spezifische Form der Sound Art: die Klanginstallation. Die weiterführende Annahme ist somit, dass durch eine Fokussierung von Klanginstallationen, im Kontext der Vorstellung von zwei klanginstallativen Beispielen, die bisher teils abstrakten Prozesse des ‚Listenings‘ verdeutlicht werden können.

4.2 Zur Genese der Klanginstallation

Unter allen existierenden Formen des Genres Sound Art „nimmt die Klanginstallation [zum heutigen Stand] eine Schlüsselposition ein.“[265] Somit bezieht sich vieles, was auf den letzten Seiten bereits für das übergeordnete Genre herausgestellt wurde, auch auf Facetten von Klanginstallationen. Dabei ist die Kategorie ‚Klanginstallation’ keineswegs als homogene Form der ästhetischen Verarbeitung von Klang zu betrachten, sondern lässt sich als Überbegriff über eine Vielzahl an installativen Arbeiten mit klanglichem Fokus verstehen.

Begriffsgeschichtlich wird angenommen, dass der Term Sound Installation das erste Mal in einer Rezension Tom Johnsons vom 28. Juni 1973 in der Zeitschrift *Village Voice* auftaucht, wo er im Zusammenhang mit einer Besprechung eines Werks von Max Neuhaus genannt wird.[266] Das deutschsprachige Äquivalent ‚Klanginstallation’ findet sich wenig

---

[264] Di Scipio 2015, S. 279.

[265] Straebel 2008, S. 24.

[266] Vgl.: Gál 2017, S. 79, sowie Johnson 1989, S. 52.

später, etwa ab Anfang der 1980er Jahre.[267] Interessant mutet hierbei vor allem an, dass der Begriff Sound Installation mehrere Jahre vor dem der Sound Art erscheint, was darauf schließen lässt, dass die Genese des übergeordneten Genres stark in Abhängigkeit von dem Entstehungsprozess früher Klanginstallationen beeinflusst wurde. Zeitgeschichtliche Parallelen zu performativen Formen der Musikausübung lassen sich, neben Anklängen an die genreübergreifende Fluxus-Bewegung und konzeptionelle Grundlagen der Entwicklung in der Bildenden Kunst, als Movens für die aufkommende Kategorie ‚Klanginstallation' feststellen.[268] Neben diesen spielten ebenfalls größere gesellschaftliche Aspekte eine Rolle, die sich im ersten Moment nicht zwingend aus einem kunstinternen Prozess entwickelt haben, ihren Niederschlag jedoch in vielen Kunstrichtungen fanden:

> „The emergence of sound installation art in the second half of the twentieth century reflects fundamental shifts within multiple arenas: conceptions of space and space–time; the ascendancy of site within the aural imagination; the extension of music and sonic arts into expanded sculptural and architectural models; and the role of the public in relation to aesthetic experience."[269]

Das Aufkommen der Klanginstallation als Kategorie wurde demnach gewissermaßen von einer gesellschaftlichen Tendenz beeinflusst, bestimmte Konstanten bisheriger ästhetisch-instutionalisierten Formen des Kunstbetriebs, wie z.B. Aufführungskonzepte im ‚klassischen Konzert'[270], neu zu denken. Ehemals konstituierende Parameter, wie Raum oder Zeit, wurden dementsprechend in vielen unterschiedlichen Kunstrichtungen auf unterschiedliche Weise hinterfragt und umgesetzt. Bezogen auf die künstlerische Form der Klanginstallation kann ihre Genese unter anderem auch als Institutionskritik verstanden werden, mit dem Ziel, traditionelle Ausprägungen der ästhetischen Praxis aufzubrechen.[271] Folglich lässt sich feststellen, dass sich die Klanginstallation aus einem breiten Konglomerat an Einflüssen entwickelte.

Eine gattungsspezifische Einordnung der Klanginstallation unter eine bestimmte Kunstrichtung fällt schwer: „Sound installations are neither fine art nor music; they exist between genres."[272] Dies hängt unter anderem mit (ideal-)typischen Charakteristika von

---

[267] Vgl.: Hiekel, Utz 2016, S. 340.

[268] Vgl.: Föllmer 1995, S. 11.

[269] Ouzounian 2013, S. 73.

[270] Vgl.: Tröndle 2009.

[271] Vgl.: Metzger 2008, S. 137.

[272] Tittel 2009, S. 58.

Klanginstallationen zusammen. So lässt die paradigmatische Konstante des Klangs eher auf eine musik- oder soundspezifische Herangehensweise schließen, während die „Rezeptionsform […] der der Bildenden Kunst“[273] entspricht. Ebenso könnte eine Klanginstallation, mit Fokus auf der Räumlichkeit in der sie verortet ist, aus einer architektonischen oder geographischen Perspektive, oder aus der Richtung der Urban Studies untersucht werden. Als vielschichtiges ästhetisches Produkt ist es somit ausschlaggebend, welche Parameter einer Klanginstallation in einer späteren Betrachtung fokussiert werden, um eine eingehende und adäquate Analyse zu ermöglichen. Martin Supper nähert sich einer Typologisierung von Klanginstallationen über eine eher technische Herangehensweise. So stellt er drei unterschiedliche Systeme der ‚Verwendung‘ von Klanginstallationen vor: das geschlossene System, das offene System und das geschlossene System, das jedoch durch den/die Rezipient*in ‚gestört‘ werden kann.[274] Die Form der Aktivierung bei einem geschlossenen System erfolgt unabhängig von der rezipierenden Person, während für die Aktivierung eines offenen klanginstallativen Systems ein Impuls von ‚Außen‘ von Nöten ist.

Volker Straebel führt im Kontext der Erstellung einer Idealtypologie von Klanginstallationen die Merkmale ‚Klang‘, ‚Installation‘, ‚Zeit‘, ‚Raum‘ und ‚Ort‘, ‚Interpret*in‘ und ‚Rezipient*in‘ an und nähert sich dem Phänomen somit auf eine eher inhaltliche Weise.[275] In der vorliegenden Arbeit wurde insbesondere den Parametern ‚Klang‘, ‚Zeit‘, ‚Raum‘ und ‚Rezipient*in‘ eine eingehende theoretische Betrachtung zuteil, wobei Aspekte der ‚Installation’ ebenfalls vorgestellt wurden und weiterhin werden. Intentionen der Interpret*innen oder Klangkünstler*innen werden im Zusammenhang mit der Vorstellung der klanginstallativen Beispiele selbstverständlich aufgegriffen, spielen jedoch in einer Theoretisierung des ‚Listening‘-Prozesses, mit einer Infokusnahme des rezipierenden Subjekts, nur eine sekundäre Rolle.

Im Folgenden soll nun eine erste Übertragung der theoretisch vorgestellten Konstanten des gerichteten Hörens auf das Anwendungsgebiet ‚Klanginstallation‘ erfolgen, worauf in einem zweiten Schritt die theoretischen Aspekte mit den vorgestellten Beispielen verknüpft

---

[273] Straebel 2008, S. 26.

[274] Vgl.: Supper 1999, S. 121ff.

[275] Vgl.: Straebel 2008, S. 41ff.

werden sollen. So abstrakt und allgemein die Konstanten Subjekt, Raum und vergeschichtlichte Zeit bisher betrachtet wurden, so ergibt sich im Folgenden möglicherweise ein konkreteres Bild einer Übertragung der übergeordneten Begrifflichkeiten auf verschiedene Aspekte von Klanginstallationen.

4.3 Gerichtetes Hören von Klanginstallationen

Zunächst sei auf den Aspekt des subjektiven ‚Listenings' eingegangen, da sich aus dieser Position heraus die weiteren Überlegungen ausbreiten können. Von diesem Dreh- und Angelpunkt ausgehend, lassen sich vor allem wahrnehmungsbasierte Aussagen über jegliche Form des sensuell Rezipierten treffen. Unter anderem beinhaltet dies meist Aussagen über ein primäres, ästhetisch geprägtes, Geschmacksurteil, das sich auf den Klang der jeweiligen Klanginstallation bezieht und den weiteren Höreindruck prägt. In einem weiteren Schritt lassen sich ebenfalls analytische Erkennungsmuster im Sinne des Erstellens einer semantischen Bedeutungsebene herstellen. Dies kann bedeuten, dass das wahrnehmende Subjekt einzelne Klänge der Klanginstallation erkennt oder in einen übergeordneten Zusammenhang stellt. Die Situation des Subjekts im Moment der Wahrnehmung spielt diesbezüglich eine ebenso große Rolle wie der subjektive Habitus, der u.a. die bisherige Hörerfahrung mit einschließt. Somit wird schlussfolgernd die These aufgestellt, dass „der Akt des Zuhörens [… ein] Leitmotiv von Klanginstallationen"[276] darstellt. Der Rückschluss von gewissen Parametern, die in der Klanginstallation wahrgenommen werden, liefert dabei einerseits Informationen über einen spezifischen, gehörten Klang, aber auch Informationen über bestimmte Faktoren des Selbst. Ein mögliches klanginstallatives Beispiel könnte in der Einarbeitung von sprachlichen und klingenden Zeitdokumenten über weltweite Demonstrationen zum Frauenstreik gefunden werden. Darin würden die Bezüge der Aktion mittels des Transfers in eine klanginstallative Arbeit in eine neue Form gebracht, was bei dem rezipierenden Subjekt zu einer Auseinandersetzung mit der Thematik führen könnte. Diesbezüglich fungieren viele Klänge als Informationsquelle, aus der das rezipierende Subjekt Rückschlüsse zieht. Diese allgemeine Eigenschaft trifft an dieser Stelle insbesondere auf Klanginstallationen zu,

[276] Föllmer 1999, S. 222.

deren Klänge sich in den meisten Fällen von alltäglichen Sounds abheben und somit bestenfalls einen Nährboden an (intendierter) Lesbarkeit liefern. Daraus ergibt sich bestenfalls ein gewisses aktionistisches Potential, wenn „sound is mobilized as a structural base as well as speculative guide for engaging arguments about social and political struggle.“[277]

Sobald die umfassende Wahrnehmung im Rahmen einer Klanginstallation Prozesse anstößt, die eine weiterführende Beschäftigung ermöglichen, sorgt dieser Prozess in seiner verbalisierten Form für Diskurs. Dies kann vor allem bei Klanginstallationen festgestellt werden, die bereits in ihrer Konzeptionierung gesellschaftspolitische und soziale Aspekte mitdenken und klanglich umsetzen. Somit setzt das „Ereignishafte in den Klanginstallationen […] fundamentale Wahrnehmungsmodalitäten frei, die zu einem umfassenden Kunsterlebnis führen können.“[278] Dieses ‚Kunsterlebnis‘ soll an dieser Stelle jedoch nicht als primär ästhetisches Erlebnis verstanden werden, sondern als Möglichkeit, Informationen aus Klanginstallationen zu abstrahieren, die über ein bloßes ästhetisches Urteil hinaus gehen und eine Art gesellschaftliche Relevanz beinhalten. Im Prozess der subjektiven Deutung im Rahmen von Klanginstallationen liegt folglich mehr als ‚nur‘ der subjektive Gehalt der Wahrnehmung. Georgina Born fasst diese gesellschaftliche Relevanz von Klanginstallationen wie folgt zusammen: „The installation not only effaced the line between aesthetics and ethics, but reconfigured the space of politics“[279].

Diesbezüglich sei auf den zweiten Aspekt des Raumes eingegangen, der sich - im urbanen Bereich - einerseits durch ein hohes Maß an sozialen Dispositionen und andererseits durch eine spezielle geographische Präfiguration auszeichnet. Anknüpfend an die subjektiven Wahrnehmungsmodalitäten stellt der Raum, in dem die Klanginstallation verortet ist, bestimmte technische, aber auch soziale Anforderungen an die jeweilige Installation. Im Umkehrschluss lässt sich nicht jede Klanginstallation in jedweden Raum realisieren, da die unterschiedlichen Parameter jeder Installation erst mit den Gegebenheiten des Raumes abgestimmt werden müssen. Technisch betrachtet, ist eine Translokation einer Klanginstallation in einen anderen Raum in vielen Fällen möglich. Inhaltlich gestaltet sich

[277] LaBelle 2018, S. 2.

[278] Rüth 2008, S. 70.

[279] Born 2013, S. 52.

diese jedoch deutlich schwieriger, da viele Künstler*innen die soziale Präfigurierung des Raumes in der Konzeption einer Klanginstallation berücksichtigen: „Sound installations are usually site-specific artworks. A site-specific artwork is inextricably linked to its locale: the parts relate to the larger space.“[280] Aus der ‚untrennbaren Bindung‘ einer spezifischen Klanginstallation an einen spezifischen Raum ergibt sich die symbiotische Beziehung zwischen Raum und darin verortetem und wahrgenommenem Klang. Folglich wirkt sich der sozial und gesellschaftspolitisch konstituierte Raum nicht nur auf die Wahrnehmung, sondern in vielen Fällen ebenfalls auf zugrunde liegende Parameter einzelner Klanginstallationen aus. Gegebenenfalls werden in der Klanginstallation bestimmte Aspekte verarbeitet, die dezidiert mit dem jeweiligen Raum in Verbindung stehen, wie in den beiden Beispielen, die im weiteren Verlauf vorgestellt werden. Ferner verbinden sich „in der Installation […] soziale Bezüge, die symbolische Räume in einem umfassenden Sinn bearbeiten.“[281] Konkret kann dies bedeuten, dass einzelne soziale Implikationen eines bestimmten Raums mittels Klanginstallationen nicht nur kommentiert, sondern im Extremfall ebenfalls neu geschrieben oder überschrieben werden können. Als veranschaulichendes Beispiel könnte eine Klanginstallation in einem öffentlich zugänglichen und urbanen Raum dienen, in dem klangliche Referenzen zu einer Nutzung von Smartphones hergestellt werden. Die dort abgespielten Klänge würden das Verhalten von sich darin aufhaltenden Personen direkt kommentieren und mitunter den Fokus auf die Hinterfragung der vermehrten Nutzung von Smartphones im öffentlichen Raum lenken. Klanginstallative Veränderungen des öffentlichen Raums können folglich genutzt werden, „um einem Raum eine bestimmte semantische Ebene hinzuzufügen.“[282] Unter anderem wird dieser Vorgang unter Infokusnahme des Raums als *sonic placemaking* verstanden, da er eine direkte und aktive Raumgestaltung mittels klanginstallativer Veränderungen impliziert.[283] Technische Aspekte, die die klangliche Erweiterung des Raumes erst ermöglichen, übernehmen eine gewisse vermittelnde Funktion zwischen dem klingenden Produkt der Klanginstallation und dem wahrnehmenden Subjekt. Der bereits zitierte

---

[280] Tittel 2009, S. 58.

[281] Metzger 2008, S. 137.

[282] Schirmer 2013, S. 76.

[283] Vgl.: Lacey 2016.

Komponist und Wissenschaftler Agostino di Scipio bezieht die klangtechnischen Aspekte des Raumes als aktiven Vermittlungsprozess in die Klanginstallation mit ein:

> „For example, in installations I am quite free to show the technicalities as they are, and not hide anything in the technical set-up: not because I want to exhibit the technical gear as such, but because I want to stress how sound comes into existence, how it is part of material processes and is shared.“[284]

Die unterschiedlichen Bezüge zwischen Klanginstallationen und Räumlichkeit ergänzen somit die bereits angeführten Überlegungen zur subjektiven Wahrnehmung von Installationen.

Der dritte theoretisch vorgestellte Aspekt der geschichtlichen oder historisierten Zeit im Kontext von Klanginstallationen soll an dieser Stelle nur kurz dargestellt werden. Einerseits lassen sich zeitliche Abfolgen - im Sinne einer strukturgebenden Dramaturgie - in Klanginstallationen nur schwer fassen. Sie gestalten sich, in Abgrenzung von einem klassischen europäischen Musikbegriff, deutlich heterogener und sind „von potenziell unendlicher Dauer.“[285] Andererseits ist das Motiv einer klanglichen Auseinandersetzung mit vergeschichtlichter Zeit in Klanginstallationen, durch die enge Bindung vieler Installationen an den jeweiligen geographischen Realisierungsraum, als deutliches Narrativ hervor zu heben. Zeit wird an dieser Stelle somit nicht im Kontext des zeitlichen Verlaufs einer spezifischen Klanginstallation, sondern im Sinne einer Referenzierung von geschichtlichem Material im Zusammenhang mit inhaltlichen Parametern einer spezifischen Klanginstallation betrachtet. Als Beispiel für diese Klanginstallation mit historischer Referenz kann eine Form der Aufarbeitung von Kolonialgeschichte an einem speziellen Ort angeführt werden. In der Installation könnten so klangliche Bezüge zu einer historischen kolonialen Vergangenheit eines geographischen Raumes hergestellt und in den Fokus der Rezipient*innen gerückt werden. Auf einer klanglichen Ebene wird dadurch ein geschichtliches Ereignis in Erinnerung gerufen, dass im Moment der auditiven Wahrnehmung als solches identifiziert werden kann. Natürlich ist in diesem Fall insbesondere das subjektive Vorwissen der wahrnehmenden Person - auf das im Kontext des subjektiven ‚Listenings‘ und des Habitusbegriffs eingegangen wurde - essentiell, um die klanglichen Referenzen der Klanginstallation als solche nachvollziehen zu können.

---

[284] Roels/di Scipio 2014, S. 319.

[285] Straebel 2008, S. 26.

Daher sei an dieser Stelle nochmals auf die enge Verwebung der vorgestellten Parameter hingewiesen. In Bezug auf Klanginstallationen mit geschichtlichem Impetus bezieht Helga de la Motte-Haber dementsprechend geschichtliche Ereignisse direkt auf den Raum, in dem die Klanginstallation verortet ist. Poetisch beschreibt sie den Vorgang, „die Zeit in den Raum hineinzuziehen“[286], als generelles Merkmal von Klanginstallationen. Ob diese recht allgemeine Annahme auf jede Form einer Klanginstallation zutrifft, sei an dieser Stelle angezweifelt. Fest steht vielmehr das enge Ineinandergreifen der unterschiedlichen Parameter einer Klanginstallation, unter denen die vergeschichtlichte Zeit ein bedeutendes Narrativ darstellt.

Um die bis zu dieser Stelle angeführten Überlegungen und Kontextualisierungsversuche noch weiter zu vertiefen, wird im Folgenden auf die zwei Klanginstallationen *The Voices* und *L I S T E N* eingegangen. Dabei erfolgt eine Auseinandersetzung mit beiden Installationen zunächst auf einer größtenteils deskriptiven Ebene, um die Ergebnisse dieser Untersuchung in einem abschließenden Schritt auf die bisher herausgestellten Aspekte zu Sound Art und ‚Listening‘ zu übertragen.

4.4 Beispiele für Klanginstallationen im urbanen Raum

Das bisherige Eingehen auf Klanginstallationen und ihre auditive Wahrnehmung erfolgte größtenteils anhand der Darstellung theoretischer und geschichtlicher Voraussetzungen. Diese sollen nun durch die beispielhafte Darstellung der zwei Klanginstallationen *The Voices* von Susan Philipsz und *L I S T E N* von Natalia Domínguez Rangel erweitert werden. Dabei wird zugunsten eines breiten und verschriftlichten ‚Klangbilds‘ der Installation, in Anlehnung an die Idealtypologie einer Beschreibung von Klanginstallationen durch Volker Straebel, auf folgende Punkte deskriptiv näher eingegangen: allgemeine Informationen, Künstlerin, Raum, Klang, Geschichte, Rezipient*innen, Intention/Rezeption/Kritik.[287] Diese Parameter der Untersuchung werden bei *The Voices* und *L I S T E N* nacheinander untersucht, wobei sie dann, in einem weiteren Schritt der Auseinandersetzung, miteinander verglichen und in den Kontext der

[286] de la Motte-Haber 1999, S. 270.

[287] Vgl.: Straebel 2008, S. 41ff.

vorangegangenen theoretischen Überlegungen gestellt werden, um ein breites Verständnis der gerichteten auditiven Wahrnehmung von Klanginstallationen zu ermöglichen.

4.4.1 Susan Philipsz: *The Voices*

Die temporäre Klanginstallation *The Voices* von Susan Philipsz war von März 2018 bis Mai 2019 auf dem Heldenplatz in Wien zu hören. In Auftrag gegeben wurde sie vom *Haus der Geschichte Österreich* unter der Direktion von Monika Sommer anlässlich des Gedenkjahres 2018 zum ‚Anschluss Österreichs' an das nationalsozialistische Deutsche Reich 1938.[288] Zu hören war die Klanginstallation zweimal täglich, um 12.30 Uhr und um 18.30 Uhr, für jeweils 10 Minuten.

Die schottische Klangkünstlerin der Installation *The Voices* Susan Philipsz schloss ihr Studium mit einem künstlerischen Bildhauerei-Master ab und wendete sich erst danach klangkünstlerischen Betätigungsformen zu. Ihre Werke waren u.a. auf der *dOCUMENTA* in Kassel, der *Biennale* in Berlin, dem *MOMA* in New York und der *Biennale* in São Paulo zu sehen und hören. Spätestens 2010 erlangte sie internationale Bekanntheit mit dem Gewinn des renommierten britischen Kunstpreises *Turner Prize*: „When Suzan [sic] Philipsz won the 2010 Turner Prize, it was the first time in the award's history that it went to a sound artist. It was as if her victory were not simply her own, but a victory for sound art altogether."[289] Der ‚Sieg der Sound Art' zeichnet sich, nach Brian Kane, vor allem dadurch aus, dass mit dem *Turner-Preis* ursprünglich Künstler*innen der Bildenden Kunst ausgezeichnet wurden und mit der Verleihung an Susan Philipsz das erste Mal eine Klangkünstlerin prämiert wurde. Gewissermaßen weitete die Jury die Auswahlkriterien für den Erhalt des Preises und zeichnete das Werk der Klangkünstler*in insbesondere für ihre „relationship between sound and sight"[290] aus.

Im Kontext dieser Bezugnahme zwischen auditiven und visuellen Aspekten kann die kurze Begründung der Jury des *Turner-Preises* ebenfalls als Neuorientierung der Kunstsparte unter einer Einbeziehung rauminstallativer Arbeiten betrachtet werden. Bezogen auf den

---

[288] Vgl.: Sommer 2018.

[289] Kane 2013.

[290] Tate Gallery of Modern Art 2010.

Realisierungsraum für *The Voices* wurde der geschichtsträchtige und belebte Heldenplatz gewählt, der öffentlich zugänglich ist und sich auf dem Gelände der Wiener Hofburg befindet. Angrenzend befinden sich seit 2017 und voraussichtlich bis 2021 zwei Pavillons, die als vorübergehendes Parlamentsgebäude dienen. Auf der anderen Seite des Platzes befindet sich die *Neue Burg*, in der u.a. die *Österreichische Nationalbibliothek* und das *Haus der Geschichte Österreich* untergebracht sind. Zwischen den beiden Pavillons und der *Neuen Burg* verläuft eine zweispurige Straße, die von Kutschen und Autos befahren wird. Ebenfalls wird der Heldenplatz teilweise als Parkplatz genutzt. Aufgrund der zentralen Lage, der historischen Bedeutung und der baulichen Imposanz kann der Heldenplatz als ein stark touristisch erschlossener Raum charakterisiert werden. Bespielt wird dieser Raum durch vier Lautsprecher des Types L-Acoustics 108P[291], von denen sich zwei in den Ecken des Altans der *Neuen Burg*, dem sog. ehemaligen ‚Hitler-Balkon', befinden. Die anderen beiden wurden auf jeweils einem der beiden Pavillons positioniert. Gerichtet sind sie auf einen geographischen Mittelpunkt zwischen den drei Gebäuden, der sich auf der zweispurigen Straße befinden dürfte. Keiner der vier Lautsprecher ist von dem ebenerdigen Geschehen des Heldenplatzes sichtbar.

Hingegen wahrgenommen wird der Klang der Klanginstallation, die in ihren täglichen 20 Minuten Spielzeit den Heldenplatz mit eher fragilen Klängen bespielt:

> „Hinzu kommt, dass Philipsz als Klangmaterial singendes Glas verwendete: jenen Sound, der entsteht, wenn man durch kreisende Bewegungen mit dem Finger ein Weinglas in Schwingung versetzt."[292]

Die leicht dissonanten Klänge, die sphärisch ineinander übergehen und in ihrer Lautstärke sehr dynamisch an- und abschwellen, erklingen aus den insgesamt vier Lautsprechern. Im Kontrast zu dem geschäftigen Treiben des Heldenplatzes, das sich in direkter Weise auf den akustischen Lautstärkepegel des Raumes auswirkt, wirkt der Klang der Klanginstallation ein wenig deplatziert, was auch an der filigranen Klangstruktur und der relativ hohen Tonhöhe der einzelnen Töne liegen kann. In dem 64-seitigen und zweisprachigen Begleitheft zu *The Voices* beschreibt Thomas D. Trummer, Mitglied der Jury zum Auswahlprozess der Klanginstallation, die klangliche Komponente wie folgt:

> „Töne sind zu hören. Sie klingen blass und brüchig. Nur sehr vorsichtig heben sie zu einem Klang an. Allmählich schwellen sie an zu einem hörbaren Körper. Allerdings erreicht er niemals Fülle und

[291] Vgl.: Bruhnke 2019.

[292] Gerold 2018.

> Beständigkeit. Die Töne schwächeln, so als würden sie unter Gefährdung oder mangelnder Versorgung leben. Ihr Erscheinen bleibt zerbrechlich und nahe am Verstummen. Und doch gelingt es diesen Klängen, die sich wie akustische Folien in den Raum schieben, auf das eingeübte Treiben, den Alltag und Lärm auf dem Platz einen Schleier des Bedenkens zu legen. Das Leben dort nimmt seinen gewohnten Gang: Fiaker, Fahrzeuge, Flaneure, Schaulustige, Eilige.“[293]

Auch wenn diese Charakterisierung der klanglichen Komponente von *The Voices* sehr subjektiv geprägt ist und zudem nicht unabhängig vom Entstehungsprozess zu betrachten ist, liefert sie dennoch einen verschriftlichten Eindruck von der klangästhetischen Dimension der Klanginstallation. Die ebenfalls im Zitat thematisierte klangliche Dimension des außer-klanginstallativen Geschehens ist durch die starke alltägliche Nutzung des Raumes gegeben. Gerade zur Spielzeit der Klanginstallation um 12.30 Uhr und um 18.30 Uhr mischen sich die Geräusche von Touristengruppen mit dem Klingeln der Straßenbahn und dem Hupen der Autos auf dem angrenzenden dreispurigen Burgring. Dadurch kann nicht nur der Raum, sondern ebenfalls der darin herrschende Klang als sehr heterogen und vielschichtig charakterisiert werden.

Geschichtliche Aspekte spielen bei *The Voices* eine wichtige und schon in der Konzeption berücksichtigte Rolle. Dies hängt vor allem mit der spezifischen Wahl des Raumes und der Positionierung von zwei Lautsprechern auf dem Altan der *Neuen Burg* zusammen. Von diesem Balkon aus hielt Adolf Hitler am 15. März 1938, vor rund 200.000 Menschen, die ihm auf dem Heldenplatz zujubelten, seine Rede zum ‚Anschluss Österreichs‘ an das nationalsozialistische Deutsche Reich.[294] Unter anderem führte diese Rede zu der Bezeichnung ‚Hitler-Balkon‘, wobei der Balkon in dem Begleitheft zur Klanginstallation *The Voices* konsequent in seiner architektonischen Funktion als Altan bezeichnet wird. Neben diesem prägenden geschichtlichen Ereignis gibt es eine Vielzahl von historischen Momenten, die die Rezeption des Heldenplatzes geprägt haben, wie das Drama *Heldenplatz* des Schriftstellers Thomas Bernhard oder die Ausrufung der österreichischen Republik 1918, deren vollständige Aufzählung an dieser Stelle jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würden. Einen geschichtlichen Impetus liefern, neben all jenen Informationen, die der/die Rezipient*in der Klanginstallation in sich trägt, ebenfalls die Institutionen der Verarbeitung oder Schaffung von Geschichte, die im Areal des Heldenplatzes situiert sind. Diesbezüglich sind natürlich das *Haus der Geschichte*

---

[293] Trummer 2018, S. 37.

[294] Vgl.: Sommer, Rathkolb 2018, S. 11.

Österreich und die *Nationalbibliothek* als institutionalisierte Formen des nationalen Erinnerns zu nennen. Ebenfalls trägt das *Parlament*, das angrenzende *Weltmuseum*, zwei Reiterdenkmäler, eine Vielzahl an weiteren Statuen und Denkmälern und temporäre Veranstaltungen, wie Demonstrationen und Kundgebungen, zu der geschichtlichen wie auch politischen Lesart des Raumes bei. Ein vorerst letzter geschichtlicher Aspekt im Rahmen der Klanginstallation *The Voices* betrifft nicht primär den Raum, sondern den Klang der Installation. So lehnt sich schon der Titel *The Voices* an das singuläre geschichtliche Ereignis der Rede Adolf Hitlers und dem „frenetischen Jubel tausender Menschen auf dem Heldenplatz“[295] an. Gleichwohl bildet der filigrane Klang der Klanginstallation gewissermaßen einen Gegensatz zu diesem Bild, mit dem die Geschichtsschreibung klanglich zumindest tangiert wird. Auf diesen Punkt soll jedoch im weiteren Verlauf noch näher eingegangen werden.

Geschichtliche Prozesse im urbanen Raum implizieren meistens eine Aktivität von einem oder mehreren Subjekten. Gleiches gilt für das Wahrnehmen von Klanginstallationen, wofür ein rezipierendes Subjekt akustische Schwingungen aufnimmt und verarbeitet. Bei *The Voices* gestaltet sich die Frage nach dem/der möglichen Rezipient*in als besonders interessant. So kann der Heldenplatz, vor allem durch das Parlament, die Bibliothek und angrenzende Museen, einerseits als zentraler Platz des Wiener Lebens charakterisiert werden, der von Bewohner*innen der Stadt regelmäßig durchquert wird. Andererseits ist der Platz touristisch dermaßen erschlossen, sodass er - gerade in den Sommermonaten - von Tourist*innen stark in Anspruch genommen wird, was wiederum zu einer partiellen Meidung von Bewohner*innen der Stadt führt. Zudem stellt sich die Frage, wie häufig der zentrale Ort des Heldenplatzes von Bewohner*innen der Außenbezirke genutzt wird. Somit ergibt sich ein mutmaßlich äußerst heterogenes Publikum, das dementsprechend sehr unterschiedliche Dispositionen in Bezug auf die Deutung von Klang, Raum und Geschichte aufweist. Gerade bei Tourist*innen aus unterschiedlichen nationalen und kulturellen Kontexten stellt sich die Frage nach einem intuitiven Klangverständnis für die Räumlichkeit des Heldenplatzes, welches unter anderem ermöglicht, die Klänge der Klanginstallation von denen des alltäglichen Lebens zu unterscheiden. Weiterhin spielen Aspekte des geschichtlichen Verständnisses oder Vorwissens eine Rolle, zumal

[295] Kurz 2018, S. 6.

‚erschwerend' hinzukommt, dass *The Voices* nicht mit Sprache arbeitet, sondern klangliche Referenzen beinahe nur über eine Erweiterung mittels eines verschriftlichten Kontext verstanden werden können. Dies gilt im Übrigen nicht nur für Tourist*innen, sondern ebenfalls für Bewohner*innen oder Kenner*innen der Stadt. Diese Problematik wurde ebenfalls in Zeitungsartikeln aufgegriffen. So schreibt beispielsweise Thomas Trenkler für den *Kurier*: „Sollte doch jemand, der die Hofburg entlang der Achse durchschreitet, das Sirren hören: Er könnte gar nicht verstehen, was dieses bedeutet."[296]

Der letzte vorgestellte Parameter der Klanginstallation *The Voices* ist mit ‚Intention/ Rezeption/Kritik' bezeichnet und knüpft inhaltlich somit an einige bereits genannte Punkte an. Gleichwohl gestaltet er sich, im Vergleich zu den bisher vorgestellten Parametern, am wenigsten deskriptiv und ist am stärksten von der persönlichen Meinung des Autors geprägt. Wie bereits erwähnt, wurde *The Voices* mit dem Auftrag vergeben, an den 80. Jahrestag des ‚Anschlusses Österreichs' an das nationalsozialistische Deutsche Reich zu erinnern. Somit schlägt sich dieser Auftrag des *Hauses der Geschichte Österreich* in der Klanginstallation als Intention der Künstlerin nieder. In dem Begleitheft schreibt Susan Philipsz dazu:

> „Es war mir ein Anliegen, nicht die Erfahrung einer einzelnen Stimme auf dem Balkon zu reproduzieren und ich entschloss mich, meine Intervention *The Voices* zu nennen – um mich von der Idee einer einzelnen Stimme zu distanzieren."[297]

Mit dem Eingehen auf eine Stimmlichkeit von Vielen werden die geschichtlichen Ereignisse des Revolutionsjahrs 1848, die Gründung der österreichischen Republik 1918 und insbesondere die Rede zum ‚Anschluss' 1938 referenziert. An anderer Stelle sagt Susan Philipsz diesbezüglich: „Die Installation repräsentiert auch jene, die damals ihre Stimme nicht erheben konnten."[298] Die implizierten, jedoch abstrakt gehaltenen Stimmen sind also vielfältig und sollen u.a., durch den Herstellungsprozess mittels verschiedener Gläser, an die sog. ‚Reichskristallnacht'[299] erinnern. Diese Intention wird durch

---

[296] Trenkler 2018.

[297] Philipsz, Meran 2018, S. 54f.

[298] Philipsz, Huber-Lang 2018.

[299] Die Bezeichnung ‚Reichskristallnacht' wird an dieser Stelle angeführt, um den Bezug der Künstlerin zum Material Glas zu verdeutlichen. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit versteht die Bezeichnung jedoch als verharmlosend und euphemistisch und zieht Bezeichnungen wie ‚Reichspogromnacht' vor.

verschiedene Texte, wie das Begleitheft oder Booklet[300], den Flyer und ein einführendes Video[301] verdeutlicht. *The Voices* wurde vielfältig in verschiedenen Medien aufgegriffen und dort größtenteils positiv dargestellt und rezensiert, auch wenn stellenweise leicht kritische Elemente, wie in dem Artikel Roman Gerolds für die Zeitung *Der Standard*, thematisiert wurden: „Gut gemeint ist *The Voices* also jedenfalls. Die Frage bleibt, ob in Anbetracht der Klangschönheit der Installation die Botschaft am Ende nicht Gefahr läuft, auf der Strecke zu bleiben.“[302] Ähnlich wie Thomas Trenkler in der Zeitung *Kurier*, bemerkt auch Roman Gerolds ein mögliches Verständnisproblem, da die klanglichen Referenzen allein kaum ausreichend sind, um den umfangreichen Kontext der Installation zu verstehen. Diesbezüglich war weiterführendes Material nur an der Rückseite des Eingangsbereiches der *Nationalbibliothek* zugänglich, sodass mutmaßlich ein Großteil der Rezipient*innen der Klanginstallation, sofern sie überhaupt als solche wahrgenommen wurde, kontetxlos wahrnahmen. Die Gefahr, dass die Klänge dann ausschließlich anhand eines flüchtigen Geschmacksurteils beurteilt wurden, ist somit gegeben und lässt die Möglichkeit offen, dass die aufwendige Arbeit somit annähernd in der Bedeutungslosigkeit verschwindet. Vielleicht hätte diesbezüglich eine stärkere Einbettung der Kontextinformationen in den klanginstallativen Rahmen für einen erhöhten Mehrwert gesorgt. Ferner sei noch auf eine ‚inhaltliche‘ Schwachstelle von *The Voices* hingewiesen: Stimmen der Anhänger*innen des nationalsozialistischen Systems klanglich mit denjenigen gleichzusetzen, die durch eben jenes System verfolgt und ermordet wurden, kann nicht der Anspruch und auch nicht die Intention geglückter Erinnerungspolitik sein.

4.4.2 Natalia Domínguez Rangel: L I S T E N

Das zweite klanginstallative Beispiel *L I S T E N* der Klangkünstlerin Natalia Domínguez Rangel war für die Dauer von zwei Monaten vom 22.07.19 bis zum 21.09.19 in der *TONSPUR_passage* des Museumsquartiers in Wien wahrzunehmen. Kommissioniert wurde die Klanginstallation unter Produktion des *TONSPUR Kunstvereins Wien* im

[300] Vgl.: Sommer 2018.

[301] Vgl.: Haus der Geschichte Österreich 2018 unter: https://www.youtube.com/watch?v=8Zi-QOXbb90.

[302] Gerold 2018.

Rahmen eines Artist-in-Residence-Programms.[303] Zu hören war die 7:07 Minuten-lange Installation täglich von 10 bis 20 Uhr in geloopter Form.

Die Klangkünstlerin der Installation *L I S T E N* Natalia Domínguez Rangel absolvierte 2010 einen Kompositions-Master für Neue Musik am *Conservatorium van Amsterdam* und ist seitdem Preisträgerin und Stipendiatin verschiedener internationaler Institutionen, wie dem *Fonds Podium Kunsten* in den Niederlanden. Sie selbst bezeichnet sich als Komponistin, Klangkünstlerin und Sound-Designerin.[304] Ihre Arbeiten waren u.a. im Amsterdamer *EYE Film Museum* oder im Rahmen von *ImPuls Tanz* in Wien zu sehen und hören. Momentan unterrichtet Natalia Domínguez Rangel Sound Design an der *ArtEZ University of the Arts* in Arnhem.

Ihre Klanginstallation *L I S T E N* wurde in der *TONSPUR_passage* des Museumsquartiers in Wien realisiert. Die *TONSPUR_passage* wird seit 2003 von Georg Weckwerth und Peter Szely kuratiert und ist seitdem im *quartier21* des Museumsquartiers Wien angesiedelt. Die überdachte Passage mit gewölbter Decke umfasst eine Länge von circa 15 Metern und führt vom Hof 7 in den Hof 8 des Museumsquartiers. Auch wenn die einzelnen, dort angesiedelten Institutionen Öffnungszeiten vorweisen, ist das große Areal des Museumsquartiers - und somit ebenfalls der Durchgang- zu jeder Zeit frei zugänglich. In direkter Nähe der Passage befinden sich unter anderem das *Architekturzentrum Wien*, das *designforum Wien* und das *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien*. Dadurch, dass die Passage in den räumlichen Kontext vieler renommierter Museen eingebettet ist und das Museumsquartier durch seine weitläufige Hofanlage ein beliebter Ort zum Verweilen ist, wird die Passage häufig in ihrer Funktion als Durchgang benutzt. Ebenfalls befinden sich auf dem Gelände des Museumsquartiers weitere Passagen, wie die *LITERATURpassage*, die *Sternenpassage* uvm., die einen installativen oder ausstellenden Schwerpunkt auf einer Kunstsparte aufweisen. Insofern kann der Realisierungsort der Klanginstallation *L I S T E N* zwar als urbaner Raum bezeichnet werden, der jedoch in ein größeres, in sich abgeschlossenes und dennoch frei zugängliches Areal eingebettet ist.

Bespielt wird der Raum mit acht Lautsprechern, von denen vier an jeder Seite der Passage auf circa 3 Metern Höhe sichtbar angebracht sind. Auf der einen Seite befinden sich

---

[303] Vgl.: Weckwerth2019.

[304] Vgl.: Dag in de Branding 2015 unter: https://www.youtube.com/watch?time_continue=16&v=gueAR-t2Lls&feature=emb_title.

außerdem acht beleuchtete Schaukästen, die im Rahmen der Klanginstallation genutzt werden können, sowie eine Sitzbank.

Der Sound der Klanginstallation wirkt im ersten Moment eher beiläufig. Stellenweise sind Baustellengeräusche, Pferdegewieher und Pferdegetrappel oder sich unterhaltende Personen wahrzunehmen. An wenigen kurzen Passagen der Klanginstallation lässt sich ebenfalls Musik vernehmen, die sich als Fragment des *Klavierquartetts in a-Moll* von Gustav Mahler herausstellt. Gebrochen werden diese Geräusche von klar wahrzunehmenden, englischsprachigen Ansagen von Uhrzeiten durch eine männliche und eine weibliche Stimme, die gleichzeitig sprechen. In einem Interview erläutert die Klangkünstlerin Natalia Domínguez Rangel diese Geräuschkulisse wie folgt:

> „The score was like a choreography activating and highlighting each speaker. I subdivided them in two groups. The ones in the south and the north end were I [sic!] assigned with what I call ‚my inner voices' in their male and female version. They announce the time of the day in which I made a field recording, or the year associated with a sound fragment I used. The voices also set the tempo of the piece. The other six speakers carry the ambience of what was happening in that coordinate at that time."[305]

Das Zitat macht deutlich, dass ein Großteil der akustischen Dimension der Klanginstallation aus Feldaufnahmen besteht, die die Klangkünstlerin im Rahmen ihrer Artist-in-Residency im Museumsquartier anfertigte. Hinzugefügt wurde historisches Material, dass einen akustischen Bezug zum Museumsquartier oder Wien aufweist und die entsprechende Uhrzeit oder Jahreszahl der jeweiligen Aufnahme - vermittelt durch die sog. ‚innere Stimme' der Künstlerin. Diese akustische Dimension der Klanginstallation mischt sich mit den Umgebungsgeräuschen des Raumes, die vor allem durch Personen verursacht werden, die die Passage durchqueren. Dies liegt unter anderem an der Akustik des Raumes, der durch seine verhältnismäßig hohe und gewölbte Decke eine lange Nachhallzeit aufweist. Somit weist das Klangbild des Raumes eine sich verändernde Klangkulisse aus Geräuschen, Schritten und Gesprächen auf, die sich mit denen der Klanginstallation akustisch verbinden.

In der akustischen Dimension der Klanginstallation finden sich, vor allem durch die Einarbeitung von historischen Feldaufnahmen, Anklänge an geschichtliche Prozesse. So können diese unter anderem mit der Geschichte des Museumsquartiers in Verbindung gebracht werden, das zwischen 1719 und 1723 im Auftrag Kaiser Karl VI. als Hofstallung

[305] Alexandrova, Rangel 2019.

für bis zu 600 Pferde errichtet wurde.[306] Das Museumsquartier gehörte in seinen architektonischen Ursprüngen somit zum erweiterten Areal der Hofburg. Nach dem Ende des 1. Weltkriegs wurde es als kommerzielle Messehalle genutzt, bis es schlussendlich im Jahr 2001 nach einem großen Umbau als eines „der weltweit größten Kunst- und Kulturareale“[307] in Betrieb genommen wurde. Die im Museumsquartier angesiedelten Institutionen lassen sich größtenteils als Einrichtungen mit musealem Schwerpunkt charakterisieren. Sie tragen dadurch, wie auch die *Nationalbibliothek*, als institutionalisierte Form des Erinnerns zu einer Vermittlung von Geschichte und/oder einer politischen Lesart des Raumes bei. Einige dieser geschichtlichen Ereignisse finden sich in einer Art klanglicher Verarbeitung in der Klanginstallation *L I S T E N* wider. So können die akustischen Eindrücke des Pferdegewiehers und Pferdegetrappels als historische Klangreferenz an die Zeit der Nutzung als Hofstallung interpretiert werden. Ebenso lassen sich die Geräusche von sich unterhaltenden Personen als Referenz an die Nutzungszeit des Gebäudekomplexes als Messehalle gedeutet werden. Diese Thesen werden u.a. durch ein Zitat Rangels gestützt, die angibt, ein Sounddesign kreiert zu haben, „das die Klanglandschaft der ursprünglichen, früheren Umgebung nachahmt.“[308] Geschichtliche Implikationen wohnen der Verbindung einer klanglichen und räumlichen Dimension der Klanginstallation *L I S T E N* also, ähnlich wie bei *The Voices*, inne.

Eine weitere Parallele ergibt sich in der heterogenen Charakterisierung des Raumes in Bezug auf die dort agierenden Subjekte. So lässt sich das Museumsquartier, gerade durch die dortige Ansiedelung von bekannteren und populäreren Museen wie dem *Museum Leopold*, als touristisch erschlossener Raum beschreiben, der auch durch seine zentrale Lage vor allem in der Hauptsaison sehr gut besucht ist. Gleichsam konstituiert sich das Museumsquartier ebenso als ein Raum, der von Bewohner*innen der Stadt Wien regelmäßig besucht und genutzt wird - einerseits aufgrund der zentralen Lage des Museumsquartiers am Anfang der größten Einkaufsstraße Wiens, der *Mariahilfer Straße*, und andererseits wegen der Veranstaltungen und Angebote der verschiedenen Institutionen an diesem Ort. Somit ergibt sich, in Anlehnung an die Beobachtungen zu *The Voices*,

---

[306] Vgl.: Wien Geschichte Wiki 2019.

[307] MuseumsQuartier Wien unter: https://www.mqw.at/about-us/.

[308] Weckwerth 2019.

abermals ein mutmaßlich äußerst heterogenes Publikum, das durch seine Heterogenität ebenso sehr unterschiedliche Dispositionen in Bezug auf die Deutung von Klang, Raum und Geschichte aufweist. Im Kontext der Überlegungen zu einem subjektiven Verständnisprozess von bestimmten Klängen der Klanginstallation, profitiert *L I S T E N* sicherlich von dem klar abgegrenzten Realisierungsraum und der Kontinuität der regelmäßigen klanginstallativen Arbeiten, die in dem Raum stattfinden. Auch spielen die visuellen Reize, wie die sichtbaren Lautsprecher als Verweis auf Klang oder die Diskokugel auf der einen Seite der Passage, eine besondere Rolle in Bezug auf die Wahrnehmung der Klanginstallation. Eine verschriftlichte Kontextualisierung, mittels eines ausgehängten Begleittexts und ausliegenden Flyern, unterstützt die vorangegangenen sensuellen Wahrnehmungen in Bezug auf Überlegungen zu einem subjektiven Verständnisprozess von bestimmten Klängen der Klanginstallation. Ein intuitives Verständnis der geschichtlichen Klangreferenzen scheint jedoch hier nahezu unmöglich, auch weil die Arbeit mit Feldaufnahmen immer einen sehr persönlichen Zugang zu Klang impliziert. Ferner bettet sich die *TONSPUR_passage* in ihrer Funktion als Durchgang in den räumlichen Komplex des gesamten Museumsquartiers eher als funktionales Element ein, das durchquert werden muss, um in einen anderen Hof zu gelangen. Somit stellt sich auch hier die Frage, ob *L I S T E N* die Rezeptionserwartungen der Klangkünstlerin erfüllt.

Wie bei den Beschreibungsversuchen zu *The Voices* konstituiert sich auch an dieser Stelle der letzte Charakterisierungspunkt ‚Intention/Rezeption/Kritik' als derjenige, der am ehesten von einer deskriptiven Beschreibung der Klanginstallation abweicht und am deutlichsten von der persönlichen Interpretation des Autors abhängig ist. Ebenfalls soll die Intention Natalia Domínguez Rangels dazu dienen, ein breiteres Verständnis für die Klanginstallation zu bekommen. Die Klangkünstlerin beschreibt in einem Interview auf die Frage, was ein erster Anhaltspunkt zur Konzeptualisierung von *L I S T E N* gewesen sei, ihre Motivation wie folgt:

> „I wanted to deepen my exploration of critical listening. I was interested in what it means to listen to the sound of this specific structure, and I wanted to work with materiality of the space and its type of acoustic articulation."[309]

Somit stellt der Titel der Klanginstallation in gewisser Weise sowohl das programmatische Konzept, als gleichzeitig auch eine, durch Großbuchstaben und Sperrsatz vehement

[309] Alexandrova, Rangel 2019.

verdeutlichte, Aufforderung an mögliche Hörer*innen dar. Dieser Eindruck verstärkt sich bei der Betrachtung des deutsch- und englischsprachigen Begleittextes zur Klanginstallation, in dem Rangel die Arbeit als „meditative reflection on critical listening aimed primarily at the perception of deeper layers of acoustic soundscapes“[310] beschreibt. Über historischen und historisierenden Klang des Raumes soll gewissermaßen eine Geschichte des Hörens über einen bestimmten architektonischen Raum erzählt werden. Leider finden sich diesbezüglich keine Rezensionen oder Kritiken, da *L I S T E N* nicht annähernd in der Weise rezipiert wurde, wie *The Voices*. Es kann jedoch angenommen werden, dass eine subjektive Zuordnung von bestimmten Geräuschen der Klanginstallation zu bekannten Geräuschen des alltäglichen urbanen (Wiener) Lebens, wie Pferdegetrappel oder menschliche Stimmen, verhältnismäßig leicht zu vollziehen ist. Zudem werden die Höreindrücke durch den verschriftlichten und sichtbar angebrachten Begleittext bestärkt und möglicherweise gefestigt. Klangliche Faktoren, die mit dieser akustischen Wiederbelebung des Raumes brechen, wie die Eingliederung des Klavierquartettfragments, können jedoch wieder andere Assoziationen hervorrufen.
Abschließend lässt sich feststellen, dass durch die vermehrte Arbeit mit geräuschhaften Klängen eine Interpretation der Klanginstallation - im Sinne eines Herstellens von Bedeutung - leichter fällt, als beispielsweise bei den abstrakteren Klängen der Klanginstallation *The Voices*.

4.5 Gerichtetes Hören bei *The Voices* und *L I S T E N*

Im bisherigen Verlauf der Arbeit wurde versucht, den Prozess des gerichteten Hörens von Klanginstallationen anhand einer Betrachtung zwischen theoretischen Überlegungen zu Subjekt, Raum und Geschichte, geschichtlichen Narrationen zu Sound Art und Klanginstallation, sowie deskriptiven Darstellungen zu *The Voices* und *L I S T E N* zu untersuchen. Auch wenn diesbezüglich bereits Querverweise zu einzelnen Teilbereichen der Untersuchung gezogen wurden, fand bisher eine eingehende Verwebung der übergeordneten Bereiche nicht statt. Einzig in der kurzen Beschreibung einiger *Konzepte des Hörens* wurden bestimmte Facetten des Hörprozesses in größere Kontexte gestellt.

[310] Rangel 2019.

Somit soll nun anhand dieses abschließenden Kapitels eine Zusammenführung der theoretischen Aspekte des ‚Listenings' mit dem anwendungsbezogenen Gegenstand der Klanginstallationen ermöglicht werden. Dabei wird es jedoch, aufgrund des beschränkten Rahmens der vorliegenden Arbeit, nicht möglich sein, alle Aspekte gleichermaßen aufeinander zu beziehen.

Am Beginn des so genannten Prozesses des gerichteten Hörens von Klanginstallationen steht die Wahrnehmung des Klangs. Dieser konstituiert sich in den allermeisten Fällen, wie auch in den beiden Beispielen, durch eine Andersartigkeit in Bezug auf die Geräusche der Umgebung eines bestimmten (urbanen) Raumes. Der Klang der Klanginstallation, auch wenn diese nicht zwingend als solche wahrgenommen werden muss, setzt bei einem rezipierenden Subjekt somit, durch seine Abgrenzung von einer bekannten Geräuschkulisse, gewisse Wahrnehmungsmodalitäten frei.[311] Im Kontext der Klangrezeption der Klanginstallation *The Voices* ergibt sich durch die Unsichtbarkeit der technischen Apparaturen eine gewisse Schwierigkeit in der unmittelbaren Herstellung von subjektiver Bedeutung. Es besteht die Möglichkeit, dass Klänge zwar als andersartige Klänge wahrgenommen, aufgrund fehlender kontextueller Zuordnungs- und Referenzmöglichkeiten jedoch nicht weiter vertieft werden. Dieser Eindruck ergab sich ebenfalls bei einigen Beobachtungen des Autors vor Ort, bei denen verschiedene Personen die Sounds zwar augenscheinlich wahrnahmen, jedoch, nach einer kurzen ersten Irritation, ihren Weg fortsetzten. Eine klangliche Vermittlung von bestimmten inhaltlichen Faktoren der Klanginstallation schlägt somit fehl, da der Versuch des Kreierens von Bedeutung mangels einer Verknüpfung zwischen den klanglichen Anreizen der Installation und der analytisch-interpretativen Rezeption des Subjekts, die über ein bloßes Hören hinaus geht, fehlschlägt. Überträgt man diesen Prozess auf die Klanginstallation *L I S T E N*, so ergeben sich hier sowohl klanglich, als auch konzeptuell vielfältigere Möglichkeiten des subjektiven Verständnisses. Auch wenn die interpretierbaren inhaltlichen Konzepte der Klanginstallation nicht die Tragweite der von *The Voices* aufweisen, wird schon in einem ersten, oberflächlichen Überblick deutlich, dass es sich um einen Raum handelt, der klanginstallativ erweitert wurde. Unter anderem ergibt sich dieses Bild durch sichtbare Lautsprecher, die etablierte Nutzung des Raumes als *Klangpassage* und einfach

[311] Vgl.: Rüth 2008, S. 70.

zugängliche Kontextinformationen an beiden Seiten des Durchgangs. Hier besteht die Möglichkeit, dass das rezipierende Subjekt, anhand von klanglich verarbeiteten geschichtlichen Metaphern über den Raum, eine erweiterte Deutung des Gehörten vornehmen kann. Der Prozess des ‚Listenings' wird somit auf der Seite der Klanginstallation stärker vorgegeben, jedoch auf der Seite des wahrnehmenden Subjekts ebenfalls einfacher verstanden. In Anlehnung an ein Konzept der wirtschaftlichen Marktforschung, kann dieser relationale Prozess des gerichteten Hörens mittels einer sog. Push- und Pull-Strategie verdeutlicht werden: Während der Klang der Installation in gewisser Weise den klanglichen Push-Faktor darstellt, kann die Wahrnehmung dieses Klangs im Gesamtprozess des ‚Listenings' als Pull-Faktor bezeichnet werden.[312] Aus dem Zusammenspiel zwischen dem klanglichen Produkt der Klanginstallation als Push-Faktor und der subjektiven Rezeption des Klangprodukts als Pull-Faktor ergibt sich dementsprechend der Gesamtprozess des relationalen Vorgangs der gerichteten auditiven Wahrnehmung. Bezogen auf beide Klanginstallationen und den Prozess des gerichteten Hörens ließe sich demnach schlussfolgern, dass die Pull-Faktoren immer subjektiv variieren und dadurch zunächst nur anhand der Push-Faktoren inhaltliche Referenzen vermittelt werden können. Diese gestalten sich bei *L I S T E N* deutlich vielfältiger und ‚rezeptionsfreundlicher' als bei *The Voices*.

Eine andere Möglichkeit der Annäherung an den gesamten Prozess des gerichteten Hörens von Klanginstallationen kann in der Betrachtung des wahrnehmenden Subjekts als *sonic flâneur* gefunden werden.[313] Aktiv den Raum durchschreitend wird dem Subjekt ein gewisses Maß an Offenheit in seiner/ihrer Klangwahrnehmung unterstellt, die zu einem Interesse an der Erfahrung von unterschiedlichen akustischen Parametern, wie Klangreferenzen, Störgeräuschen, ästhetischem Empfinden, führen kann. „In this sense listening is not a receptive mode but a method of exploration, a mode of 'walking' through the soundscape/the sound work."[314] Die körperliche Anwesenheit eines wahrnehmenden Subjekts in einem bestimmten Raum hat Auswirkungen auf die Rezeption des Raumes als sozialer Raum und somit ebenfalls Auswirkungen auf die Wahrnehmung der darin

---

[312] Vgl.: Bruhn 2012, S. 80.

[313] Vgl.: Born 2013, S. 3.

[314] Voegelin 2010, S. 4

befindlichen Klanginstallation. Durch die aktive Formung des urbanen Raumes können soziale Positionen und Aktionen in diesem Raum als Vorbild für eigene Verhaltensweisen dienen.[315] Das subjektive ‚Listening' des *sonic flâneurs* wird gewissermaßen durch die körperliche Anwesenheit im Raum geteilt und zu einer sozialen Aktion. Dieses Verhalten ließ sich insbesondere bei Beobachtungen des Autors auf dem Heldenplatz im Rahmen von *The Voices* erkennen. So blickten Personen, die die Sounds der Klanginstallation wahrnahmen, zunächst irritiert umher und orientierten sich daraufhin, da sie selbst die vermeintliche Klangquelle nicht ausmachen konnten, an anderen Personen. Dies hinterließ den Eindruck, dass - vor allem im Kontext der filigranen Klanggestaltung, der fehlenden inhaltlichen Kontextualisierung und der ‚unsichtbaren' technischen Apparaturen - die meisten Personen zu keinem ‚Ergebnis' kamen und sie ihre Aufmerksamkeit anderen Impulsen widmeten. Der Interpretation des Autors zufolge, lag demnach die Beschäftigung bei einem Gros der wahrnehmenden Personen nur wenige Augenblicke auf den Klängen der Klanginstallation. Es kann folglich behauptet werden, dass die Sounds zwar gehört wurden, im Kontext der bisherigen theoretischen Überlegungen den Klängen jedoch nicht zugehört wurde.

Die Beobachtungen zu *L I S T E N* ergaben ein geringfügig anderes Bild, was sich insbesondere auf den deutlich begrenzteren Raum und die Funktion der Passage als Durchgang zwischen zwei Höfen zurückführen lässt. Es ließ sich feststellen, dass viele Personen die *Klangpassage* durchquerten, ohne den Klängen oder den auf Klang verweisenden Objekten Beachtung zu schenken. Es wird gemutmaßt, dass einem Großteil dieser Personen die klanginstallativ erweiterte Klangkulisse des Raumes bekannt ist und sie die Klangpassage in ihrer Funktion als Durchgang nutzen. Andere Personen hielten sich deutlich länger in dem Raum auf und nahmen die Geräusche, die Informationstafeln und die beleuchteten Schaukästen wahr. Diese Personen waren wahrscheinlich weniger mit der installativen Ausrichtung der *Klangpassage* vertraut und legten mitunter, durch die Kulmination an musealen und kunstbezogenen Arbeiten des Museumsquartiers, ein hohes Interesse an bestimmten künstlerischen Ausdrucksformen an den Tag.

Die Betrachtung eines Individuums als *sonic flâneur* im Kontext von Klanginstallationen impliziert somit eine gewisse aktive und ‚ergebnisoffene' Wahrnehmungsform des

[315] Vgl.: Löw 2008, S. 134.

Subjekts. In Anlehnung an die methodische Praxis der kritischen Phänomenologie können Rückbezüge zwischen den wahrgenommenen Klängen und einem Raum hergestellt werden. Diese könnten, in einem weiteren Schritt, durch die habitualisierte Form der Wahrnehmung auf die Hörpraxis des wahrnehmenden Subjekts zurückgeführt werden, um somit Rückschlüsse des Subjekts auf die Art und Weise der eigenen Klangrezeption zu erlauben.[316]

Mit dem abschließenden Eingehen auf den Aspekt der Historizität als Verbindungsstück zwischen Klanginstallation, Raum und wahrnehmendem Subjekt soll nochmals versucht werden, den Gesamtprozess des ‚Listenings' von Klanginstallationen zu betrachten. So schreibt Thomas D. Trummer im Begleitheft zu *The Voices*, dass es das Hören sei, „durch das sich Geschichte in der Gegenwart aktualisiert."[317] Dieses inhaltliche Prinzip, dass die klangliche Verarbeitung von Parametern des Raums als Ausgangspunkt eines historischen Sachverhalts in den Fokus rückt, ist sowohl bei *The Voices*, als auch bei *L I S T E N* als übergreifendes inhaltliches Narrativ festzustellen. Darüber hinaus lässt es sich, wie bereits herausgestellt, als Trend in neueren klanginstallativen Arbeiten beobachten. Unter anderem liegt dies daran, dass das Eingehen auf geschichtliche Prozesse im Rahmen von Klanginstallationen vielfältige Relationen zwischen Klangkünstler*in und Rezipient*in, Vergangenheit und Gegenwart, klanginstallativen Klängen und vorherrschender Geräuschkulisse, individuellen und gesellschaftlichen Positionen und Prozessen, etc. aufwirft. „To listen through history to sound and through sound to history"[318] ist dabei nur eine von vielen Herangehensweisen der Verwebung von klanglichem Material mit gesellschaftlichen Prozessen in einem sozialen Raum. Neben der inhaltlichen Schwerpunktsetzung auf Klängen, die auf historisches Material rekurrieren, wären ebenso andere inhaltliche Verknüpfungsmöglichkeiten denkbar. Unter anderem könnte die Schwerpunktsetzung auf Klanginstallationen mit einer stärkeren interaktionellen Ausrichtung liegen, sodass beispielsweise Personen bestimmte Klänge im Moment des Durchquerens von einem Raum evozieren. Ein multisensorisches Zusammenspiel von Klanginstallation, Körper und (urbanem und sozialem) Raum fände dabei ebenfalls statt,

[316] Vgl.: Ihde 2007 [1976], S. 17.

[317] Trummer 2018, S. 50.

[318] Kahn 1999, S. 2.

jedoch ohne historische Einbettung des Raumes sowie der Klanginstallation an sich. Der inhaltliche Rückgriff auf geschichtliche Aspekte bei Klanginstallationen liegt jedoch auch deshalb so nahe, da dadurch eine Möglichkeit des Kommentierens von bestimmten Ereignissen gegeben ist. Dies ebnet wiederum den Weg der Nutzung von Klanginstallationen, um bestimmte historische gesellschaftliche Ereignisse in den Fokus zu rücken, neu zu beleuchten und kritisch zu kommentieren. Im Bestfall bietet sich hier die Klanginstallation als gesellschaftskritisches Instrument an, wodurch die Möglichkeit des Eingehens auf einzelne Facetten des sozialen Lebens gegeben ist.
Somit kann vorerst konstatiert werden, dass der Verbindung von Aspekten des gerichteten Hörprozesses und Klanginstallationen viel Potential innewohnt, gesellschaftliche Realitäten zu realisieren und zu kommentieren. Die Untersuchung von einzelnen Parametern der Betrachtung des ‚Listenings' von Klanginstallationen im urbanen Raum wurde dabei zwar strategisch vorgenommen, primäres Ziel war jedoch immer die Zusammenführung aller angeführten Prozesse.

4.6 Kritische Aspekte der Untersuchung von Klanginstallationen

In gleichem Maße wie soeben eine Bezugnahme des ‚Listenings' auf Klanginstallationen im urbanen Raum vorgenommen wurde, sollen im Folgenden kritische Implikationen dieses Prozesses ihren Abschluss finden. Dies trägt dem Gesamtbild der Arbeit insofern Rechnung, als dass im bisherigen Verlauf nur vereinzelt auf Leer- oder Schwachstellen von bestimmten Theoremen, Konzepten und Narrativen hingewiesen wurde. Die vorliegende Arbeit nimmt sich davon nicht aus, weshalb die folgenden Aspekte ebenfalls als selbstkritische Reflexion gelesen werden können.
Zunächst ergibt sich das inhaltliche Dilemma der semantischen und kontextabhängigen Hörweise von Klang, die in den verschiedensten Teilbereichen der Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie bereits vielfach thematisiert wurde:

> „Das Problem, dass Klänge jedoch nicht wie diskursive Symbole etwas eindeutig denotieren können, sondern kontextabhängig etwas ausdrücken, das zeitlichen, räumlichen und kulturellen Variationen unterliegt, versuchten verschiedene Theoretiker auf ihre Weise zu lösen."[319]

[319] Fuchs 2010, S. 139.

Dementsprechend ergibt sich in der relationalen Beziehung zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem Klang der Klanginstallation eine Schwierigkeiten, sobald mit dem Klang explizite inhaltliche Aussagen vermittelt werden sollen. Das Verstehen dieser und das Kreieren von damit einher gehender Bedeutung konstituiert sich somit, in Anlehnung an den berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors* von Roland Barthes, als Prozess, der nahezu ausschließlich in der Verantwortung des rezipierenden Subjekts gelegt wird.[320] Auf ähnliche Weise kann dieses Fehlschlagen von Bedeutung mit den anfänglichen Schwierigkeiten Steven Felds in der Erforschung seines Konzepts *acoustemology* und dem damit verbundenen Ansatz des „sound as a way of knowing“[321] in Verbindung gebracht werden. So können bestimmte, z.B. regional geprägte Klänge nicht verstanden werden, weil Referenzpunkte fehlen. Diese Problemstellung ergibt sich ebenfalls bei der Rezeption von Klanginstallationen, die über ein ästhetisches oder interaktives Rezeptionsmuster hinaus gehen und beispielsweise gesellschaftskritische Implikationen beinhalten. Die Bandbreite der Möglichkeiten reicht dabei von einer ‚Subtilität' des Klangs als Zeichen, die wie in *The Voices* durchaus einen Anreiz bietet mit dem Medium Klang zu arbeiten, bis hin zu einer ‚Unlesbarkeit' von Klang. Eine besondere Schwierigkeit in Bezug auf Klanginstallationen ergibt sich zudem in der Verarbeitungsform des Sounds durch eine*n Klangkünstler*in. Mögliche Klangreferenzen, wie das Eingehen auf historische Ereignisse, werden bearbeitet, wodurch sich die Problematik der Generierung von Bedeutung durch das wahrnehmende Subjekt noch verstärken kann. Umgekehrt können allerdings bestimmte Klänge ebenso stärker in einen inhaltlichen Klangkontext eingebettet werden, wodurch sie mitunter sogar einfacher zu rezipieren sind. Eine Methode, um diesem allgemeinen Dilemma der semantischen Hörweise von Klang zu begegnen, wäre die Bereitstellung von Kontextinformationen mittels eines anderen Mediums, wie u.a. in *L I S T E N*. Insgesamt zeigt sich, dass bei einer Betrachtung des ‚Listenings', vor allem in Bezug auf Klanginstallationen, relationale und subjektive Parameter mitgedacht werden müssen, da der gesamte Vorgang stark von ihnen durchzogen ist.

Ein weiterer Kritikpunkt an der Untersuchung des gerichteten Hörens von Klanginstallationen ergibt sich durch die inhaltliche Schwerpunktsetzung einer Vielzahl

---

[320] Barthes 2000 [1967], S. 185-193.

[321] Feld 2015, S. 12.

von bereits realisierten Klanginstallationen. So bietet das Medium Klanginstallation, wie bereits kurz thematisiert, viele unterschiedliche Möglichkeiten, vergessene oder rmarginalisierte Gesellschaftsereignisse in eine Form von gesellschaftlichem Bewusstsein zu rufen. Jedoch reiht sich die Klanginstallation als künstlerisches Format eng in die fachgeschichtliche Ausrichtung der Sound Studies ein, die Klang größtenteils aus einer ‚westlichen' und eher ‚ästehtischen' Perspektive untersuchen. Demnach verhandelt ein Großteil der Klanginstallation, sofern sie als semantisches Instrument rezipiert werden, ein ‚westlich' geprägtes Geschichtsnarrativ, was insbesondere auf Installationen mit historischen Verweisen zutrifft. Diese Behauptung impliziert an dieser Stelle nicht, dass bei eben diesen Klanginstallationen die Möglichkeit der gesellschaftskritischen Lesart nicht gegeben ist. Gerade *The Voices* lässt sich als Zusammenstellung klanglicher „Erinnerungsstücke"[322] im Kontext einer wichtigen aktuellen Mahnung gegen eine faschistische Ideologie interpretiert werden. Jedoch kann, vor allem aus einer postkolonialen Perspektive, ebenfalls die Frage gestellt werden, welche geschichtlichen Ereignisse überhaupt in Erinnerung gerufen werden und inwiefern konkrete strukturelle Abhängigkeiten, wie monetäre Vergütungen und Auftrag der Auftraggeber*in, zu einer etwaigen Entscheidungsfreiheit des/der Klangkünstler*in beiträgt. Gewissermaßen als strategisches Gegenbeispiel zu einem hegemonial geprägten Klanginstallationskanon, auch im Kontext der beiden angeführten Klanginstallation *The Voices* und *L I S T E N*, soll dieses Kapitel von der Darstellung einer Klanginstallation der anishinaabe-kanadischen Klangkünstlerin Rebecca Belmore abgeschlossen werden. In ihrer Arbeit *Ayumee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother* aus dem Jahr 1991 verhandelt sie eine Auseinandersetzung zwischen der kanadischen Regierung und der indigenen *Mohawk community* über die Errichtung eines Golfplatzes auf heiligem Boden der Aborigines.[323] Der klangliche Inhalt der Klanginstallation positionierte sich regierungskritisch und verwendete indigene Stimmen mit dem Ansatz „to hear political protest as poetic action."[324] Klanginstallationen können also ebenfalls als aktionistisches und gesellschaftskritisches Medium konzipiert und in die Öffentlichkeit getragen werden. Die

[322] Trummer 2018, S. 44.

[323] Vgl.: Ouzounian 2013, S. 87.

[324] Ouzounian 2013, S. 87.

Möglichkeit einer auditiven Auseinandersetzung mit einer bestimmten Thematik eröffnet dabei unter anderem neue Mittel und Wege der Protestform in einer breiten Öffentlichkeit. Es bleibt jedoch abschließend zu konstatieren, dass Ansätze wie dieser eine bisher unterrepräsentierte Funktion in der inhaltlichen Ausrichtung von Klanginstallationen einnehmen. Die Diskrepanz zwischen den theoretischen Möglichkeiten einer Nutzung von Klanginstallationen als Mittel zur Thematisierung von struktureller Unterrepräsentation bestimmter Communities oder gesellschaftlicher Faktoren, wie z.B. Diskurse des ‚globalen Südens', und dem Gesamtbild der tatsächlich verhandelten inhaltlichen Faktoren von Klanginstallationen kann demnach als sehr groß beschrieben werden.

5.Aus_klang

> „From questions of orality and audition, and aesthetics based on technologies of interaction, to soundscapes, social habits of listening, and the musicality found in urban environments, sound art promotes consciousness of the often overlooked and underheard.“[325]

Das gerichtete Hören von Klanginstallationen ist ein subjektiver Prozess, der u.a. durch die Einbettung des Subjekts in einen sozialen Raum und die geschichtliche Kontextualisierung von Klang gesellschaftliche Züge trägt. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, dies vor allem anhand der theoretischen Überlegungen zum ‚Listening‘ und deren Übertragung auf die Darlegung von zwei Klanginstallationen darzustellen. Wie Brandon LaBelle in obigem Zitat verdeutlicht, ergaben sich dabei auch hier Fragen nach Klang und seiner habituellen Wahrnehmung, Raum und seiner klangtechnologischen Erweiterung, sowie Sound Art in Form des Eingehens auf öffentlich zugängliche Klanginstallationen. Der Fokus lag dabei stets auf einer detaillierten inhaltlichen Darstellung, sowie auf einer anschließenden Verknüpfung der einzelnen thematisierten Punkte.

Vorerst kann somit der Hauptthese der Arbeit zugestimmt werden, dass sich der Prozess des ‚Listenings‘ aus vielen unterschiedlichen Faktoren zusammensetzt und gleichsam ebenso auf Klanginstallationen als klanglichen Ausgangspunkt dieses relationalen Prozesses anwenden lässt. Die soziale Einbettung des gerichteten Hörvorgangs erfolgt dabei einerseits durch Parameter des (öffentlichen) Raums aber auch durch gesellschaftlich geformte Wahrnehmungsmodalitäten, die unter der Begrifflichkeit des Habitus zusammengefasst wurden. Jedoch ergibt sich durch das Fehlen von empirischem Material, das diese Arbeit in einem weiteren Schritt sicherlich bereichert hätte, eine gewisse Schwierigkeit in Bezug auf die Herausstellung von verallgemeinerbaren sozialen und politischen Auswirkungen des gerichteten Hörens von Klanginstallationen. Daher soll in Ergänzung zu den bereits erarbeiteten Ergebnissen der Arbeit im Folgenden abschließend auf einige bereits thematisierte gesellschaftliche Auswirkungen des gerichteten Hörens von Klanginstallationen eingegangen werden.

---

[325] LaBelle 2015, S. 292.

Geht man der These Jaques Attalis nach, dass „any organization of sounds […] a tool for the creation or consolidation of a community“[326] darstellt, so trifft dies auch auf Klanginstallationen im urbanen Raum zu. Stellenweise wird von Klang als „a kind of social glue“[327] gesprochen, der eine Verbindung zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und seinem sozialen Umfeld herstellt. Bestimmte situativ und heterogen geprägte Relationen zwischen (intendiertem) Klang, rezipierendem Subjekt und Raum können auf einer makrogesellschaftlichen Ebene, unter der Voraussetzung einer partiellen Generalisierung, betrachtet werden. Einen ersten Anhaltspunkt bietet das bereits thematisierte Konstrukt des ‚sonic placemaking'[328], in dessen Kontext eine akustische ‚Aufwertung' der vorherrschenden Soundscape vorgenommen werden kann.[329] Dabei steht das strategische Vorgehen einer Personengruppe oder (städtischen) Institution im Vordergrund, bestimmte urbane Räume unter dem Fokus einer akustisch-ästhetischen, sensuellen und sozialen Aufwertung zu bearbeiten. Ebenfalls gliedert sich diese funktionelle Nutzung der Klanginstallation in die lange Tradition der urbanen Lärmvermeidungsstrategien ein.[330] Diesbezüglich sei jedoch ausdrücklich auf die Gefahr einer positivistischen Nutzung und Darstellung von Klanginstallationen hingewiesen. Dies wurde im Verlauf der Arbeit unter anderem am Beispiel einer negativen Wertung von Klang durch die Bezeichnung Lärm dargestellt.[331] Klanginstallationen ersetzen ferner keine dringend benötigten sozialen Maßnahmen, sondern sollten nur in Verbindung mit einer Einbettung in weitere soziale und kommunikative Prozesse mit der im Realisierungsraum ansässigen Bevölkerung realisiert werden.

Eine weitere gesellschaftliche Auswirkung von Klanginstallationen auf einen sozialen Raum stellt die Hörbarmachung bestimmter im Klang verarbeiteter Elemente und die damit einher gehende inhaltliche Neukonzeptualisierung des Raumes durch semantisch rezipierten Klang dar. Anders als bei einem rein klangästhetischen Ansatz der Erweiterung

---

326 Attali 2002 [1977], S. 6.

327 Hendy 2013, S. 17.

328 Vgl.: Lacey 2016.

329 Vgl.: Schirmer 2013, S. 77.

330 Vgl.: Atkinson 2011, S. 22.

331 Vgl.: Thompson 2017a.

eines bestimmten Raumes mittels einer Klanginstallation, erfolgt die auditive Veränderung hier mittels dezidierter akustischer Muster des sozialen Lebens, wie Signallauten, Einarbeitung von Sprache oder Rekurse auf historische Ereignisse, die eine semantische Rezeption erfordern. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde diesbezüglich auf *The Voices* und *L I S T E N* eingegangen, denen eine klangliche Verarbeitung von zeitgeschichtlichen Parametern zugrunde liegt. Der Klang der Installation wurde dabei - in Abhängigkeit des rezipierenden Subjekts - als „Teil von kulturellen Praktiken […] in ihrem sozialen, politischen und kulturellen Kontext“[332] wahrgenommen. Semantische Klangreferenzen zu historischen Ereignissen bieten somit - wie bereits festgestellt - die Möglichkeit, eine kommentierende Funktion in Bezug auf bestimmte gesellschaftliche Parameter einzunehmen: „Sound installation artists have profoundly reconceptualised the meaning of ‘spatial sound’ and its ability to reflect multiple dimensions of social and political life.“[333] Die Einbettung von Klanginstallationen in den öffentlichen Raum stellt folglich einen wichtigen Parameter in der ebenso öffentlichen Diskussion um diese Räume und ihre gesellschaftliche Nutzung dar. Die damit verbundene Kritik einer möglichen Miss- oder Unverständlichkeit der klanglichen Referenzen wurde bereits ausgeführt und ließe sich durch das Bereitstellen von Kontextinformationen teilweise beheben.

Der letzte hier angeführte Aspekt einer gesellschaftlichen Auswirkung von Klanginstallationen bezieht sich auf Klanginstallationen als ästehtisch-wissenschaftliches Instrument zur Untersuchung von sozialen Prozessen. Dabei liegt der Fokus auf den verschiedenen interdisziplinären und genreübergreifenden Relationen zwischen den einzelnen Parametern des gesamten Prozesses einer gerichteten Wahrnehmung von Klanginstallationen:

> „The juxtaposition of these vivid tableaux is intended to highlight the mutual relations between music, sound and space, as well as the generative potential of bridge-building between, on the one hand, the study of music and sound and, on the other, the study of spatial and social processes.“[334]

Hier wird davon ausgegangen, dass die Betrachtung von Verknüpfungen einzelner Aspekte in einen größeren, gesellschaftlichen Kontext gestellt werden kann und dadurch Aussagen über die Art und Weise des Zusammendenkens von gesellschaftskonstituierenden

---

[332] Morat 2013, S. 141.

[333] Ouzounian 2013, S. 89.

[334] Born 2013, S. 2.

Parametern ermöglichen. Beispielsweise lässt sich so der Zusammenhang von hörbar gemachter Geschichte mit Gegebenheiten des Raums anhand einer Klanginstallation untersuchen. Ferner wurde im Verlauf der Arbeit gezeigt, dass aus dieser Relation Rückschlüsse auf gesellschaftliche Ereignisse, wie das Erinnern an historische Begebenheiten oder den Rekurs auf das aktuelle politische Geschehen, gezogen werden können. Eng verwoben ist diese Form der gesellschaftlichen Auswirkung von Klanginstallationen mit der Wahrnehmung der rezipierenden Subjekte, die als habitualisierte Praxis individuell ist und gleichzeitig vergesellschaftete Züge trägt. Auf einer weiterführenden und ergänzenden analytischen Ebene bietet das Eingehen auf diese subjektive Rezeption von Klanginstallationen ein Fundament für den Vergleich mit anderen Formen der subjektiven Rezeption unter der Hypothese, dass sich in bestimmten Gesellschaftsgruppen oder Communities dezidierte Formen der Rezeption gleichen oder ähneln. Das erlaubt Rückschlüsse auf einige Teilbereiche der vorliegenden Arbeit mit Verweis auf konzeptuelle und semantische Parameter der Rezeption von Klanginstallationen gezogen werden. Dieser Ansatz einer intersubjektiven Vergleichbarkeit von subjektiven Rezeptionsmustern führt unumwunden zu einer Offenlegung von habituell geprägten Hörgewohnheiten, die mit übergreifenden Fragen nach „differences of class and age, race and gender, ethnicity and religion“[335] in ihrer verkörperten Praxis durch das ‚Listening' zusammen hängen: „Sonic differences may well reflect embodied cultural differences, group-specific ‚sonic habitus' […], and different schemes of perception“[336]. Unter der Begrifflichkeit des *sonic habitus* werden somit verschiedene individuelle Rezeptionsformen gebündelt und in einer intersubjektiven Perspektive, beispielsweise durch die Fokussierung von Klanginstallationen als ästhetisch-wissenschaftlichem Instrument zur Untersuchung von sozialen Prozessen, gebündelt. Das Herausstellen von verallgemeinerbaren Parametern des ‚Listenings' ist folglich als gesellschaftskonstituierender Faktor bei der Untersuchung jeglicher Form von Klang zu berücksichtigen. Jedoch sei diesbezüglich auf bereits genannte und speziell auf dieses Szenario zutreffende Problematiken der Essentialisierung von bestimmten Personen oder Personengruppen, sowie der Festigung von sozial bedingten Wissenshierarchien oder einer

[335] Born 2013, S. 32.

[336] Schwarz 2015, S. 230.

strukturellen Unterrepräsentation von dezidierten, ‚nicht-westlichen' Diskursen hingewiesen. Diese sollten bei einer weiterführenden Beschäftigung unbedingt mitgedacht und inhaltlich und strukturell aufgefangen werden.

Bezogen auf die beiden Klanginstallationen *The Voices* und *L I S T E N* lässt sich, unabhängig von dem künstlerisch-ästhetischen ‚Mehrwert' der Installationen, ebenfalls das soziologische und ethnologische Potential in einer breiten analytischen Betrachtung konstatieren. So können anhand der angeführten Parameter unterschiedliche Blickwinkel und Hörweisen eingenommen werden, um in einem weiteren Schritt eine Zusammenführung der verschiedenen Aspekte zu ermöglichen. Dieses relationale Prinzip der In-Beziehung-Setzung wurde unter anderem in einer Verbindung der Kategorien Subjekt, Raum und Klanginstallation aufgezeigt. ‚Listening' kann dergestalt als aktiver Prozess eines wahrnehmenden Subjekts beschrieben werden, in dessen Rahmen verschiedene akustische Impulse aufgenommen und verarbeitet werden. Die Form der Verarbeitung ergibt sich dabei einerseits über den wahrgenommenen Klang durch das Subjekt und andererseits ebenso reziprok über bestimmte Denkmuster des wahrnehmenden Subjekts anhand des wahrgenommenen Klangs:

> „For this reason, listening […] can and must appear to us not as a metaphor for access to self, but as the reality of this access, a reality consequently indissociably ‚mine' and ‚other,' ‚singular' and ‚plural,' as much as it is ‚material' and ‚spiritual' and ‚signifying' and ‚a-signifying'."[337]

Der Zugang erfolgt laut Nancy dabei nicht in Form einer abstrakten Handlung, wie der Charakterisierung des gerichteten Hörens als symbolischer Prozess der Beschäftigung mit sich selbst, sondern als realer Prozess der Auseinandersetzung mit einer nicht abgeschlossenen Form des Selbst. Unter Einbezug der vorgestellten methodischen Annäherung an eine Strukturierung dieses Prozesses mittels des *akustischen Palimpsests* ist eine Vorgehensweise gegeben, diese relationale Viel- und Mehrschichtigkeit des ‚Listenings' konstruktiv zu fassen. In einer Übertragung der Darlegungen auf *The Voices* und *L I S T E N* lässt sich somit die Vielzahl an kontextabhängigen Zuordnungs- und Referenzmöglichkeiten bündeln und gewinnbringend zusammenführen. Eine empirisch gestaltete Auseinandersetzung mit der subjektiven Rezeption von Klanginstallationen im Kontext der Erforschung eines intersubjektiven Rezeptionsschemas kann, in einer weiterführenden Beschäftigung, diese Annahmen unterstützen. Dies soll jedoch nicht über

[337] Nancy 2007, S. 12.

die Tatsache hinweg täuschen, dass eine Klanginstallation „nie hinreichend außerhalb ihrer konkreten Ausformung beschreibbar“[338] ist und dadurch, vor allem im Kontext einer Schwerpunktlegung auf die subjektive Rezeption, auch mittels eines theoretisch fundierteren, empirischen Zugang nur in begrenzter Weise untersucht werden kann.

Abschließend lässt sich feststellen, dass sowohl der Prozess der gerichteten auditiven Wahrnehmung, als auch die Übertragung des Prozesses auf das Untersuchungsfeld der Klanginstallation als breites Puzzle verstanden werden können und dadurch eine Annäherung aus verschiedenen Perspektiven ermöglicht wird. Der Ausgangspunkt, dass durch Klang im Prozess des ‚Listenings‘ Bedeutung entsteht[339] - durch und über das wahrnehmende Subjekt - kann als vorläufiges Ergebnis der Arbeit festgehalten werden. Klanginstallationen wie *The Voices* und *L I S T E N* stellen dabei ein weites und interessantes Betätigungsfeld dar, das im Kontext der ebenso offen aufgestellten und stetig wachsenden Disziplin der Sound Studies mehr und mehr in eine breite Öffentlichkeit getragen wird. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden diesbezüglich allerdings auch die inhaltlichen und strukturellen Leerstellen aufgezeigt - sei es im Kontext einer ‚westlichen‘ Zentriertheit oder dem ungenutzten gesellschaftskritischem Potential. Doch auch hier lässt sich schlussfolgern, dass jede Installation und jede Form der gerichteten Rezeption eine eigene Betrachtungsperspektive mit unterschiedlichen Zugängen erfordert. Einige dieser Zugänge mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen wurden im Verlauf der Arbeit vorgestellt und relational in eine Beziehung zueinander gesetzt. Dabei kristallisierte sich ebenfalls die Ambivalenz des Gesamtprozesses des ‚Listenings‘, zwischen subjektiver Rezeption und gesellschaftlicher Interaktion sowie Legitimation, als formprägendes und stellenweise widersprüchliches Element heraus. So stellt gerade die intersubjektive Auseinandersetzung mit der Art und Weise der subjektiven Wahrnehmung ein Schlüsselelement dar, einen Teil der eigenen Identität in einen größeren Kontext zu stellen:

> „The ways in which people relate to each other through the sense of hearing also provide important insights into a wide range of issues confronting societies around the world as they grapple with the massive changes wrought by modernization, technologization, and globalization.“[340]

---

[338] Heiniger 2008, S. 91.

[339] Vgl.: Smith 2001, S. 262.

[340] Erlmann 2004, S. 3.

Die Beschäftigung mit dem ‚Listening' als Prozess kann also als ein kleiner Beitrag in dem übergeordneten Streben nach einer Form des Verstehens von Denkmustern, Handlungsweisen und sozialen Interaktionen des Menschen verstanden werden.

Quellenverzeichnis

Literaturverzeichnis

Altmann, Jürgen: „Millimetre waves, lasers, acoustics for non-lethal weapons? Physics analyses and inferences“, in: *Forschung Deutsche Stiftung Friedensforschung* 16 (2008), S. 1-72.

Andresen, Lee: *Battle Notes. ... music of the Vietnam War*, Brule: Savage Press 2003.

Atkinson, Rowland: „Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space“, in: *Urban Studies* 44/10 (September 2007), S. 1905-1917.

Atkinson, Rowland: „Ears Have Walls: Thoughts on the Listening Body in Urban Space“, in: *Aether* 7 (Januar 2011), S. 12-26.

Attali, Jacques: *Noise. The Political Economy of Music*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press 2002 (Theorie and Literature 16).

Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard / Martinez, Matias / Winko, Simone (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam-Verlag 2000, S. 185-193.

Becker, Judith: *Deep Listeners. Music, Emotion, and Trancing*, Bloomington: Indiana University Press 2004.

Behrens, Roger: „Kann man die Ware hören? Zur Kritischen Theorie des Sounds“, in: Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hrsg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 167-184.

Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Burkhardt Lindner (Hrsg.), *Walter Benjamin: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, (Band 16) Berlin: Suhrkamp 2012, S. 207-251.

Berendt, Ernst-Joachim: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1983.

Bernet, Rudolf: „Die ungegenwärtige Gegenwart. Anwesenheit und Abwesenheit bei Husserls Analyse des Zeitbewusstseins“, in: Orth, Ernst Wolfgang (Hrsg.), *Zeit und Zeitlichkeit bei Husserl und Heidegger*, Freiburg / München: Verlag Karl Aber 1983 (Phänomenologische Forschungen 14), S. 16-57.

Bijsterveld, Karin (Hrsg.): *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld: transcript 2013 (Sound Studies 5).

Bijsterveld, Karin: *Mechanical Sound : Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, Cambridge / London: The MIT Press 2008 (Inside Technology).

Binas-Preisendörfer, Susanne: „Loudness Cultures: Practices, Conflicts, Discourses“, in: Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge / London: The MIT Press 2016, S. 261-271.

Bohlman, Philip V.: „Musicology as a Political Act“, in: *The Journal of Musicology* 11/4 (Herbst 1993), S. 411-436.

Bohn, Ralf / Wilharm, Heiner: „Einführung“, in: Bohn, Ralf / Wilharm, Heiner (Hrsg.), *Inszenierung der Stadt. Urbanität als Ereignis*, Bielefeld: transcript 2012 (Szenografie & Szenologie), S. 9-34.

Born, Georgina: „Introduction - music, sound and space: transformations of public and private experience“, in: Born, Georgina (Hrsg.), *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 1-69.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Berlin: Suhrkamp 1987.

Bourdieu, Pierre: „Sozialer Raum, symbolischer Raum“, in: Dünne, Jörg und Günzel, Stephan (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2006, S. 354-368.

Brackett, David: „Sound“, in: Shepherd, John / Horn, David (Hrsg.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, second volume, Performance and Production, London / New York: Continuum 2003, S. 646-647.

Bruhn, Manfred: *Marketing. Grundlagen für Studium und Praxis*, 11. überarbeitete Auflage, Wiesbaden: Springer Gabler 2012.

Bull, Michael: „Introduction: Sound Studies and the Art of Listening“, in: Bull, Michael (Hrsg.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Abingdon / New York: Routledge 2019, S. xvii-xxxii.

Bull, Michael / Back, Les: „Introduction: Into Sounds“, in: Bull, Michael / Back, Les (Hrsg.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford / New York: Berg 2003 (Sensory Formations), S. 1-23.

Burkhalter, Thomas: „Sound Studies across Continents: A Multidisciplinary Research Approach“, in: Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge / London: The MIT Press 2016, S. 89-95.

Campesato, Lílian: „A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art“, in: *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 27-37.

Castro Varela, María do Mar / Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, 2. komplett überarbeitete Auflage, Bielefeld: transcript 2015 (Cultural studies 36).

Chien, Mei-ling: „Cultivating the Ethnographer's Ear“, in: *Taiwan Journal of Anthropology* 7/2 (2009), S. 87-106.

Clarke, Eric F.: „Music, space and subjectivity“, in: Born, Georgina (Hrsg.), *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 90-110.

Classen, Constance (Hrsg.): *A Cultural History of the Senses* (Band 1-6), London u.a.: Bloomsbury 2014.

Corbin, Alain: „The Auditory Markers of the Village“, in: Bull, Michael / Back, Les (Hrsg.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford / New York: Berg 2003 (Sensory Formations), S. 117-125.

Cox, Christopher: „Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism“, in: *journal of visual culture* 10/2 (2011), S. 145-161.

Cusick, Suzanne G.: „Musicology, Performativity, Acoustemology“, in: Kapchan, Deborah (Hrsg.), *Theorizing Sound Writing*, Middletown: Wesleyan University Press 2017, S. 25-45.

Daughtry, J. Martin: „Acoustic Palimpsests“, in: Kapchan, Deborah (Hrsg.), *Theorizing Sound Writing*, Middletown: Wesleyan University Press 2017, S. 46-85.

Davison, Neil: *‚Non-Lethal' Weapons*, New York: Palrgave Macmillan 2009.

Demers, Joanna: „Field Recording, Sound Art and Objecthood“, in: *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 39-45.

Demers, Joanna: *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford / New York: Oxford University Press 2010.

Diaconu, Mādālina / Herberge, Eva / Mateus-Berr, Ruth / Visocky, Lukas Marcel (Hrsg.): *Senses and the City. An interdisciplinary approach to urban sensescapes*, Wien: LIT Verlag 2011 (Austria: Forschung und Wissenschaft - Interdisziplinär 4).

Dorsch, Hauke: *Globale Griots. Performanz in der afrikanischen Diaspora*, Münster: LIT 2006.

Engström, Andreas / Stjerna, Åsa: „Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art“, in: *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 11-18.

Eppley, Charles Allen: *Soundsites: Max Neuhaus, Site-Specificity, and the Materiality of Sound as Place*, Dissertation Stony Brook University 2017.

Erlmann, Veit: „But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses“, in: Erlmann, Veit (Hrsg.), *Hearing Cultures. Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford / New York: Berg 2004 (Wenner-Gren International Symposium Series), S. 1-20.

Erlmann, Veit: „The Invention of the Listener: An(other) History“, in: Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge / London: The MIT Press 2016, S. 163-172.

Feld, Steven: „acoustemology“, in: Novak, David / Sakakeeny, Matt (Hrsg.), K*eywords in Sound*, Durham: Duke University Press 2015, S. 12-21.

Floros, Constantin: *Peter Tschaikowsky*, Reinbek: Rowohlt 2006.

Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“, in: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2006, S. 317-327.

Föllmer, Golo: *Klanginstallation und öffentlicher Raum*, Magisterarbeit Technische Universität Berlin 1995.

Föllmer, Golo: „Klangorganisation im öffentlichen Raum“, in: Motte-Haber de la, Helga (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), S. 193-227.

Fuchs, Mathias: *Sinn und Sound*, Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin 2010.

Funke, Gerhard: *Phänomenologie - Metaphysik oder Methode?*, Bonn: Bouvier 1966 (Mainzer philosophische Forschungen 1).

Gál, Bernhard: „Updating the History of Sound Art: Additions, Clarifications, More Questions“, in: *Leonardo Music Journal* 27 (2017), S. 78-81.

Gerrig, Richard J. / Zimbardo, Philip G.: *Psychologie*, 18. überarbeitete Auflage, München u.a.: Pearson Education 2008.

Glenney, Brian / Silva, José Filipe (Hrsg.): *The Senses and the History of Philosophy*, Abingdon / New York: Routledge 2019 (Rewriting the History of Philosophy).

Grimshaw-Aagaard, Mark: „ What is Sound Studies?“, in: Bull, Michael (Hrsg.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Abingdon / New York: Routledge 2019, 16-23.

Heidegger, Martin: *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Frankfurt am Main: Verlag Vittorio Klostermann 2005 (Klostermann Seminar 16).

Heiniger, Wolfgang: „Der komponierte Besucher. Über Zeitperspektiven in Klanginstallationen“, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Klangkunst*, München: edition text + kritik 2008 (Musik-Konzepte), S. 85-98.

Hellbrück, Jürgen / Ellermeier, Wolfgang: *Hören. Physiologie, Psychologie und Pathologie*, 2. aktualisierte und erweiterte Auflage, Göttingen: Hogrefe Verlag 2004.

Hendy, David: *Noise. A Human History of Sound and Listening*, London: Profile Books 2013.

Hiebler, Heinz: „Der Sound zwischen technischen Möglichkeiten und kulturellen Ansprüchen. Eine Medienkulturgeschichte der Tonträger“, in: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hrsg.), *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren Verlag 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft), S. 206-228.

Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian (Hrsg.): *Lexikon Neue Musik*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2016.

Hirschkind, Charles: *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*, New York: Columbia University Press 2006 (Cultures of History).

Howes, David / Classen, Constance: *Ways of Sensing. Understanding the Senses In Society*, Abingdon / New York: Routledge 2013.

Huber, Michael: *Musikhören im Zeitalter Web 2.0. Theoretische Grundlagen und empirische Befunde*, Wiesbaden: Springer VS 2017 (Musik und Gesellschaft).

Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, erstes Buch, Den Haag: Martinus Nijhoff 1976 (Husserliana Band III/1).

Ihde, Don: *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*, Second Edition, Albany: State University of New York Press 2007.

John St, Graham: *Technomad. Global Raving Countercultures*, London: Equinox Publishing 2009 (Studies in Popular Music 3).

Johnson, Tom: *The Voice of New Musik. New York City 1972 - 1982*, Eindhoven: Het Appolohuis 1989.

Kahn, Douglas: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge / London: The MIT Press 1999.

Kane, Brian: *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford / New York: Oxford University Press 2014.

Kane, Brian: „Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn“, in: *Sound Studies* 1/1 (2015), S. 2-21.

Kapchan, Deborah: „The Splash of Icarus: Theorizing Sound Writing/Writing Sound Theory“, in: Kapchan, Deborah (Hrsg.), *Theorizing Sound Writing*, Middletown: Wesleyan University Press 2017, S. 1-22.

Kim-Cohen, Seth: *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic Art*, London / New York: Continuum 2009.

Kurz, Sebastian: „Geleitwort“, in: Sommer, Monika (Hrsg.), *The Voices. Eine temporäre Klanginstallation von Susan Philipsz am Wiener Heldenplatz anlässlich des Gedenkjahres 2018*, Booklet, Wien: Haus der Geschichte Österreich 2018, S. 6-7.

LaBelle, Brandon: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, second edition, London u.a.: Bloomsbury 2015.

LaBelle, Brandon: *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*, London: Goldsmiths Press 2018 (Goldsmiths Press's Sonics series).

Lacey, Jordan: *Rupturing Urban Sound(scape)s. Spatial Sound Design for the Diversification of Affective Sonic Ecologies*, Dissertation RMIT University 2014.

Lacey, Jordan: „Sonic Placemaking: Three approaches and ten attributes for the creation of enduring urban sound art installations“, in: *Organised Sound* 21/2 (2016), S. 147-159.

Laplantine, François: *The Life of the Senses. Introduction to a Modal Anthropology*, London u.a.: Bloomsbury 2015.

Lefebvre, Henri: *La production de l'espace*, Paris: Éditions Anthropos 1974 (Société et urbanisme).

Licht, Alan: „Sound Art: Origins, development and ambiguities“, in: *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 3-10.

Linnemann, Alexandra / Ditzen, Beate / Strahler, Jana / Doerr, Johanna M. / Nater, Urs M.: „Music listening as a means of stress reduction in daily life“, in: *Psychoneuroendocrinology* 60 (Oktober 2015), S. 82-90.

Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Berlin: Suhrkamp 2001.

Löw, Martina: *Soziologie der Städte*, Berlin: Suhrkamp 2008.

Macarthur, Sally: „Music and Violence“, in: *Musicology Australia* 34/1 (2012), S. 101-110.

Mendívil, Julio: „Musikethnologie“, in: Leggewie, Claus / Meyer, Erik (Hrsg.), *Global Pop. Das Buch zur Weltmusik*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 35-42.

Meran, Eva / Philipsz, Susan: „„Eine kollektive Erfahrung des Hörens““, in: Sommer, Monika (Hrsg.), *The Voices. Eine temporäre Klanginstallation von Susan Philipsz am Wiener Heldenplatz anlässlich des Gedenkjahres 2018*, Booklet, Wien: Haus der Geschichte Österreich 2018, S. 52-64.

Merriam, Alan P.: „Definitions of ‚Comparative Musicology‘ and ‚Ethnomusicology‘. An Historical-Theoretical Perspective“, in: *Ethnomusicology* 21/2 (1977), S. 189–204.

Metzger, Christoph: „Architektur - Resonanz - Installation“, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Klangkunst*, München: edition text + kritik 2008 (Musik-Konzepte), S. 115-142.

Morat, Daniel: „Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen“, in: Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hrsg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 131-144.

Morat, Daniel / Ziemer, Hansjakob: „Einleitung“, in: Morat, Daniel / Ziemer, Hansjakob (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018, S. VII-XI.

Motte-Haber de la, Helga: „Klangkunst: Die gedanklichen und geschichtlichen Voraussetzungen“, in: Motte-Haber de la, Helga (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), S. 13-65.

Motte-Haber de la, Helga: „Zwischen Performance und Installation“, in: Motte-Haber de la, Helga (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), S. 231-279.

Müller, Jürgen: „‚The Sound of Silence‘. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens“, in: *Historische Zeitschrift* 292/1 (2011), S. 1-29.

Nancy, Jean-Luc: *Listening*, New York: Fordham University Press 2007.

Ouzounian, Gascia: „Sound installation art: from spatial poetics to politics, aesthetics to ethics“, in: Born, Georgina (Hrsg.), *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge: Cambridge University Press 2013, S. 73-89.

Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hrsg.): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge / London: The MIT Press 2016.

Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger: „Introduction: Sound as Popular Culture“, in: Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge / London: The MIT Press 2016, S. 1-17.

Parker, James N. / Parker, Philip M. (Hrsg.): *Deafness. A Medical Dictionary, Bibliography, and Annotated Research Guide to Internet References*, San Diego: Icon Group International 2003.

