

SOUNDCULTURES, AUDIO CULTURES, AUDITORY CULTURES.

Der Diskurs um die auditive Kultur
und die Musikwissenschaft

VON ROLF GROBMANN

ABSTRACT

In the early years of the twenty-first century a set of anthologies appearing under the programmatic titles quoted in the heading above provided the basis for a new, transdisciplinary field of academic research into sound and music. What was new was the overall view of all areas of auditory culture, of hearing/listening (to) and 'Gestaltung'/shaping (sound), of media configurations and transcultural influences. Preferred topics include sound practices and environments, which, although being part of everyday culture, are hardly given due consideration in the established academic fields. Apart from a methodological renewal of the work-oriented humanities the aim is to bring together different lines of traditions such as futurism, Bauhaus, Musique Concrète, etc., that reach deep into the 20th century. In this context the contribution pursues two objectives: first, it provides a general overview of the discourse and its subjects. In a second step it deals with possibilities of change and extension of the academic disciplines within the thematic field.

I. ZEICHEN DES UMBRUCHS

Die Wahrnehmung des wissenschaftlichen Wandels ist sicherlich in vielerlei Hinsicht subjektiv und verlangt nach einer Erzählform, die bei allem Anspruch auf Gültigkeit ihre Subjektivität nicht verschweigt. Der musik-, medien- und kulturwissenschaftliche Blick meines Beitrags, der manches ausblendet, manches überbetont, ist in diesem Sinne auch der eigenen wissenschaftlichen Biographie geschuldet. Auch die Zeitspanne der hier verhandelten Literatur, die vom Ende der 1970er bis Mitte der 2000er Jahre reicht, hat mit der Erfahrung einer Zäsur und deren unmittelbarer Vorgeschichte zu tun: Für mich war das fast gleichzeitige Erscheinen dreier disziplinär kaum zuordenbarer Sammelbände in den Jahren 2003 und 2004 mit dem Wort ›Culture‹ im Titel – sie bilden auch den Titel meines Beitrags – eine solche subjektive Erfahrung des Umbruchs: Der Diskurs um eine neue, kulturelle Perspektive auf Klang und Musik war nicht mehr auf kleine Zirkel beschränkt, die sich mit Randgebieten auseinandersetzten, sondern manifestierte sich nun international in einer umfassenden und übergreifenden Sicht auf die verschiedensten Phänomene des Auditiven. Der Sammelband Audio

Cultures (hrsg. von Christoph Cox und Daniel Warner) versucht erstmals kanonische Texte dieses Themenbereichs aus bisher nebeneinander existierenden Traditionssträngen zu Studienzwecken auszuwählen und zusammenzuführen, während The Auditory Culture Reader (hrsg. von Michael Bull und Les Back) in einer soziologischen Orientierung die Felder des Hörens – bemerkenswerterweise auch das Thema Mobilität und mobile devices – verhandelt. Für den Aufbruch des deutschsprachigen Diskurses steht der Band Soundcultures (hrsg. von Marcus Kleiner und Achim Szepanski). Er versammelt – ausgerichtet auf neue musikalische Phänomene der ›populären Avantgarde‹ wie House, Techno, Clicks & Cuts (s. u.) – disziplinenüberschreitende Beiträge aus philosophischer und ästhetisch-reflexiver Sicht auf neue Qualitäten musikalischen Gestaltens und Hörens. 2003 war ein ergiebiges Jahr, als weitere wichtige Publikationen wären noch mindestens der Sammelband Music and Technoculture (hrsg. von René T. A. Lysloff, Leslie C. Gay jr.) und Jonathan Sterne mittlerweile zum Standardwerk avanciertes Buch The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction zu nennen.¹ Der letztgenannte Untertitel ist erwähnenswert, denn es ist genau diese Zusammenschau von Kultur und technischem Medium, um die es auch hier gehen wird.

Mit diesen ersten Schritten einer Zusammenführung vormals disparater Felder war allerdings keineswegs – wie ein Blick in die Inhaltsverzeichnisse sehr schnell verrät – bereits eine feste Systematik der Gegenstände und Methoden verbunden, ebenso war unklar, welche Rolle Musikalisches und Nicht-Musikalisches im Diskurs spielen würde: Während Music and Technoculture sich noch eindeutig auf ›Musik‹ bezieht, verzichtet der Band von Bull und Back im Titel ganz auf den Begriff Musik. Bei den anderen Publikationen rückt er in den Untertitel, stattdessen erscheinen ›Sound‹ und ›Audio‹ in großen Lettern. Nebenbei bemerkt war es für unseren Lüneburger Schwerpunkt², der – obwohl Musik im weitesten Sinne nach wie vor im Zentrum unserer Gegenstände steht – bewusst seit 1997 unter dem ((audio))-Logo segelt, eine gewichtige Bestätigung, inzwischen Teil einer sich international etablierenden Perspektive zu sein. Akademische Rahmungen des Musikbegriffs waren zu eng geworden, um die Bandbreite auditiver Gestaltung und aktuelle Entwicklungen sinnvoll zu beschreiben. Insbesondere die

-
- 1 Ein weiterer Sammelband soll nicht unerwähnt bleiben: The Cultural Study of Music (hrsg. von Martin Clayton et al.) erschien in der Erstausgabe ebenfalls 2003. In seiner stark an die Cultural Studies angelehnten eher ökonomischen und gesellschaftlichen Perspektive, die sich bereits im englischsprachigen Raum etablieren konnte (etwa in den Popular Music Studies, s.u.), fand dort der Brückenschlag zwischen den verschiedensten disziplinären Bereichen jedoch nur begrenzt statt. Dennoch war auch dieser Band ein erster Versuch, den Weg für eine breiter aufgestellte kulturwissenschaftliche Sicht auf Musik auszuloten und zu befestigen. In diesem Sinne wurde die zweite Ausgabe (2013) um aktuelle Felder (wie etwa die Diskussion um die Materialität der Klänge) erweitert.
 - 2 Schwerpunktbereich »((audio)) Ästhetische Strategien« im Institut für Kultur und Ästhetik digitaler Medien (ICAM) der Leuphana Universität Lüneburg; <http://audio.uni-lueneburg.de>.

Diskurse einer Musik der populären Avantgarde, in den 1990ern geprägt von elektronischer Clubmusik, Medientheorie und den vielen Plateaus französischer Philosophie, hatten sich verselbständigt und gingen eigene, transdisziplinäre Wege.

2. DIE WISSENSCHAFTLICHE EXPLORATION DER »ANDEREN KLÄNGE«

Probleme mit einem Musikbegriff, der sich auf der Kompositionspraxis der Wiener Klassik über die Zweite Wiener Schule und die serielle Musik bis zur Aleatorik aufbaute, waren natürlich nicht neu. Nicht nur die systembezogene Ex- und Implosion der Aleatorik als Endpunkt einer streng regelgeleiteten Strukturgenese, sondern auch die Assimilation vormals als exotisch geltender Musik außereuropäischer (etwa indischer oder jamaikanischer) Herkunft als Teil einer globalen Mainstream-Kultur populärer Musik rüttelten an den Grundpfeilern der westeuropäischen Tonkunst. Mit Minimalismus und neuer Einfachheit zogen zudem interkulturelle und medienbezogene Einflüsse in die Domäne einer akademischen Musikkultur ein, die sich selbst als Avantgarde struktureller Entwicklung verstand und mit den prima vista eintönigen Strukturen oder schlimmer noch, den ständigen Wiederholungen, zunächst wenig anfangen konnte.

Ein anderes Verständnis von Musik diagnostiziert entsprechend 1998 ein Aufsatz von Sabine Sanio, der zwar von Minimal Music handelt, sich aber in einigen Passagen liest, als sei hier die aktuelle Debatte um »Vibrational Force«, »Das Sonische« und »Sonic Materialism«³ – im folgenden Zitat mit Bezug auf frühe musikalische Experimente Oskar Fischingers – bereits vorweggenommen:

Mit seiner Vorstellung, die Klänge, die man erzeugen könnte, wenn man ein Ding zum Schwingen bringt, seien dessen Seele, brachte Fischinger Cage in den dreißiger Jahren dazu, alle möglichen Gegenstände in ihrer Eignung als mögliche Klangquellen zu erforschen. Ein entscheidendes Moment in allen diesen neuen Ansätzen ist die Distanzierung vom musikalischen Ausdruck, also von der Idee, die Musik sei Klangrede, habe damit auch subjektähnliche Struktur. An ihre Stelle tritt die Erforschung der akustischen Dimension unserer Wirklichkeit.⁴

Das hört sich nach einem Programm an, dessen Wurzeln es in einer medienästhetischen Perspektive noch einmal zu entdecken gilt. Nicht zufällig sind es Medientechniken wie die Bandschleifen, Mikrofone und technischen Sensorien Steve Reichs oder Alvin Luciers, die bereits Ende der 1960er mit diesen neuen

3 Goodman, Sonic Warfare, S. 81ff.; PopScriptum 10, Das Sonische; Cox, Beyond Representation and Signification: Toward A Sonic Materialism.

4 Sanio, Ein anderes Verständnis von Musik, S. 88.

Gestaltungspraktiken verwoben sind, welche selbst wiederum Inspiration und Verbreitung den elektronischen Medien verdanken.⁵

Dem akademischen Musikbegriff noch fremder waren Klänge, deren Funktion zumindest teilweise auf Außermusikalisches gerichtet war. Diese vermeintlichen Randbereiche der Musik hatten dennoch schon vor mehreren Jahrzehnten ihre kleineren oder größeren Monographien – auch in der Traditionshochburg Deutschland. Dies galt auch und gerade für eng mit den technischen Medien verknüpfte Musik, z.B. für Musik in der Werbung (Werbung mit Musik, Jürgen Tauchnitz 1990), im Film (Handbuch Filmmusik, Norbert J. Schneider 1986), für Synästhesie und Intermedialität (Vom Klang der Bilder, Karin von Maur 1986) oder Klangökologie und Soundscapes (Hans-Ulrich Werner 1991). Eine Sonderrolle spielte die populäre Musik des Alltags, die zwar längst nicht nur quantitativ das gesellschaftliche Zentrum musikalischen Hörens und Gestaltens bildete, jedoch in der etablierten Wissenschaft paradoxerweise vorerst nicht als musikalischer Gegenstand erscheinen durfte (Adornos Vorbehalte gegen die populäre Musik wirkten dabei nachhaltig). Als Beat und Rock (zum Beispiel mit Tibor Kneifs Sachlexikon Rockmusik, 1978) und als aus der 1968er Medienpädagogik importierte subkulturelle »sprachlose Opposition«⁶ war sie schließlich im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in den Randbezirken der west-deutschen Musikwissenschaft angekommen.⁷ Ganz ausblenden ließ sich diese Musik ohnehin nicht, wollten Musikpädagogen nicht den Bezug zu ihren Schülern verlieren (s. u.).

Parallel dazu – aus internationaler Perspektive betrachtet – beschreibt die wissenschaftliche Betrachtung populärer Musik mit den britischen Popular Music Studies einen Sonderweg, der bereits früh auf kultursoziologischen Prämissen aufbaute. Die Cultural Studies der Birmingham School lieferten in den 1960ern mit ihrer Kritik der kritischen Theorie hierfür eine wichtige Basis, in der Konsum nicht mehr als ausweglose Vereinnahmung durch die Kulturindustrie, sondern als identitätsstiftend und kreativer Handlungsraum bis hin zur Subversion gesehen werden konnte. Populäre Musik durfte nun – weniger in ihrer spezifisch musikalischen Qualität, eher als kulturelles Phänomen – ernst genommen werden.

Mit Genres wie Rap und Techno tat man sich besonders in der deutschsprachigen Forschung allerdings so schwer wie mit Punk: Mit diesen musikalisch ›minderwertigen‹ Genres (stereotype Argumente hierfür: four-to-the-floor-Monotonie und ständig wiederholte Breakbeats) sollten sich doch Sozialwissenschaftler

5 S. dazu Klages, Medium und Form.

6 Baacke, Beat, Die sprachlose Opposition.

7 In der DDR wurde der sozialistische Anspruch zumindest auf das praktische Know-How der Tanzmusik bezogen, was zu der kuriosen Situation führte, das auf den Notenständen bundesdeutscher Jazzmusikerinnen damals neben dem New Yorker »Real-Book« und den Etüden des Berklee College of Music auch Übungshefte aus der DDR zu finden waren. Auch ideologisch verwandte Theoretiker hatten positive DDR-Verbindungen: Chris Cutlers inzwischen klassische Aufsatzsammlung »File under Popular« sollte Ende der 1980er als deutsche Version in der DDR erscheinen, die Wiedervereinigung verzögerte die Publikation.

beschäftigen. Diese überhebliche Rechnung der Ausgrenzung ganzer Genres ging nicht auf. Musikalische Innovationen und neue, gesellschaftlich höchst wirksame intellektuelle Diskurse fanden genau dort statt. DJ-Praxis oder Sampling mit Breakbeat- und Sample-Dekonstruktionen begründeten bereits Anfang der 1980er (mit den ersten Tonträgern des Rap) eine Alltagspraxis des Fragmentarischen, das von Peter Bürger als ästhetisches Prinzip der Avantgarde des 20. Jahrhunderts postuliert worden war – und sich nun ausgerechnet in einer scheinbar unterkomplexen Gebrauchsmusik durchsetzte. Synthesizer erschienen den Visionären als prototypische Maschinen des Poststrukturalismus und wurden von Gilles Deleuze und Friedrich Kittler bewundert. Letzterer legte – in der ersten Do-It-Yourself-Phase der 1980er Jahre – selbst Hand an und baute eine eigene Version des Bastelheft-Synths Formant.⁸

Gleichzeitig war gerade in den Ländern der ehemaligen Kolonialherren nicht nur an den Hauttönungen erfolgreicher Musikerinnen und Musiker unübersehbar, sondern auch im Sound unüberhörbar, dass die populäre Musik des Alltags in Genres wie Blues, Rock, Reggae, Hip-hop etc. durch Gestaltungselemente bestimmt wurde, die nicht auf der Grundlage westeuropäischer Kunstmusik beruhten. Die begrenzte Reichweite westeuropäischer Funktionsharmonik zeigte sich in blue notes, terzenlosen power chords oder der harmonischen Statik des modalen Spiels, während sich die Rhythmik mit polyrhythmischen Pattern und einem neuen mikrorhythmischen Bewusstsein für den groove in hohem Maße ausdifferenzierte. Die kulturell entfremdete, aber nun als sonic fiction positiv gewendete Existenz afroamerikanischer Aliens wie Sun Ra oder George Clinton wurde zum Musterbeispiel des Postkolonialismus-Diskurses. Eines der wichtigsten Bücher dieses Kontexts, Paul Gilroys *Black Atlantic* (1993), belegt gerade anhand musikalischer Phänomene, wie sich jenseits traditioneller Denkmuster von Hautfarbe und Schichtzugehörigkeit neue, postkoloniale Formen kultureller Praxis etablieren. Die transkulturelle ›Natur‹ der populären Musik des Alltags führte in den westlichen Kulturen – zusammen mit der oben erwähnten Einwanderung ›anderer‹ Kulturen in die ›zeitgenössische Musik‹ der Bildungs-Eliten – zu einer scheinbar paradoxen Situation: Während die ursprünglichen Kulturen der kolonialisierten Welt aus westlicher Sicht geschützt werden sollten, wurde die eigene Alltagskultur längst von deren Gestaltungsprinzipien durchdrungen bzw. in der musikalischen Medienproduktion dominiert. Dass der Kolonialismus mit seinen Machtverhältnissen indessen keineswegs in eine vergangene Zeit gehört, zeigen die klaren Worte Thomas Burkhalters, mit denen sein Überblick zur gegenwärtigen Weltmusik 2.0 abschliesst:

8 Kittlers Intentionen wurden ausführlich thematisiert auf der Tagung »Synthesen lesen. Friedrich Kittlers Synthesizer-Nachlass als Aufschreibesystem«; Leuphana Universität Lüneburg 2014. Der entsprechende Nachlass (inkl. Synthesizer-Hardware) befindet sich im Literaturarchiv Marbach.

ROLF GROßMANN

Im Visa- und Passbüro entscheidet sich, ob ein Künstler aus Afrika, Asien oder Lateinamerika auch physisch in der weltweit vernetzten Szene der Weltmusik 2.0 mitmachen kann – oder ob er bloß Lieferant von Sound-Samples bleibt.⁹

3. MEDIENWANDEL

Die Popular Music Studies waren es auch, welche dem musikalischen Medienwandel in der Ära der Studioproduktion besondere Aufmerksamkeit schenkten. *From Craft to Art* (Kealy 1979) lautet einer der inzwischen klassischen Texte über die Veränderung der Rolle des *sound mixer* und Produzenten vom Handwerker zum den Musikern ebenbürtigen Künstler. Wenig später vermittelte der britische Schlagzeuger Chris Cutler zwischen Positionen der (gesellschafts-)kritischen Theorie und einer positiv gewendeten technikkulturellen Perspektive, die zuvor unvereinbar schienen und formulierte theoretische Grundlagen für eine neue Rolle der Medien im Prozess musikalischer Innovation. Für ihn erlaubte die neue Oralität phonographischer Medien – nach einer elitären Phase arbeitsteiligen und strukturorientierten Komponierens von Werken in einer abstrakten (Noten-) Schrift – den Anschluss an den »folk mode« oraler Überlieferung.¹⁰ Die dadurch mögliche breite Teilhabe an musikalischer Praxis bis in die Gestaltung ihrer Gegenstände sollte, anders als im Verständnis einer kulturindustriell beherrschten Welt der Massenmedien bei Adorno, den Weg zu einer neuen sozialisierten und gesellschaftlich bedeutsamen Musik bereiten. Auch die manipulativen Eingriffe in der Studioproduktion wurden als genuine Bereicherung gestalterischer kompositorischer Arbeit verstanden. Ohne Mühe lässt sich hier eine Linie bis zum Remix, den aktuellen Social Media und der kontroversen Diskussion einer positiven und selbstbestimmten Teilhabe an Musik durch neue Medien ziehen.

Welch unbequemen Weg dagegen deutsche Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler gehen mussten, lassen die Attacken Friedrich Blumes (Herausgeber der Enzyklopädie Musik in Geschichte und Gegenwart und Gründervater der deutschen Musikwissenschaft) gegen die »nur durch Apparate produzierbare und reproduzierbare Schallgeneration« der elektronischen Avantgarde und *Musique Concrète* der 1950er ahnen: »Mit Musik aber [...] hat dieses vollde-naturierte Produkt aus der Montage physikalischer Schälle nichts mehr zu tun.«¹¹ Dieses Verdikt suchte kurzerhand zentrale Phänomene der genuinen Musik des 20. Jahrhunderts aus dem Gegenstandsfeld der Musikwissenschaft zu entfernen. Was natürlich nicht gelang und zu Widersprüchen aus den verschiedensten Lagern, hauptsächlich aus der Musikpädagogik und der elektronischen Musik,

9 Burkhalter, *Weltmusik 2.0*, S. 12.

10 Cutler, *Technology, Politics and Contemporary Music*; s. a. Großmann, *Die Geburt des Pop aus dem Geiste der Phonographie*, S. 120f.

11 Blume in der Zeitschrift *Melos* 1959, zit. nach Enders, *Von der Tonbandarbeit zur Computerproduktion*, S. 36.

führte.¹² Insbesondere für die Musikpädagogik wurde die Berücksichtigung elektrisch verstärkter Instrumente, elektronischer Klangerzeugung und phonographischer Gestaltung zur existenziellen Frage. Sie stand vor der Entscheidung, die alltägliche musikalische Erfahrung der Schüler aus dem Unterricht auszublenken oder die künftigen Lehrer auch an die ›apparative Praxis‹ der Medien heranzuführen.

Die musikalische Welt hatte sich verändert und maßgebliche Faktoren waren die technischen Apparate und Medien. Denn nichts weniger als ein neues Aufschreibesystem der Musik, mit seinen phonographischen Archiven als kulturellem Mediengedächtnis und den technischen Mitteln auditiver Gestaltung, machte der Notenschrift Konkurrenz. Die Auswirkungen beschreibt Christoph Cox im Vorwort seines schon erwähnten Bands *Audio Culture* im Hinblick auf die digitalen Medien:

Exploiting these technologies and networks, the emergent audio culture has achieved a new kind of sonic literacy, history, and memory. If the traditional conception of history as a continuous, linear unfolding can be thought of as analog, this new sonic sensibility might be called a digital one. It flattens the distinction between „high art” and „mass culture,” and treats music history as a repository from which to draw random-access sonic alliances and affinities that ignore established genre categories. For example, on the track „Djed”, by the post-rock quintet Tortoise, a sample from Edgard Varèse’s *Ionisation* is conjoined with Jamaican dub, motoric Krautrock, and minimalist mallet music reminiscent of Steve Reich or Philip Glass.

Audio Culture attempts to map the musical terrain of this new sonic landscape.¹³

Allerdings greift die im Zitat auf digitale Medien fokussierte historische Perspektive zu kurz. Die beschriebenen Praxen der Gestaltung bildeten sich größtenteils nicht erst im Digitalen, sondern bereits in der analogen Phase phonographischer Gestaltung. Das neue Aufschreibesystem für »a new kind of sonic literacy, history, and memory“ ist die Phonographie, die Schallschrift des Nadel- und Magnettons. Bedeutende Traditionslinien, notwendig für das Verständnis musikalischer Entdeckungen und Innovationen bis ins 21. Jahrhundert, beginnen nicht erst mit der Digitalisierung der Signalverläufe analoger Phonographie, sondern mit ihrer kulturellen Adaption in den ästhetischen Verfahren des 20. Jahrhunderts vom Bauhaus bis zum DJ-Mix. Erst dieser Übergang vom notenschriftlichen Erinnern und Gestalten zur phonographischen oder gar digital programmierten *Arbeit* erschließt

12 Vgl. ebd.

13 Cox/Warner, Introduction: Music and the New Audio Culture, S. XIV.

ROLF GROßMANN

die heutige musikalische Praxis.¹⁴ Digitale Medien und ihre Vernetzung beschleunigen indessen diese Prozesse erheblich und erlauben durch automatisierte Verarbeitung wiederum neue Ebenen auditiver Gestaltung. Hierfür ist der von Cox benannte Aspekt der Verschmelzung unterschiedlicher ästhetischer Materialien, Genres und Kulturen charakteristisch. Digitale Tools (wie etwa die Tonhöhenkorrektur Auto-Tune), die als Werkzeuge zur unbemerkten Manipulation von Audiomaterial gedacht waren, jedoch oftmals als hörbares Gestaltungsmittel eingesetzt werden, erzeugen neue Kontinuitäten zwischen *künstlich* und *natürlich*, digitale Netzwerke konstituieren *Weltmusik* in einem neuen Sinne.¹⁵

Mit der Aufzeichnung und Gestaltung der Schwingungen selbst – und nicht der musikalischen Struktur gesetzter Töne – hatte sich daneben ein weites Feld der Gestaltung geöffnet, das über die geschilderten Randbereiche noch hinausgeht: der nicht-musikalisch gestaltete Klang. Manche Bereiche der Sound Studies definieren sich (und ihr disziplinäres Feld gleich mit) geradezu aus der Abgrenzung von musikalischer Gestaltung. »My Definition of Sound Studies: (Almsot) [sic!] everything one can do with and about sound that is not (necessarily) music.«¹⁶ Ob solche Abgrenzungsstrategien sinnvoll und notwendig sind, ist sicherlich auch eine Frage des disziplinären Umgangs in akademischen Institutionen mit den neuen Gegenständen, die es zu beforschen gilt. Tatsächlich haben sich Klangkunst und Klangökologie sowie das Feld der funktionalen Klänge von der auditiven Markenführung bis zum Sound Icon, Sonifikationen, Soundarchitektur (um nur einige Stichworte zu nennen) zu Feldern auditiver Erfahrung mit unübersehbarer kultureller Präsenz verdichtet. Und zu all diesen Feldern gibt es bereits eine Diskursgeschichte, teilweise zurückreichend bis zum italienischen und russischen Futurismus Luigi Russolos und Anatoli Lunatscharskis, zum Bauhaus bei Paul Klee und László Moholy-Nagy oder zur Medienphilosophie Marshall McLuhans. Diskurse, die zwar wahrgenommen, jedoch bis zur Jahrtausendwende kaum in einer übergreifenden oder gar systematischen Sicht auf auditive Kultur zusammengedacht wurden. Dabei waren in der kulturellen Praxis längst die gegenseitigen Einflüsse dieser ›Verfransungen‹ und Gemengelagen zwischen Nicht-Musik, Raum- und Bildkünsten, Funktionalisierungen, Medienapparaten und medialen Codes evident. Medienphilosophie und die sich in der europäischen Forschungslandschaft in den 1980er Jahren etablierende qualitative Medientheorie (›Medialitätsforschung‹) entwickelten sich schließlich zum Schnittpunkt, in dem solche Perspektiven aufgrund des – gerade auch in historischer Sicht – übergreifenden medialen Wandels zwangsläufig entstanden und verhandelt wurden.

14 S. dazu Großmann, *Phonographic Work*, sowie Großmann, *Reproduktionsmusik und Remix-Culture*.

15 Zur Bedeutung von Auto-Tune, der Geschichte von Stimm-Modulationen und der Verschränkung von Natürlichkeit und Künstlichkeit siehe den Beitrag von Lisa Åkervall in diesem Heft.

16 Webseite Alex Arteaga - Leitung Auditive Architektur, Universität der Künste Berlin.

4. DISZIPLINÄRE GEMENGELAGEN UND TURNS

Es waren also einerseits die Gegenstände, die zum Verständnis aktueller auditiver Kultur in den Blick zu nehmen waren, andererseits die Veränderungen des Blicks selbst, die zum Verständnis dieser kulturellen Prozesse notwendig waren. So mahnt Bettina Schlüter diese Konsequenzen aus musikwissenschaftlicher Sicht dringlich an:

Diese Tatsache, dass sich – ungeachtet aller wissenschaftlichen Entwicklungen, die die Musikwissenschaft hinsichtlich der Erschließung neuer Phänomenbereiche und Fragestellungen vollzogen hat – kultur- und medienwissenschaftliche Perspektiven mitsamt ihrer wissenschaftstheoretischen Implikationen bislang nur rudimentär im Fach selbst zu verankern vermochten, ist erklärungsbedürftig [...]¹⁷

Die Ursachen hierfür reichen weit zurück ins Selbstverständnis der deutschsprachigen Musikwissenschaft, die unmittelbar mit dem Kanon westeuropäischer Kunstmusik und der Notenschrift als maßgeblichem Medium der Gestaltung verbunden ist. Dabei ist es nicht nur der bereits erwähnte Technik- und Medienvorbehalt, der die längst vollzogene Integration neuer medialer Verfahren ins Zentrum der musikalischen Gestaltung übersieht. Das wohl größte Hindernis ist ein missverstandenes gedankliches Erbe der ästhetischen Autonomie und der immanenten Fortschrittslogik des Materials, für das zuletzt die Musikphilosophie Theodor W. Adornos stand. Jedoch wurde diese Position in den Sozial- und Kulturwissenschaften – etwa durch die Cultural Studies und den Poststrukturalismus, um nur zwei prominente Richtungen zu nennen – längst relativiert, dekonstruiert und reflektiert. Die falsche Dichotomie, die sich in der Musikästhetik zwischen Werkautonomie und struktureller Eigenlogik einerseits und kultureller *außermusikalischer* Prägung andererseits hartnäckig hält, verhindert bis heute ein weiterführendes Denken aus akademischen Disziplinen heraus, deren Expertise höchst nützlich auch auf andere als ihre angestammten Felder anwendbar sein könnte. Dabei ist es paradoxerweise – aus einer weniger statischen Perspektive – die dialektische Konzeption des ästhetischen Materials bei Adorno selbst, die eine Möglichkeit bietet, das dichotomische Denken zu überwinden.

Die Umorientierung vom Gegenstand Musik zum Sound, zum Sonischen, zu Audio – und damit einhergehend von der immanenten Strukturorientierung einer falsch verstandenen musikalischen Autonomie zur auditiven Kultur bei gleichzeitiger massiver Erweiterung auf das Hören, auf körperliches Erfahren und nicht-musikalisches Klingen – musste verständlicherweise zu einer Krise bzw. Neupositionierung der beteiligten akademischen Disziplinen führen. Neue Felder wie die Medien- und Kulturwissenschaft, deren Gegenstandsbereiche und Termini sich noch in hoher diskursiver Dynamik entwickeln, oder Metawissenschaften wie die

17 Schlüter, Musikwissenschaft als Sound Studies, S. 209.

Philosophie konnten diese Herausforderung leichter annehmen als die in traditioneller Prägung auf Notenschrift, Werk und Autonomie beschränkte Musikwissenschaft. Das wissenschaftlich dünn besiedelte Gebiet neuen Zuschnitts entwickelte für verwandte Felder eine schwer zu ignorierende Anziehungskraft, zumal man sich dort perspektivisch und methodisch bereits der etablierten akademischen Wissenschaft von der Musik weit überlegen fühlte – und fühlt. Das Auditive korrespondiert dabei bestens mit viel beachteten paradigmatischen Neuorientierungen der Kulturwissenschaft wie dem ›Performative‹ und ›Affective Turn‹¹⁸, welche programmatisch als Ablösung des ›Linguistic Turn‹ oder des ›Pictorial Turn‹ ausgerufen werden. Auch bei den Klängen und ihrer Kultur geht es weniger um etwas semantisch, von seiner Bedeutung her Identifizierbares als um Atmosphäre, Hintergründiges, um Spürbares, Befindlichkeit, direkte Affizierung, also um Prozesse, mit denen sich Wissenschaft in der Regel schwer tut, weil sie kaum zu fassen sind. Das, was den Linguistic Turn voranbrachte, die sprachliche Strukturiertheit des Wissens, die zentrale Rolle des Diskursiven und seiner Voraussetzungen, ist hier zur Seite gerückt. Gerade der Gegenpol scheint der Antrieb für diesen ›Turn‹ in Richtung Klang zu sein: das Verlangen nach der im Abstraktionsprozess und in der Rationalität der Sprache sowie der deutlichen Bedeutung der Bilder verlorene Unmittelbarkeit des Affizierens – vor jeder sprachlich zu fassenden Bedeutung. So kommt der Ruf nach einem acoustic turn¹⁹ – oder seine Beschwörung – von einer Philosophin und medienerfahrenen Theaterwissenschaftlerin, die eine medienwissenschaftliche Professur innehat. Ein Ausgangspunkt ist hier interessanterweise die Hörvergessenheit der »abendländischen Licht- und Sicht-Philosophie«²⁰. Schon der Begriff des Akustischen verrät allerdings eine gewisse Fachferne: So, wie eine Kunsthistorikerin angesichts eines Tafelbilds kaum von einer optischen, sondern von einer visuellen Darstellung sprechen würde, wäre hier der passendere Begriff das Auditive, das im Gegensatz zur physikalischen Orientierung des Akustischen steht – und somit der Auditive Turn der sinnvollere Begriff.

Ob dieser Turn nun eingetreten ist und ob man ihn so nennen sollte, ist nebensächlich. Bemerkenswert dagegen ist der zugespitzt vorgetragene Anspruch auf akademische Neuorientierung. Offenkundig wird in diesem Kontext noch ein weiteres wichtiges Indiz des Wandels: Schon bei den zu Beginn vorgestellten Sammelbänden kommt die Mehrzahl der Herausgeberinnen und Herausgeber nicht aus der Musikwissenschaft, sondern aus den verschiedensten Disziplinen wie etwa der Philosophie (Cox), der Soziologie und Anthropologie (Bull, Kleiner) oder aus dem nichtakademischen Bereich (wie der von Deleuze inspirierte Betreiber des Mille Plateaux Labels Achim Szepanski) – symptomatisch für diesen Kreis un-

18 Die Rede von Turns oder Paradigmen ist zumeist eine an wissenschaftspolitischen Ansprüchen orientierte Etikettierung und wird hier als solche – mit kritischer Distanz – verwendet.

19 Meyer: acoustic turn.

20 Petra Maria Meyer im Interview des Bayerischen Rundfunks: artmix BR.

disziplinierter Akteure. Und auch Jochen Bonz, Kulturwissenschaftler sowie Liebhaber und Kenner aktueller populärer Musik zwischen House und Techno, hatte kurz zuvor einen viel beachteten Sammelband »Sound Signatures«²¹ veröffentlicht, dessen Erfolg beim Suhrkamp-Verlag das Soundthema hoffähig machte.

5. KULTURWISSENSCHAFTLICHE ORIENTIERUNGEN

Angesichts dieser undisziplinierten Situation ist die Musikwissenschaft herausgefordert, will sie nicht nur wissenschaftliche Begleitung einer historisch und in ihrem Gestaltungsmaterial begrenzten Phase westeuropäischer Kunstmusik sein, sondern auch in der Konkurrenz um die Erforschung der neuen Gegenstandsgebiete wichtige Beiträge leisten. Dazu gehört zunächst einmal eine perspektivische und methodische Auseinandersetzung mit den Entwicklungen und Neuperspektivierungen vom *Geist* zur *Kultur*, die sich im Ensemble der kulturwissenschaftlichen Fächer vollzogen haben. Die »geistphilosophische Tradition«, in der »(vor allem hoch-)kulturelle Gegenstände als Objektivationen des Geistes« erscheinen,²² bedurfte dringend einer Modernisierung, die Friedrich Kittler bereits 1980 provozierend als »Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften«²³ thematisierte. Nüchterner formuliert Hartmut Böhme: »Das seit etwa 1980 mobilisierte Konzept der Kulturwissenschaften hingegen streift diese geistphilosophischen Implikationen ab, indem das [sic!] kulturelle Gegenstände im allgemeinsten Sinn als (materielle und symbolische) Praktiken – und nicht als Geistzeugnisse – bestimmt werden.«²⁴ Solche Geistzeugnisse und ihre erkenntnistheoretischen Grenzen sind Musikwissenschaftlern vertraut, sie begleiten als *Denkmäler deutscher Tonkunst* die Musikwissenschaft seit ihrer Institutionalisierung. Nun fiel es der Musikwissenschaft schon immer leicht, sich als Kulturwissenschaft zu bekennen, weil Musik zweifellos Teil einer wie auch immer verstandenen Kultur ist. Die Methoden und Gegenstände neuerer kulturwissenschaftlicher Forschung blieben jedoch weitgehend aus dem Zentrum des Selbstverständnisses ausgeblendet und werden – wenn überhaupt wahrgenommen – an Teilbereiche wie Musiksoziologie und -ethnologie delegiert. Was aber heißt kulturwissenschaftliche Orientierung? Was ist die Grundlage einer Erweiterung musikwissenschaftlicher Perspektive zu einer Kulturwissenschaft der Musik, des Sound, des Auditiven, die im Kern auf die kulturelle Entstehung und Praxis von Klangformationen zielt?

Böhmes Konzeption der Kulturwissenschaften als neue Selbstbeschreibung der vormaligen Geisteswissenschaften enthält eine passende programmatische Kurzbeschreibung:

21 Bonz, *Sound Signatures*.

22 Böhme, *Kulturwissenschaft*, o.S.

23 Kittler, *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*.

24 Böhme, *Kulturwissenschaft*, o.S..

Die Umbenennung und Neuorientierung der Geisteswissenschaften vollzieht

1) methodologische Entwicklungen und Ausdifferenzierungen der Einzeldisziplinen (nach), schließt

2) die Fächer der Philosophischen Fakultät an die faktische Internationalisierung des Wissenschaftsprozesses an (Beendigung des deutschen Sonderwegs der Geisteswissenschaften) und versucht

3) dringliche Modernisierungen der Fächer zu begünstigen, welche sich als Herausforderungen aus dem gesellschaftlichen Wandel insgesamt, besonders aber aus Prozessen der Globalisierung und Interkulturalität, der Medien- und Kommunikationsentwicklung sowie der Informations- und Wissenskulturen ergeben haben.²⁵

Da sind sie, die Stichworte, die es zu benennen gilt und die nahezu eins zu eins mit den oben angeführten Desideraten korrespondieren: Die *methodologische Entwicklung* umfasst u.a. die Integration sozialwissenschaftlicher und ethnologischer Methoden, Diskursanalyse und medientheoretische Annäherungen. Dazu gehören etwa Systemtheorie und Konstruktivismus ebenso wie Ansätze wie die Akteur-Netzwerk-Theorie, die Perspektive des Dispositivs oder die hybriden naturwissenschaftlich-kulturwissenschaftlichen Konzepte der Science and Technology Studies. Damit eng verbunden ist die *Internationalisierung* des Wissenschaftsprozesses, die sich nicht auf die Forderung nach englischsprachigen Forschungsk Kooperationen reduzieren lässt, sondern die gerade auf eine internationale Methodendiskussion bei gleichzeitiger Erweiterung der Gegenstandsbereiche abzielt. *Globalisierung*, *Interkulturalität* und nicht zuletzt *Medien- und Wissenskulturen* sind Themenfelder, die wiederum eigene Grundlagendiskurse mitbringen und in eine Fächerdisziplin jenseits des „Geistes“ zu integrieren sind. Allein diese Stichworte zeigen bereits, wie weitreichend die Neuperspektivierungen sind, die für den Wandel einer Wissenschaft der Hochkultur der Musik zu einer aktualisierten Kulturwissenschaft der Musik erforderlich sind.

Dass all diese Neuerungen kaum bruchlos in bestehende musikwissenschaftliche Ansätze zu integrieren sind und dass dabei vielleicht sogar ihre fachliche Identität selbst infrage gestellt sein könnte, lässt sich leicht nachvollziehen. Ebenfalls ist zu diskutieren, welche neuen Momente einer kulturwissenschaftlichen Sicht essenziell und für eine Erweiterung nutzbar sind, und welche dagegen in ihrer Fokussierung eher in Nachbardisziplinen angesiedelt sind. Zu den zentralen Herangehensweisen und Erkenntnisinteressen musikwissenschaftlicher Forschung gehört der Blick auf die klanglichen Artefakte, auf die Analyse und das Verständnis ihrer Strukturen und Gestaltungsprinzipien. So würde die Abkehr von einer Beschreibung von Artefakten des Klingens zugunsten einer reinen Bestimmung der

25 Ebd.

Spezifika kultureller Praxen des Auditiven die Identität der Musikwissenschaft selbst auflösen. Andererseits sind schon die Beschreibungskategorien für klangliche Artefakte an ihre kulturellen Voraussetzungen gebunden, ohne die ein Verständnis des Gestaltens und Hörens musikalischer Wahrnehmungsangebote nicht möglich ist. Eine bruchlose Weiterführung der eingeführten Kategorien des ›Werks‹ ist angesichts der beschriebenen Veränderungen wenig sinnvoll. Hier ist der Nachholbedarf gewaltig.

Auch für die aus Publizistik und Literaturwissenschaft herausgewachsene qualitative Medienwissenschaft ergeben sich durch technikkulturelle Veränderungen Herausforderungen, wie etwa die stärkere Berücksichtigung medientechnischer Rahmungen (oder mit einem aktuellen Schlagwort: ›Ökologien‹), die Auflösung massenmedialer Mechanismen durch die digitalen Medien und die höchst bedeutsame Dialektik von Abbildung und Gestaltung in einer Ästhetik der Medienprodukte. In der Integration der genannten Methoden und Gegenstände bildet sich gleichzeitig eine Schnittmenge zwischen einer erweiterten Musikwissenschaft und einer Medienwissenschaft auditiver Kultur, deren Grenzlinien (noch) fließend sind und sich durch Verschiebungen in einem umfassenderen fachlichen Setting konstituieren. Wie oben ausführlich beschrieben, hat sich das Ensemble der beteiligten Fächer rund um Musik und auditive Kultur im Laufe der letzten zwei Dekaden stark entwickelt.

Zwei Bewegungen finden hier gleichzeitig statt: ein Einwandern der Klangperspektive in kulturwissenschaftliche, medienwissenschaftliche, teilweise auch ökonomische und naturwissenschaftliche Felder und als Gegenbewegung ein Auswandern solcher Perspektiven und Fragestellungen in ein neues eigenständiges Feld. In den Randbereichen anderer Disziplinen wie Philosophie oder Kulturgeschichte haben sich längst Nischen gebildet, die über ein spezifisches Know-how verfügen und die ebenfalls auf kulturwissenschaftlicher Methodik aufbauen. Ein beträchtlicher Teil der medienbezogenen Themen wird bereits außerhalb der traditionellen Wissenschaft der Musik direkt im medienwissenschaftlichen Kontext verhandelt. Auditive Medienkulturen²⁶ enthalten dort etwa ein sehr viel breiteres Spektrum an Gegenständen, schließen aber durchaus auch Musik mit ein.

Die Gegenbewegung in Richtung der Gründung eines eigenständigen Feldes geht jedoch wesentlich weiter: Bisher unverbundene und vernachlässigte Arbeitsgebiete emergieren in teils explorativer und wissenschaftskritischer Undiszipliniertheit zu einem neuen Forschungsfeld zwischen den Disziplinen, den Sound Studies. Die Dynamik dieses Feldes ist beachtlich und rekuriert teilweise auf genau die oben beschriebenen Desiderate und Diskurse. Sound Studies sind als akademische Initiative höchst erfolgreich, durch ihre Offenheit für verschiedenste Perspektiven auf Sound, ihren Methodenpluralismus und nicht zuletzt durch ihre internationale Vernetzung. Allerdings bringt der Schritt traditioneller Institutionen

26 Volmar/Schröter, Auditive Medienkulturen.

ROLF GROßMANN

in Richtung dieser Dynamik durchaus Bewegung in alte Besitzstände. Ein Indiz hierfür ist die international beachtete Vortragsreihe *Hearing Modernity* an der Harvard University (akademisches Jahr 2013/14), mit der Eröffnungsveranstaltung *Grand Narratives of Sound*. Wenn Alexander Rehding als Veranstalter und Musiktheoretiker die Vortragenden mit einem pointierten »In the music department we just can't help but feel a little bit of ownership over the topic of sound [...]«²⁷ begrüßt, ist damit nicht nur diese Dynamik, sondern auch die Unsicherheit, mit der ein musikwissenschaftliches institutionalisiertes Wir auf die neuen Herausforderungen reagieren könnte, angesprochen.

Tatsächlich dominiert zurzeit – statt der Erwartung einer medien-kultur-musik-wissenschaftlichen Aktualisierung der beteiligten Disziplinen – die Wahrnehmung von *Sound Studies* als logische Konsequenz, fachlichem Ort und Experimentierfeld einer Ausrichtung auf neue Methoden und Gegenstände des Auditiven. So ist es nicht verwunderlich, dass in einem aktuellen Reader zu kulturwissenschaftlichen Feldern eben kein musikwissenschaftlicher Beitrag – etwa zur Kulturgeschichte des Konzerts –, sondern ein Überblick über die *Sound Studies* zu finden ist. In diesem thematisch umfassenden Beitrag von Holger Schulze rückt methodische Reflexion ins Zentrum und wird unter der Kapitelüberschrift »Nicht Wissenschaft« fast bis zum disziplinären Harakiri betrieben. Genau diese anregende Provokation einer Gegenüberstellung der Konzepte von Wissenschaft und *Studies* hebt seinen Beitrag neben einer gründlichen Bestandsaufnahme aus den inzwischen zahlreichen Publikationen zum Thema heraus.

Nach dem Ende eines bürgerlich-heroischen Begriffes von Wissenschaft sowie umgekehrt einer wissenschaftskritischen Öffnung in Hinblick auf kulturelle, soziale und performative (Selbst-)Erfindungen der Wissenschaften sind *Studies* die gesundgeschrumpften Forschungsfelder nach ihrer Krisis. *Studies* sind Nicht- und Anti-Wissenschaften [...]»²⁸

Weniger radikal, aber nicht weniger wissenschaftskritisch ist die Figur des *studere* und der *Studies* auch bei Jonathan Sterne zu finden. Dort als Leitbild eines ernsthaft dem Gegenstand ergebenden Klang-Studierens, dessen Haltung – und weniger dessen wissenschaftliche Tradition – als entscheidend für den Erfolg seiner Forschung angesehen wird.

As a body of thought, sound studies today is certainly an intellectual reaction to changes in culture and technology, just as earlier modali-

27 Im Zusammenhang: »Sound Studies [...] might redefine the wider disciplinary landscapes. In any case the time feels right to bring the discussion to Harvard. In the music department we just can't help but feel a little bit of ownership over the topic of sound [...].« Rehding, Einführungsrede zum 2013/14 John E. Sawyer seminar »Hearing Modernity« an der Harvard University, 19. Oktober 2013.

28 Schulze, *Sound Studies*, S. 24.

ties of sonic thought were. But it is also a product of changes in thought and the organization of the disciplines.²⁹

Man muss diesen Positionen nicht vollständig folgen, kann allerdings Gewinn daraus ziehen. Es spricht einiges dafür, die radikale Kritik an der Methodologie der etablierten Disziplinen und Wissenschaftspraktiken als Ausgangspunkt verstärkter Aufmerksamkeit gegen die eigenen unreflektierten Zonen ebenso wie für eine Offenheit gegenüber neuen methodischen Wegen zu nutzen. Dass Sound Studies hier bereits einen Teil des Wegs zurückgelegt haben, steht außer Zweifel, ob sie sich als übergreifender Bereich des Forschens über auditive Kultur etablieren und welche Rolle sie für die Weiterentwicklung der Musikforschung im engeren Sinne spielen werden, wird neben dem Engagement der Beteiligten durch viele Faktoren bestimmt sein. So sind institutionelle Rahmenbedingungen ebenso zu berücksichtigen wie die Offenheit der bestehenden akademischen Felder.

Die Frage, wo die Elemente dieser Forschung akademisch genauer zu verorten sein werden, rückt gegenüber der Dringlichkeit, geeignete wissenschaftliche Zugänge und Fragestellungen für den oben skizzierten erweiterten Gegenstandsbereich kultureller Praxis des Auditiven zu entwickeln, in den Hintergrund. Medienwissenschaftliche Annäherungen werden dabei in jedem Fall eine zentrale Bedeutung haben, weil sie Konstituenten dieser Praxis erschließen und wissenschaftlicher Betrachtung zugänglich machen. Allerdings existieren nach wie vor – auch dies sollte die in diesem Beitrag dargestellte kurze Geschichte und das breite Spektrum des Diskurses zeigen – bereits ausdifferenzierte Wissensbestände zu Teilphänomenen, die in einer methodischen Neuorientierung zu berücksichtigen sind. Einfache disziplinäre Lösungen sind deshalb nicht zu erwarten, im Gegenteil, eine Wissenschaft der Soundkulturen erfordert Vernetzung und Durchdringung: Zwischen Sound Studies, der Medienwissenschaft und einer künftigen kulturwissenschaftlich erweiterten Musikwissenschaft gibt es Gemeinsamkeiten, die ihre intensive Verknüpfung geradezu fordert. Diese Schnittmengen bestehen mindestens dann, wenn gestaltete Klänge als ästhetische Wahrnehmungsangebote ins Spiel kommen.

LITERATUR

Baacke, Dieter: *Beat. Die sprachlose Opposition*, München, 1968.

Bijsterveld, Karin/Pinch, Trevor (Hrsg.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford/New York, 2012.

29 Sterne, *Sonic Imaginations*, S. 3. Eine Kostprobe der beteiligten Disziplinen: »Most sound students are also something else: historians, philosophers, musicologists, anthropologists, literary critics, art historians, geographers, or residents of one of the many other postwar 'studies' fields – media studies, disability studies, cinema studies, cultural studies, gender studies, science and technology studies, postcolonial studies, communication studies, queer studies, American studies and on and on.« (Ebd.)

ROLF GROßMANN

- Bijsterveld, Karin (Hrsg.): *Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeldt 2013.
- Böhme, Hartmut: »Kulturwissenschaft (I)«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II; Berlin New York 2000, S. 356-359.
- Bonz, Jochen (Hrsg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt a. M. 2001.
- Bull, Michael/Back, Les (Hrsg.): *The Auditory Cultures Reader*, London 2003.
- Burkhalter, Thomas: »Weltmusik 2.0«, in: *Dissonance* Nr. 112, 12/2010, S. 4-13.
- Cox, Christoph: »Beyond Representation and Signification: Toward A Sonic Materialism«, in: *Journal of Visual Culture* 10 (2), 2011. S. 145-161.
- Cox, Christoph/Warner, Daniel: »Introduction: Music and the New Audio Culture«, in: Dies. (Hrsg.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York 2004, S. XIII-XVII.
- Cox, Christoph/Warner, Daniel (Hrsg.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*, New York 2004.
- Cutler, Chris. 1984. »Technology, politics and contemporary music: Necessity and choice in musical forms«, in: *Popular Music* 4, S. 279-300.
- Cutler, Chris: *File Under Popular*, London: 1985.
- Clayton, Martin/Herbert, Trevor/Middleton, Richard (Hrsg.): *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York und London: 2003.
- Enders, Bernd: »Von der Tonbandarbeit zur Computerproduktion. Apparative Musikpraxis an der Universität Osnabrück in Lehre und Forschung«, in: Kinzler, Hartmut (Hrsg.): *Vermittelte Musik. Freundesgabe für Walter Heise zur Emeritierung*, Osnabrück 2001, S. 34-67.
- Eshun, Kodwo: *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin 1999 (OA London 1998).
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness*, London 1993.
- Goodman, Steve: *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge, MA 2010.
- Großmann, Rolf: »Phonographic Work. Reading and Writing Sound«, in: Papenburg, Jens Gerrit/Schulze, Holger (Hrsg.): *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, (voraussichtlich) Cambridge, MA 2015.
- Großmann, Rolf: »Reproduktionsmusik und Remix-Culture«, in: Saxer, Marion (Hrsg.), *Mind the Gap Medienkonstellationen zwischen zeitgenössischer Musik und Klangkunst*, Saarbrücken 2011, S. 116-127.
- Großmann, Rolf: »Die Geburt des Pop aus dem Geiste der Phonographie«, in: Bielefeldt, Christian/Dahmen, Udo/Großmann, Rolf (Hrsg.): *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*. Bielefeld: 2008, S. 119-134.
- Kealy, Edward R.: »From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music«, in: *Work and Occupations* 6, 1979, S. 3-29.

NAVIGATIONEN

- Kittler, Friedrich A. (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*, Paderborn 1980.
- Klages, Thorsten: *Medium und Form - Musik in den (Re-)Produktionsmedien*, Osnabrück 2002.
- Kleiner, Marcus S./Szepanski, Achim (Hrsg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt a.M. 2003.
- Kneif, Tibor: *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*, Reinbek 1978.
- Lysloff, René T. A/Gay, Leslie C. jr. (eds.): *Music and Technoculture*, Middletown, Connecticut 2003.
- von Maur, Karin (Hrsg.): *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1985.
- Meyer, Petra Maria (Hrsg.): *acoustic turn*, München 2008.
- Pinch, Trevor/Bijsterveld, Karin: »Sound Studies? New Technologies and Music«, in: *Special Studies of Science*, Vol. 34, No. 5, Special Issue on Sound Studies; *New Technologies and Music* (Oct., 2004), S. 635-648.
- Sanio, Sabine: »Ein anderes Verständnis von Musik«, in: Sanio, Sabine et al. (Hrsg.) *minimalisms, Rezeptionsformen der 90er Jahre*, Stuttgart 1998, S. 86-105.
- Scheider, Norbert Jürgen: *Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*, München 1986.
- 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 2013, S. 207-226.
- Schulze, Holger: „Sound Studies«, in: Stephan Moebius (Hrsg.) *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*. Bielefeld 2012, S. 242-257.
- Sterne, Jonathan: »Sonic Imaginations«, in: Sterne, Jonathan (Hrsg.): *Sound Studies Reader*. London and New York 2012, S. 1-17.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham 2003.
- Tauchnitz, Jürgen: *Werbung mit Musik. Theoretische Grundlagen und experimentelle Studien zur Wirkung von Hintergrundmusik in der Rundfunk- und Fernsehwerbung*, Heidelberg 1990.
- Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld 2013.
- Werner, Hans-Ulrich: *Soundscapes – Akustische Landschaften*. Kassel: Univ. Diss. 1991.

ROLF GROßMANN

INTERNETQUELLEN

[alle Onlinequellen wurden am 28.4.2014 zuletzt aufgerufen]

Arteaga, Alex: »Universität der Künste Berlin«, http://www.udk-berlin.de/sites/soundstudies/content/lehrende/index_ger.html?infoID=e259979.

Böhme, Hartmut: »Kulturwissenschaft«, <http://www-alt.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/kuwilex.html>, o.J.

PopScriptum 10, Das Sonische – Sounds zwischen Akustik und Ästhetik, Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin 2008, <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst10/index.htm>.

AUDIOQUELLEN

Meyer, Petra Maria im Gespräch mit Norbert Lang, Bayerischer Rundfunk, BR artmix, 26.10.2012.

Rehding, Alexander: Einführungsrede zum 2013/14 John E. Sawyer seminar »Hearing Modernity«, Harvard University, Veranstaltung »Grand Narratives of Sound« (19. September 2013), <http://hearingmodernity.org/events/grand-narratives-of-sound/>.