

Die klebrige Idiosynkrasie. Eine Klanganthropologie der Situation

Holger Schulze

Dieser Ort ist klebrig. Jeder Ort ist klebrig. Orte und die Situationen, die sie beherbergen, die sie an sich anlagern, die mit ihnen verbunden sind, sie sind nicht neutral und objektiv. Sie sind nicht zerlegbar, bruchlos, in klar unterschiedene Atome eines Moments oder einer Begegnung, eines Ereignisses. Die Perzepte, die Substanzen der Wahrnehmung, sie sind ineinander verhakt und vernetzt – und lassen sich kaum mit einem simplen Handgriff voneinander lösen. Diese *Klebrigkeit* ist allerdings auch die Faszination eines je gegebenen Ortes: seine sogenannte *Magie*, sein *Charakter*, sein besonderes Partikelgemisch, seine Spezifik. Der kartografierte und ausgemessene, der geometrisch rekonstruierbare, auslesbare und in vielen Schichten zu verdatende Ort ist dadurch stets auch ein erfahrbarer, ein körperlich präsenter, ein hörbarer Raum.

In *diesem* Raum – *hier und jetzt* – in dem ich heute zum ersten Mal spreche – kommen nicht viele Klebrigkeiten für mich zusammen: Ich kannte diesen Ort bislang nicht. Ich lernte gestern Abend, zur Eröffnung, einen Ort kennen, an dem Kollegen vortrugen und sprachen: vielleicht die Stimme eines Freundes, den ich seit bald zwanzig Jahren kenne; oder die Stimme eines Forschers und Autors, dessen Werke ich aus der Lektüre und medialen Reproduktionen kenne. Ich hörte diese Klänge sowie die raumbezogenen, situationsbezogenen Handlungen von Performern an diesem Ort, die mir ebenfalls teils bekannt sind. Diese erst sehr kurz zurückliegenden Klänge und Hörerfahrungen von gestern hängen nun zwar nicht in genau diesem Raum – doch in meiner persönlichen Erinnerung, die Sie vielleicht teilen?

Ansonsten klebt aber für mich keine Erinnerung, keine vergangene Begegnung und Hörerfahrung an diesem Ort. Oder doch? Es ist dies ein moderner, technisch gut ausgerüsteter *Vortragssaal*; vergleichbare Räume sind mir keineswegs fremd. Während ich diesen Vortrag schrieb, stellte ich mir fortlaufend die Materialien vor, die Textilien, Kunststoffe, Metalle, die zum Ausbau der Innenarchitektur hier verwendet wurden; die Lacke, die aufgebracht wurden, ihre Gerüche, Textur und ihre Reflexionseigenschaften. Ich stellte mir die kinoartigen Sitzreihen der Zuhörerinnen und Zuhörer vor, ihre Verteilung und Verdichtung im Raum – und die Folgen, die dann ein eher voller Saal im Vergleich zu einem eher nicht ganz so vollen haben würde, für meine Hörerfahrung. Ich versuchte, mir die Qualität der Verstärkeranlage vorzustellen, die

benutzten Mikrophone, ihre Einrichtung für den Saal und die Sprecherinnen und Sprecher; die Geräusche der Lüftungsanlagen für Videoprojektor, Rechner, Audiosysteme im Raum, die Luftströme durch Ein- und Ausgänge. Wie stark würde wohl das statische Brummen aus den Lautsprechern sein, die üblichen 49,99, 50,01 Hertz hierzulande, während kein tatsächliches Signal absichtsvoll ausgesendet wird?

Ich stellte mir auch den allgemeinen Lautstärkepegel hier im Raum vor. Ich stellte mir vor, welche Diskussionen womöglich meinem Beitrag vorangegangen wären, an diesem Ort, und welche Klänge, welche Hypothesen und Argumente, welche Zweifelreden und insistierende Plädoyers wir an einem anderen Ort gestern Abend schon gehört hätten. In welcher Verfassung, welcher Streitfreude, welchem Konsensbegehren, ja in welcher Entdecker- oder Mitdenklust wir uns hier als Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmer wohl befänden? Wie gelassen würde ich sein, im Moment, da ich meinen Beitrag beginne? Kann ich die vehementen Widersprüche oder nickende Zustimmung meiner Fachkolleginnen oder -kollegen erahnen? Wird schon jetzt deutlich, welche Konfliktlinien, welche weitgehenden Übereinstimmungen und kritischen Tabuthemen, welche wiederkehrenden Kritikpunkte uns an diesem Ort begleiten werden?

In diesem Moment gehen solche Empfindungen, Wahrnehmungen, Spürsinnigkeiten, Selbstzweifel und Erwartungen in eine, in meine Hörerfahrung ein. Die Bindungen und Konflikte, die Erwartungen und Befürchtungen, die hier durchscheinen, sie verkörpern auch manche Spurenelemente von Klebrigkeiten, die mich jetzt und hier anhaften lassen, zögern lassen.

Widerhaken der Materie

Die Situation, in der ich höre, in der Sie hören, sie ist voller Widerhaken und Widerstände: sie ist *nicht* immateriell. Sie riecht und vibriert, sie hat eine spezifische Dichte, eine Viskosität, eine bestimmte Konsistenz – und nicht zuletzt charakteristische Resonanzeigenschaften. Die Materie einer Situation ermöglicht es mir, bestimmte Hörerfahrungen zu machen – oder auch nicht zu machen.

Klänge zu hören ist somit alles andere als eine immaterielle Erfahrung, unkörperlich, unleiblich, unbedingt oder gar abstrakt. Wenn ich Klänge höre, so höre ich diese durch die Materialität der Areale hindurch, die ihre Klangquellen sind. Ich höre sie durch die jeweils verstärkenden oder abdämpfenden Umgebungsbedingungen, durch die Hallräume und Resonanzkörper vor Ort

hindurch. Sie sind die ersten und umfassendsten Filter aller Klangereignisse.

Wenn ich das Hören von Klängen derart materiell und körperlich beschreibe, so folge ich damit einem Materialismus der Klänge. Dieser Materialismus der Klänge oder *sonische Materialismus* wird erst seit kurzem – seit etwa einem Jahrzehnt – klangtheoretisch, anthropologisch und philosophisch intensiv diskutiert (Cox 2011, Voegelin 2012, Schulze 2020, S. 30-34). Die vorkritische Annahme, Klänge seien immateriell, allein da sie zunächst unsichtbar scheinen, verschwand im Laufe der historischen Bemühungen um die Verkörperlichung des Hörens. Was spätestens im 19. Jahrhundert mit der Geschichte der physikalischen Akustik begann, über die Psychoakustik, die Audiologie und die jüngeren Forschungen zur auditiven Kognition sich fortschrieb, findet sich nun auch in Übereinstimmung mit einer Phänomenologie des Körpers und einer Anthropologie der Sinne: Hören ereignet sich *durch* die Dinge, die Menschen und ihre Materialität hindurch. Es ist kein ausschließlich mentales Ereignis, wie auch im 21. Jahrhundert gelegentlich noch ein zeitgenössischer Zerebralismus es behaupten mag. Sie und ich hören einander durch unsere Körper, unsere verkörperten Erfahrungen und körperlichen Befähigungen hindurch. *Wir sind Körper in Klang.*

Was Sie und ich jetzt gerade hören, ist kein körperloses Geschehen, keine rein kognitive Konstruktion; es ist ein Geschehen, das in der Materie um uns herum und in uns seinen Ausgang nimmt – und ebenso auch materiell von Ihnen und mir erlebt wird. Wir hören materielle Ereignisse in einer bestimmten Situation aus Dingen, Prozessen und Widerständigkeiten.

Unsere jeweilige Situation des Hörens zeigt sich darum auch vor allem durch ihre Dinge und Materien, ihre Stoffe und Texturen, Apparaturen und Architekturen. Ein Hören ohne Materie ist schlechterdings nicht denkbar. Das Hören findet hier seine perzeptive Substanz, seinen Widerstand, seine *materiellen Widerhaken*.

In diesem Moment, hier und jetzt, wird dieser Widerstand vor allem durch Mikrofonierung und Lautsprecheranordnung verwirklicht, durch die angeschlossenen Verstärkersysteme; ebenso aber auch durch das Volumen dieses Raumes: uns Hörende und Sprechende schließt dieses Volumen in eine charakteristische, akustische Situation ein – an der wir durch jede einzelne unserer Handlungen stets akustisch wirksam teilhaben. Jede einzelne und jeder einzelne von uns verstärkt und modifiziert diesen Raumwiderstand. Diese sehr sichtbaren und ausdrücklich installierten und kalibrierten Apparaturen sind aber nicht die einzigen Materien, die fürs Hören wirksam wären. Mein und Ihr Körper, in der jeweiligen, situativen Verfassung, wirkt sich

mindestens ebenso aus. Die Materie meines Körpers und meine sensorische Durchdringung dieses Körpers, meine Übung in Situationsempfinden, im Beurteilen auditiver Sensationen, mein Gespür und meine Erfahrung im Aussenden meiner Worte, im Aussprechen, im Nachhallenlassen, im Setzen von Pausen in bestimmten akustischen Umgebungen; im Einfügen von Atem- oder Trinkpausen in meinen Vortrag, im Kontakthalten zu Ihnen, den Zuhörerinnen und Zuhörern durch Blicke, Gesten, durch Lächeln und Mimik, durch Modulationen der Stimme – all das sind die Wege und Gewohnheiten mit dem Raum- und Situationswiderstand vor Ort umzugehen.

Dieser Widerstand erwächst aus einer *Spannung der Aufmerksamkeit*, die Sie mir entgegenbringen, mehr oder weniger. Eine performative Aufmerksamkeitsspannung, mit der Sie tatsächlich materiell spürbar, affektiv, perzeptiv meine Wahrnehmung, meine Sensorik, meine Erfahrung der Materie dieses Ortes und dieser Situation transformieren, modulieren, skalieren.

Die Widerhaken, an denen wir, wenn Sie so wollen, hängenbleiben, sie bestehen somit einerseits aus den tatsächlich material, ganz handfest vorliegenden Apparaten, dem objekthaften Dispositiv der Dinge vor Ort, den Aggregaten und Materien, die uns hier umgeben, unterstützen, fordern, manchmal auch im Wege stehen oder sogar überfordern. Andererseits aber sind es ebenso materiale, jedoch weitgehend propriozeptive, auch enterozeptive Ereignisse, die Sie oder mich prägen, die uns umfassen und durchdringen. Die Sensorik, die individuelle, auch situative und körperlich stark diverse Empfindung von Sinnes- und Klangereignissen ist mindestens ebenso material wie dieser Boden, auf dem ich hier stehe, diese Mikrophone und Lautsprecher, die uns einhüllen und verstärken, die Sitzgelegenheiten und Tische, an denen wir uns aufhalten.

Denn die Sensorik unser jeweiligen Empfindungs- oder Bedienungsgewohnheiten ist nicht minder wirklich und massiv, sondern teils unüberwindlich stark auf uns einwirkend wie es auch Apparate und Gerätschaften sein könnten. Viele Hörende kennen diese Momente, wenn vorangegangene Hörerfahrungen, Klangprägungen und Erfahrungserinnerungen plötzlich derart stark wieder in den Sinn kommen, dass sie teils die physisch vorliegenden Klang- und Hörerfahrungen nicht nur überlagern oder grundieren, sondern sie durch und durch ausmachen und anders deuten können.

Ich kann dann vielleicht eine neue Begegnung oder Erfahrung an einem altbekannten Ort gar nicht machen, da frühere Erinnerungen auf lange Zeit an genau diesem Ort spuken (Holt 2019,

Schulze 2020). Vielleicht kann ich die neue Interpretation dieses Musikstücks dann vielleicht gar nicht in ihrer eigenen Qualität erkennen, da ich es allein durch eine ältere Interpretation dieses Stücks kennengelernt hatte. Es kann sein, dass eine womöglich ganz neue, klangliche Gestaltung mir unerträglich wird, da ein historischer Grund von kolonialen Genoziden darin trotz aller zeitgenössischen Macht und Aufführungssituation wieder in aller Gewalt und Unumgänglichkeit aufscheint. Besonders der reine und mutmaßlich unpolitische, den Alltagspflichten enthobene Musikgenuss ruht ganz auf dem Wohlstand und den Ressourcen, auf der in die Ferne ausgelagerten Arbeit und Ausbeutung, schlicht: dem Luxus, den europäische Kolonialmächte ehemals sich durch Landnahme, Raub und Unterdrückung seit dem 17. Jahrhundert für mindestens drei Jahrhunderte gesichert haben. Und dennoch kann ich die raffinierte Komposition immer wieder hören, erkennen, genießen, trotz alledem.

Was ich jetzt und hier höre, ist klangliche Physis und Memoria in eins: Präsenz und Erfahrung ineinander verwoben.

Kleben in Klang

In diesem Moment klebe ich an bestimmten Klängen. Ich klebe an einer Vergangenheit gehörter und körperlich und situativ erfahrener Klänge: diese Klänge machten mein Hören und Ihr Hören zu dem, was es heute ist. Ihr Hören in einer bestimmten Situation ist immer auch ein Mithören vorausgegangener – oder gar ein Nichtwiederhörenwollen früherer – Situationen und ihrer Klänge. Hören ist biographisch und historisch. Geschichte und Lebenserfahrung sind in mein Hören hineinverklebt, laminiert, amalgamiert.

Erinnerte Klänge und ihre Wirkungen auf die Hörenden sind nicht beliebig ein- und ausschaltbar, nicht nach Belieben herunterzudimmen oder hochzufahren. Sie können auch nicht beliebig abgefragt und aufgelistet werden, als würden wir einen Datensatz von Voreinstellungen herunterladen oder modifizieren. Im Gegenteil braucht es oft bestimmte Umgebungsbedingungen, damit eine erinnerte Situation, ihre Materialitäten und Deutungen wieder in den Vordergrund drängen.

Ein Weg, der hierfür entwickelt wurde, sind die sogenannten *Sensory Memory Walks* oder *Sensobiographical Walks*. Diese Forschungsmethoden wurden von finnischen Kolleginnen in den letzten gut zehn Jahren entwickelt – von Helmi Järviuoma und Noora Vikman aus Tampere.

Sie taten dies auf Grundlage und im Rückgriff auf die Praxis des *Soundwalks*, der von der Klangkünstlerin Hildegard Westerkamp in den 1970er-Jahren in Vancouver entwickelt wurde (Westerkamp 1974). Ein Soundwalk ist nun zunächst eine sensorische, künstlerische und explorative Praxis: eine Methode, um Orte auditiv und sinneskörperlich zu erkunden – und hernach anderen Hörerinnen und Hörern, Soundwalkerinnen und Soundwalkern zu Gehör zu bringen; um auf charakteristische auditive und sensorische Aspekte der Ortserfahrung hinzuweisen. Die Biographie und der persönliche Erfahrungshintergrund spielen hier eine eher geringe Rolle; sie können allerdings punktuell betont werden.

Genau diese Klangerinnerung, die *auditive Memoria*, rückt nun in den Sensory Memory Walks ganz in den Vordergrund. Bei solchen Walks wird einerseits *vor Ort*, der historisch untersucht werden soll, und andererseits *in Bewegung* durch diesen Ort, ebenfalls anhand historischer Routen und Wege, die *Klang-, Situations- und Körpererinnerung* just durch diese Bewegung wieder aktiviert. Ein räumlich entferntes Gespräch – etwa in einem fremden Büro, der eigenen Wohnung oder einem öffentlichen Ort – über Erfahrungen an einem ganz anderen Ort kann nur in Ausnahmefällen eine hohe Intensität und dringliche Wiedervergegenwärtigung erreichen. Indem ich mich aber an den jeweiligen Ort der Erinnerung oder Erfahrung begeben, regt mich die gesamte Sensorik, die Haptik, die ganzen Gerüche, Bewegungen und Dynamiken, die Kinästhetik, die Klänge und Geschmäcker vor Ort dazu an, auch längst verdrängte Einzelheiten und Momente plötzlich wieder zu erinnern. Die Körpererinnerung wird aktiviert, und was sprachlich sich kaum archivieren und erzählen lässt, wird plötzlich leiblich wieder präsent.

Helmi Järviluoma und Noora Vikmann beschreiben die Effekte des Sensory Memory Walks, des *Sinneserinnerungs-Spaziergangs* darum auch wie folgt:

In the process of moving, it is possible to evaluate the borders of a territory acoustically: movement creates variation in listening points. The moving listener is also active in a different way, by making choices. The <freedom> to move provides space to turn toward what could be called the acoustic magnets of an environment. [...] Listeners may also become conscious of their own sound making and consider their own needs, adapting to the environment. (Järviluoma & Vikman 2013, S. 654)

Es ist also die sensorische, räumliche und affektive Beweglichkeit, die Agilität in der Hörsituation, die es ermöglicht, auch Aspekte der Erinnerung zuzulassen und zu betonen, die in anderen Forschungs- oder Interviewsituationen weniger Aufmerksamkeit finden. Es braucht die Möglichkeit zur Bewegung, zum plötzlichen Umwenden, zur Selbstüberraschung der

beforschten Personen, auch zum Artikulieren außerhalb des Forschungsformates, damit tatsächlich mehr als nur der Erwartungshorizont, mehr als die Erkenntnisprojektion der Forschenden sich in der Forschung auch zeigen kann.

Denn die Erinnerungen des Gehörten kleben an uns – auch wenn wir sie nicht in jedem einzelnen Moment erkennen oder uns bewusst ist, wie sehr sie an uns haften. Es braucht eine Aktivität, die dazu beiträgt, eine situations- und handlungsbezogene Erinnerung wieder hervorzurufen. Erzwungen werden kann allerdings keine Erinnerung. Was vergessen oder verdrängt wurde, wird nicht nonchalant wieder herbeigezaubert – eher im Gegenteil. Doch hilft gelegentlich ein längerer, gelöster und ungefährdeter Aufenthalt an einem Ort, an dem wir einst regelmäßig uns aufhielten. Dort gelagerte Erinnerungen können dann wieder aufsteigen – wie Luftblasen, die an die Oberfläche unseres Denkens und Empfindens steigen. Erinnerungen kommen zu uns. Wie ein Lachen, wie Tränen oder der Schlaf.

Die Klänge jener Situationen kleben an uns. Wir ziehen sie nach, sie hängen an uns. So selbstverständlich das scheinen mag, so weitreichend und oft ignoriert sind aber die Folgen, die das für das Wahrnehmen und Erleben von Klängen haben kann. Denn wie wir einen Klang einordnen, erleben, ablehnen oder er uns anzieht, liegt damit endgültig nicht mehr in unserer Hand. Analytisch und gelehrt können wir uns gerne zu distanzieren versuchen von uns selbst: wir können Affekte als Akzidenzien und irrelevant ausschließen in der Klangwahrnehmung; wir können unseren Analyseschwerpunkt auch ganz auf historische, strukturelle, technische und ästhetische Fragestellungen legen. Wenn wir all dies tun – vermeiden wir aber im Kern die *Situation des Hörens*.

Wir setzen uns dann genau *nicht* damit auseinander, weshalb bestimmte Klänge diese oder jene Reaktionen hervorrufen; warum sie uns begeistern oder anekeln, verwirren oder enttäuschen. Der affektive Wert von Klängen bleibt uns dann verborgen, unerkennbar: vielen erscheint er wohl weiterhin bedeutungslos.

Dies Affekte kleben dennoch an uns. Sie lassen uns schwach, abhängig und unterworfen erscheinen – doch genau so hören wir: auch wenn manche forschersische Ansätze ihr unausgesprochenes Menschenbild dadurch angegriffen sehen. Wir hören durch die Situation und unsere daran angelagerten Erinnerungen hindurch (vgl. Biddle & Thompson 2013).

Die Situation ist der Interpret

Die Situation, in der wir uns hier und jetzt befinden – gemeinsam, doch mit verschiedenen Vorerfahrungen, Erwartungen, verschiedener Zeitlichkeitsempfindung und Sensorik, nicht zuletzt mit den Ereignissen und Erfahrungen der letzten Minuten, Stunden oder Wochen, Monate – diese Situation, hier und jetzt, interpretiert für uns je unterschiedlich die Klänge, die wir hier hören.

Mit diesem Ansatz verlagert sich die nur scheinbar objektive Bedeutung eines Klangs in die tatsächlich erfahrbare und vorliegende Sensorik: in die Sensibilität und die Sensologie einer tatsächlichen Person, die das Gehörte erlebt – die es einordnet, und ihr Denken, Handeln, Empfinden daran anschließt, individuell stimmig, auch im Widerspruch (Schulze 2018).

Vor dem Hintergrund eines solchen Deutungsansatzes des Hörens von Klängen gibt es dann – im radikalen Sinne – *keine objektive Klangwahrnehmung* mehr: keine Klangwahrnehmung, die unabhängig wäre von all jenen Idiosynkrasien, die an Ihnen, mir, an uns kleben – und in uns verkörpert sind.

Die erratisch irritierenden, die eigensinnigen, leiblichen Hörzugänge erscheinen dann nicht mehr als nebensächliche Abwege – sondern sie werden erkennbar, als die einzig tatsächlich maßgeblichen Zugänge zum Hören.

Im besten Falle gründet dann jede intersubjektive Hördeutung auf einer Reihe von Idiosynkrasien, die als allgemein anerkannt und akzeptiert gelten: gewöhnlich, erwartbar, respektiert. Sie bleiben aber Idiosynkrasien.

Es sind Bevorzugungen und Ablehnungen, Fokussierungen und Schwerpunkte, die sich historisch, kulturell, situativ und individuell wandeln – und schon nach einiger Zeit oder schon in einer Nachbarkultur kaum mehr umstandslos oder ungebrochen nachvollziehbar sind. Wie eine Persona der 1960er-Jahre die Beatles gehört hat, eine Persona im Paris des 19. Jahrhunderts Richard Wagner hörte, wie Ihre Kinder die Lieblingsfernsehsendung ihrer Eltern erlebten oder wie Sie im Publikum vielleicht ein Musikstück, einen Track erfahren, der mir derzeit das Leben und den Alltag rahmt – das alles ist für mich jetzt, für uns heute, für andere Hörende in anderen Regionen und Epochen nahezu vollständig unvorstellbar. Denn jede dieser Hörweisen vollzieht

ganz eigene «movements within the labyrinth of categories, oppositions, and borders between presence and distance, thinking and not thinking, form and meaning» (Vikman & Järviluoma 2013, S. 655).

Der idiosynkratische, sensorische Leib hört: die Situation aber, samt Remanenz und unendlich arbiträren Details, aktiviert diese eine Hörerfahrung. Jetzt.

Literatur

Ian D. Biddle & Marie Thompson (Hg.): *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, New York 2013.

Christoph Cox: «Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism», in: *Journal of Visual Culture* 10 (2011), No. 2, S. 145-161.

Macon Holt: *Pop Music and Hip Ennui: A Sonic Fiction of Capitalist Realism*, New York 2019.

Helmi Järviluoma & Noora Vikman: «On Soundscape Methods and Audiovisual Sensibility», in: John Richardson, C. Gorman, Carol Vernallis (Hg.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, New York 2013, S. 645-658.

Holger Schulze: *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*, New York 2018.

Holger Schulze: *Sonic Fiction*, New York 2020.

Salomé Voegelin, «Ethics of Listening», in: *Journal of Sonic Studies* 2 (2012), Nr. 1 (unpaginiert). <https://www.researchcatalogue.net/view/224829/224830> (abgerufen am 14.5.2020)

Hildegard Westerkamp: «Soundwalking», in: *Sound Heritage* III (1974), No. 4, S. 18-27, wiederabgedruckt in: Angus Carlyle (Hg.), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris, 2007, S. 49.