Payer, Peter: *Der Klang der Großstadt. Eine Geschichte des Hörens. Wien 1850-1914*, Wien: Böhlau Verlag 2018.

Pinch, Trevor / Bijsterveld, Karin: „Sound Studies. New Technologies and Music“, in: *Social Studies of Science* 34/5 (Oktober 2004), S. 635-648.

Pinch, Trevor / Bijsterveld, Karin: „New Keys to the World of Sound“, in: Pinch, Trevor / Bijsterveld, Karin (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford / New York: Oxford University Press 2012, S. 3-35.

Porcello, Thomas: „Afterword“, in: Greene, Paul D. / Porcello, Thomas (Hrsg.), *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Middletown: Wesleyan University Press 2005, S. 269-282.

Quignard, Pascal: *La haine de la musique*, Paris: Calmann-Lévy 1996.

Rice, Tom: „Soundselves. An acoustemology of sound and self in the Edinburgh Royal Infirmary“, in: *Anthropology Today* 19/4 (August 2003), S. 4-9.

Rice, Tom: „Ethnographies of Sound“, in: Bull, Michael (Hrsg.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Abingdon / New York: Routledge 2019, S. 239-248.

Rieger, Eva: „Marxistische Wurzeln und exotische Blüten? Anmerkungen zur feministischen und schwul-lesbischen Forschung in der Musikwissenschaft“, in: Stroh, Wolfgang Martin / Mayer Günter (Hrsg.), *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung*, Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 2000, S. 98-111.

Riemann, Hugo: *Grundlinien der Musik-Ästhetik: wie hören wir Musik?*, 5. Auflage, Berlin: Hesse 1921 (Max Hesses illustrierte Handbücher 17).

Roels, Hans: „Interview with Agostino di Scipio“, in: Crispin, Darla / Gilmore, Bob (Hrsg.), *Artistic Experimentation in Music. An Anthology*, Leuven: Leuven University Press 2014 (Orpheus Institut Series), S. 315-321.

Rudi, Jøran: „Editorial“, in: *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 1-2.

Rüth, Uwe: „Stimmung - Atmosphäre - Aura. Wahrnehmung in der künstlerischen Klanginstallation“, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Klangkunst*, München: edition text + kritik 2008 (Musik-Konzepte), S. 67-84.

Saether, Eva: *The Oral University. Attitudes to music teaching and learning in the Gambia*, Lund: Lund University Press 2003.

Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny Books 1994.

Schafer, R. Murray: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

Schirmer, Karoline: *Stadtlandschaft als akustische Kulturlandschaft - ein verkanntes Kulturerbe*, Berlin: Weidler Verlag 2013 (Romanice 29).

Schlüter, Bettina: „Musikwissenschaft als Sound Studies. Fachhistorische Perspektiven und wissenschaftstheoretische Implikationen“, in: Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hrsg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 207-225.

Schmid, Christian: *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raums*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005 (Sozialgeographische Bibliothek 1).

Schmitt, Ulrich: *Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Mainz: Schott 1990.

Schmitz, Hermann: *Neue Phänomenologie*, Bonn: Bouvier 1980.

Schulze, Holger: „Über Klänge sprechen. Einführung“, in: Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2008 (Sound Studies 1), S. 9-15.

Schulze, Holger: „Corporeal Listening“, in: Papenburg, Jens Gerrit / Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, Cambridge / London: The MIT Press 2016, S. 281-288.

Schulze, Holger: „Sound as Theory 1863-2014: From Hermann von Helmholtz to Salomé Voegelin“, in: Bull, Michael (Hrsg.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Abingdon / New York: Routledge 2019, S. 5-15.

Schwarz, Ori: „The Sound of Stigmatization: Sonic Habitus, Sonic Styles, and Boundary Work in an Urban Slum“, in: *American Journal of Sociology* 121/1 (Juli 2015), S. 205-242.

Scipio Di, Agostino: „The Politics of Sound and the Biopolitics of Music: Weaving together sound-making, irreducible listening, and the physical and cultural environment“, in: *Organised Sound* 20 (Dezember 2015), S. 278-289.

Smith, Mark M.: *Listening to Nineteenth Century America*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2001.

Sommer, Monika (Hrsg.): *The Voices. Eine temporäre Klanginstallation von Susan Philipsz am Wiener Heldenplatz anlässlich des Gedenkjahres 2018*, Booklet, Wien: Haus der Geschichte Österreich 2018.

Sommer, Monika / Rathkolb, Oliver: „Gedenken an den März 1938 – das Haus der Geschichte Österreich startet mit *The Voices*“, in: Sommer, Monika (Hrsg.), *The Voices. Eine temporäre Klanginstallation von Susan Philipsz am Wiener Heldenplatz anlässlich des Gedenkjahres 2018*, Booklet, Wien: Haus der Geschichte Österreich 2018, S. 10-17.

Spehr, Georg: „Funktionale Klänge: Mehr als ein Ping“, in: Schulze, Holger (Hrsg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2008 (Sound Studies 1), S. 185-208.

Spitzer, Manfred: *Musik im Kopf: Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netz*, 10. Auflage, Stuttgart: Schattiger 2015.

Steingo, Gavin / Sykes, Jim: „Introduction: Remapping Sound Studies in the Global South“, in: Steingo, Gavin / Sykes, Jim (Hrsg.), *Remapping Sound Studies*, Durham: Duke University Press 2019, S. 1-36.

Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham / London: Duke University Press 2003.

Sterne, Jonathan: „Sonic Imaginations“, in: Sterne, Jonathan (Hrsg.), *The Sound Studies Reader*, Abingdon / New York: Routledge 2012, S. 1-18.

Sterne, Jonathan: „Soundscape, Landscape, Escape“, in: Bijsterveld, Karin (Hrsg.), *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld: transcript 2013 (Sound Studies 5), S. 181-193.

Stoever, Jennifer Lynn: *The contours of the sonic color-line: slavery, segregation, and the cultural politics of listening*, Dissertation University of Southern California 2007.

Stokpa, Katja: „Rauschen“, in: Morat, Daniel / Ziemer, Hansjakob (Hrsg.), *Handbuch Sound. Geschichte - Begriffe - Ansätze*, Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2018, S. 205-210.

Straebel, Volker: „Zur frühen Geschichte und Typologie der Klanginstallation“, in: Tadday, Ulrich (Hrsg.), *Klangkunst*, München: edition text + kritik 2008 (Musik-Konzepte), S. 24-46.

Supper, Martin: „Technische Systeme von Klanginstallationen“, in: Motte-Haber de la, Helga (Hrsg.), *Klangkunst. Tönende Objekte und klingende Räume*, Laaber: Laaber-Verlag 1999 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert), S. 121-134.

Sykes, Jim: „Sound Studies, Difference, and Global Concept History“, in: Steingo, Gavin / Sykes, Jim (Hrsg.), *Remapping Sound Studies*, Durham: Duke University Press 2019, S. 203-327.

Taylor, Charles / Campbell, Murray: „Sound“, in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, Bd. 23, London: Macmillan / New York: Grove's Dictionaries, S. 759-776.

Thompson, Marie: *Beyond Unwanted Sound. Noise, Affect and Aesthetic Moralism*, London u.a.: Bloomsbury 2017a.

Thompson, Marie: „Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies“, in: *Parralax* 23/3 (2017b), S. 266-282.

Tittel, Claudia: „Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings“, in: *Organised Sound* 14/1 (2009), S. 57-64.

Tonkiss, Fran: „Aural Postcards. Sound, Memory and the City“, in: Bull, Michael / Back, Les (Hrsg.), *The Auditory Culture Reader*, Oxford / New York: Berg 2003 (Sensory Formations), S. 303-309.

Tröndle, Martin: *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transcript 2011 (Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement).

Trummer, Thomas D.: „Gegen das Verstummen: Susan Philipsz am Wiener Heldenplatz“, in: Sommer, Monika (Hrsg.), *The Voices. Eine temporäre Klanginstallation von Susan Philipsz am Wiener Heldenplatz anlässlich des Gedenkjahres 2018*, Booklet, Wien: Haus der Geschichte Österreich 2018, S. 36-51.

Ungeheuer, Elena: „Ist Klang das Medium von Musik? Zur Medialität und Unmittelbarkeit von Klang in Musik“, in: Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hrsg.), *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 57-76.

Verma, Neil: „The return to sound aesthetic“, in: Bull, Michael (Hrsg.), *The Routledge Companion to Sound Studies*, Abingdon / New York: Routledge 2019, S. 44-53.

Voegelin, Salomé: *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*, London / New York: Continuum 2010.

Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript 2013.

Weiss, Sarah: „Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music“, in: *Ethnomusicology* 58/3 (Herbst 2014), S. 506-525.

Zahavi, Dan: *Husserls Phänomenologie*, Stuttgart: UTB 2009.

Audiovisuelle Quellen

Dag in de Branding: „DidB Natalia Rangel 1“, veröffentlicht am 20. September 2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=16&v=gueAR-t2Lls&feature=emb_title, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Haus der Geschichte Österreich: „Making Of ‚The Voices’ von Susan Philipsz, Heldenplatz, Haus der Geschichte Österreich“, veröffentlicht am 23. März 2018, https://www.youtube.com/watch?v=8Zi-QOXbb90, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Online-Quellen

Alexandrova, Alena / Rangel, Natalia Domínguez: „LISTEN. Artist-in-Residence Natalia Domínguez Rangel in conversation with Alena Alexandrova“ (2019), https://www.mqw.at/mq-journal/2019/l-i-s-t-e-n/, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Bruhnke, Jan-Christoph: „Concept Solutions setzt die Klanginstallation „The Voices“ mit L-Acoustics um“ (05.12.2019), https://eventelevator.de/beschallung/concept-solutions-setzt-die-klanginstallation-the-voices-mit-l-acoustics-um/, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Feld, Steven / Panopoulos, Panayotis: „Athens Conversation: On Ethnographic Listening and Comparative Acoustemologies“ (30.04.2015), https://static1.squarespace.com/static/

545aad98e4b0f1f9150ad5c3/t/5543bb7de4b0b5d7d7bb3d58/1430502269571/Athens+Conversation.pdf, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Gerold, Roman: „Susan Philipsz: Zerbrechliches Echo eines unheilvollen Lärms“ (14.3.2018), https://www.derstandard.at/story/2000076158484/susan-philipsz-zerbrechliches-echo-eines-unheilvollen-laerms, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Haverkamp, Michael: „Musik im Kontext einer Vielfalt der Sinne“ (Juli 2017), https://www.researchgate.net/publication/318529503_Musik_im_Kontext_einer_Vielfalt_der_Sinne, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Huber-Lang, Wolfgang / Philipsz, Susan: „Susan Philipsz' ‚The Voices‘ am Wiener Heldenplatz“ (18.04.2018), https://oe1.orf.at/artikel/643309/Susan-Philipsz-The-Voices-am-Wiener-Heldenplatz, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Kane, Brian: „Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theorie“ (20.01.2013), https://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Kleine Zeitung: „Wie alles begann. Eine Chronik der Ibiza-Affäre“ (02.09.2019), https://www.kleinezeitung.at/politik/innenpolitik/5638287/Wie-alles-begann_Eine-Chronik-der-IbizaAffaere, letzter Zugriff: 20.05.2020.

MuseumsQuartier Wien: „About us“, https://www.mqw.at/about-us/, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Neuhaus, Max: „Sound Design“ (1994), http://www.kunstradio.at/ZEITGLEICH/CATALOG/DEUTSCH/neuhaus1-d.html, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Rangel, Natalia Domínguez: „LISTEN“ (2019), http://www.nataliadominguezrangel.com/pages/works/l-i-s-t-e-n/, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Tate Gallery of Modern Art: „Turner Prize 2010“ (5.10.2010), https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2010, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Trenkeler, Thomas: „Soundinstallation Heldenplatz: Aus anderen Gründen irritierend“ (15.03.2018), https://kurier.at/kultur/soundinstallation-heldenplatz-aus-anderen-gruenden-irritierend/313.975.062, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Weckwerth, Georg: „Natalia Domínguez Rangel. LISTEN“ (21.07.2019), http://www.tonspur.at/w_81.html, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Wien Geschichte Wiki: „MuseumsQuartier“, (12.12.2019), https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/MuseumsQuartier, letzter Zugriff: 20.05.2020.

Anhang

Abstract - Deutsch

‚Ich höre was, was du nicht siehst.' Die auditive Wahrnehmung stellt eine wichtige Konstante des menschlichen Lebens dar. Mittels akustischer Informationen im Raum ist es uns möglich, Rückschlüsse auf bestimmte Aktionen, Objekte oder kulturelle Praktiken zu ziehen. In der vorliegenden Arbeit soll auf den Prozess der gerichteten auditiven Wahrnehmung - kurz: das ‚Listening' - eingegangen werden, um die theoretisch gewonnenen Erkenntnisse sodann auf das Hören von Klanginstallationen im urbanen Raum zu übertragen. Eine Annäherung an diesen Gegenstand wird mittels der Unterteilung des ‚Listening' in die drei Aspekte der subjektiven Klangrezeption, der räumlich-sozialen Klangausbreitung und der klingenden Historizität erreicht. Die darauf folgende Betrachtung der beispielhaft angeführten Klanginstallationen ‚The Voices' und ‚LISTEN' ermöglicht eine eingehende und multiperspektivische Auseinandersetzung mit dem Hören von ästhetisiertem Klang. Fachspezifisch verortet sich die vorliegende Arbeit in den Sound Studies, die gleichsam als inhaltlicher, sowie als kritisch zu lesender Ausgangspunkt der Betrachtungen dienen. Somit wird der These Rechnung getragen, dass Klang zwar subjektiv rezipiert wird, jedoch nie ohne (sozialen) Kontext analysiert werden kann.

Abstract - English

‚I spy something with my little ear, that is… .' The auditory perception is an important constant of human life. Through acoustic informations one can draw conclusions about specific actions, objects and cultural practices. The present paper seeks to approach this group of themes by focusing on the process of directed hearing - the listening. This listening process is being subdivided into the three aspects of subjective perception of sound, socio-spatial dispersion of sound and sounding historicality. On the basis of this theoretical approach, the two sound installations in urban space ‚The Voices' and ‚LISTEN' are being examined as a practical interference of the whole listening process. Multiple ideas and methods of approaching the research object locate itself within the sound studies, which serve as a theoretical starting point on the one hand but also as an initial point for critique on the other. This takes in account that sound is always percepted individually but can never be analysed without its social context.