

8.-10. JULI 2021

LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG

**JAHRESTAGUNG DER
AG AUDITIVE KULTUR & SOUND STUDIES**



WAS BEWEGT KLANGFORSCHUNG UND SOUNDKULTUR?



ABSTRACTS (IN PROGRAMMREIHENFOLGE)

Anna Schürmer (Halle)

Kopernikanische Wende in der Medien|Musik

Die Kopernikanische Wende bezeichnet die Abkehr vom geozentrischen Weltbild, welche die Erde und den Menschen als Weltmittelpunkt platzierte. Auf musikmetaphorischer Ebene könnte man davon sprechen, dass sich mit der elektrischen Entgrenzung von Sound eine musikalische Revolution vollzogen hat – die das im|perfekte Künstler-Genie aus dem Zentrum verschoben hat:

Am Ende des 20. Jahrhunderts haben sich die Dirigenten umgedreht und dem tanzenden Publikum zugewandt. