

Petra Maria Meyer (Hg.)

acoustic turn.

Wilhelm Fink: München 2008, 724 Seiten mit 33 Textbeiträgen und 2 DVDs als Beilage.

Das Buch provoziert die skeptische Frage gleich im Titel: Akustischen Phänomenen wird in den letzten Jahren zunehmende Aufmerksamkeit zuteil, aber fördert es wirklich die Erkenntnis, gleich von einem ›turn‹, also einem wissenschaftlichen und womöglich auch künstlerischen Paradigmenwechsel zu sprechen? Oder ist es ein „fachpolitischer Schachzug“, der einer „Einzeldisziplin zu neuem Recht“ (S. 20) und möglichst zur Stellung als Leitdisziplin verhelfen soll, wie es die Herausgeberin im Vorwort für den ‚pictorial turn‘ und den ‚performative turn‘ kritisch nahe legt?

Um es gleich vorweg zu nehmen: Die versammelten Beiträge rechtfertigen den Begriff. Sie tun dies zwar nicht, indem sie nachweisen, dass die akustische Wende da wäre. Meyer argumentiert nachvollziehbar, dass es beim acoustic turn darum geht, „...ins Bewusstsein zu rücken, dass jeder dieser ›turns‹ auch eine akustische Dimension impliziert“ (S. 20) – die akustische Ebene als allgegenwärtige tragende Säule, die lange unterbewertet blieb. Der profane Begriff der Lücke, des ‚acoustic gap‘, würde vielleicht einen behutsameren Zugang benennen. Aber natürlich entspringt der Titel auch strategischen Erwägungen, mit der streitbaren Marke des ‚turns‘ bessere Sicht- und Hörbarkeit in Wissenschaft und Kultur zu erreichen.

Seinen Ausgangspunkt nimmt das Buch am dunkelsten Punkt der Lücke: bei Philosophie und Epistemologie. R. Murray Schafer trug die Kritik vor vier Jahrzehnten kämpferisch in die Welt, Wolfgang Welsch und andere führten sie später detailliert aus, und in den letzten zehn Jahren füllte sie die Einleitungen vieler Bücher zur Audiokultur: Gemeint ist die Kritik an dem Umstand, dass die westliche Art der Erkenntnis über Jahrhunderte hinweg primär visuell fundiert war und letztlich noch immer ist. Dabei, eben das legen die Beiträge dieses Kompendiums aus immer wieder neuer Perspektive dar, besitzt der auditive Sinn manchen Vorzug vor dem visuellen, ist vor allem zur Erfassung zeitlicher Prozesse besser geeignet. So erläutert der Phänomenologe Hermann Schmitz die Differenz zwischen dem klar begrenzten Körper und dem sich im Blick ausdehnenden Leib – was quasi einen leiblich agierenden Blick, aber ein passives, dafür jedoch umso stärker affizierbares Hören zur Folge habe. Einige Beiträge befassen sich mit Terminologie und Systematik: Florian Dombois erläutert die ‚Sonifikation‘, also das akustische Pendant zur ‚Visualisierung‘. Ludwig Fromm schlägt vor, Geräusche in drei Kategorien zu differenzieren, allerdings bleiben diese unscharf getrennt. Gertrude Cepl-Kaufmann arbeitet lautpoetische Elemente in der literarischen Moderne auf und kommt zu dem Schluss, dass letztlich der Wunsch nach der Befreiung von der einengenden Schriftlichkeit zu Abstraktion und lautlicher Form geführt haben. Gerhard

Rühm führt dann aber viele Beispiele an, in denen gerade die Sprache ganz explizit nicht nur aus Begriffen, sondern auch aus Lauten, Stimmklang, Artikulation, Gestus etc. besteht und in dieser akustischen Vielschichtigkeit intuitiv angewendet wird. Petra Meyer fügt den Begriff der ‚Körperstimme‘ hinzu, der das oft als störend empfundene Körperliche der Stimme betont und damit „...Sprache über sich hinaus in die Mehrsprachigkeit oder Musikalität“ (S.) treiben konnte und auch im Theater, etwa bei Robert Wilson, akustische Spuren hinterlassen hat. Auch das Radio erhält seinen Platz im Buch – so etwa das Hörspiel und die Resultate der Digitalisierung des Radios bei Andreas Wang, auch wenn hier ‚Medienklischees‘ der 1970er (‚Kommunikationswahrnehmung‘ verdrängt aus seiner Sicht eine direkte Weltwahrnehmung, und das Auge lässt sich angeblich durch die Gewalt der Bilder blenden, während das Ohr ungerührt die Selbstbesinnung befördert) den Blick ein wenig einengen.

Dazwischen berichten Künstlerinnen und Künstler von ihren Arbeitsweisen: Neben Gerhard Rühm sind dies Frank Corcoran, Robert Cahen und Christina Kubisch als Vertreter gegenwärtigen künstlerischen Schaffens. Arsenij Avraamov, Pierre Schaeffer und Sergej Eisenstein kommentieren in historischen, z.T. erstmals ins Deutsche übersetzten Dokumenten das Verhältnis von Bild und Ton. Mit der Bedeutung des Klangs in den Arbeitsweisen von Eisenstein, Dziga Vertov und Andrej Tarkowskij befasst sich Hans-Joachim Schlegel eingehend. Beiträge von Hauke Harder und Theresa Georgen liefern weiterhin Überblicke über kompositorische und klangkünstlerische ‚Schulen‘, die sich durch ein verstärktes Interesse am reinen Klang auszeichnen. Von Henry Cowell, John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse und Alvin Lucier über Klarenz Barlow, Peter Ablinger und Tom Johnson zu Max Neuhaus, Bill Fontana und Janet Cardiff werden Beispiele gegeben, bei denen Klang den primären Zugang bildet. Martin Zenck treibt diese Analyse auf die Spitze, indem er an Beispielen von John Cage und Dieter Schnebel als eine Voraussetzung des acoustic turn konstatiert: „Musik muss, um da zu sein, keine akustische Gestalt annehmen.“ (S.)

Neben so manchen ‚Mühen der Ebene‘, die das Buch meist stringent, manchmal auch etwas arbiträr oder langatmig entwickelt, hat es in den Beiträgen von Michel Chion einen Höhepunkt. Denn Chions Schlüsse und Begriffe bieten für die Analyse der vielerorts noch ‚weißen Fläche‘ des Filmsound überaus hilfreiche Instrumente. Die Tragweite des Umstandes, dass der Tonfilm nach Chion als ‚audio-*divisuell*‘ charakterisiert werden kann, wird einem erst bewusst, wenn an Beispielen darlegt wird, wie die Zeitschichten von Bild und Ton gänzlich verschiedene Momente darstellen können, auch wenn sie aus technischer Sicht ‚synchron‘ erscheinen. Im zweiten Beitrag dann gelingt Chion ein Ansatz, das Konzept der ‚symbolischen Kamera‘ (und damit womöglich auch der Kadrierung) zwar nicht auf das Mikrofon, wohl aber auf ein ‚implizites Ohr‘ zu übertragen, von dem er zwölf Typen

unterscheidet, die den auditiven Zugang zu charakteristischen Filmszenarien treffend beschreiben.

Die zwei beigelegten DVDs enthalten neben einem Hörspaziergang, der sich als schlichte ‚Waldpoesie‘ entpuppt, auch äußerst instruktive O-Töne und Stücke von Gerhard Rühm, Frank Corcoran und Christina Kubisch. Und auch die vier dokumentierten Diplomarbeiten der Muthesius Kunsthochschule haben besondere Qualitäten. Die faszinierendsten Dokumente sind aber die Filme von Robert Cahen, jeweils mit ‚bande sonore‘ oder ‚conception sonore‘ von Michel Chion. Bild und Musik changieren z.B. in „Juste le temps“ (1983) assoziativ zwischen konkretem und abstraktem Material, zwischen klaren und subtilen Bild-Ton-Beziehungen sowie zwischen abstrakten und fiktionalen Darstellungskonventionen. Sie reizen geradezu dazu, Chions analytische Begriffe gleich einmal anzuwenden.

Auf über 700 Seiten und zwei DVDs bietet das Buch philosophiegeschichtlich fundierte theoretische und praxisbezogene Ausarbeitungen zu historischen und aktuellen Fragen des Verhältnisses von Hören und Sehen in der Musik des 20. Jahrhunderts, in klangkünstlerischen Formen, im Film und darüber hinaus. Damit darf es für alle intermedial Interessierten in den Medien-, Musik-, Kunst- und Kulturwissenschaften als unverzichtbares Kompendium gelten.

Golo Föllmer (Halle)

erschienen in: Rundfunk und Geschichte, 2/2009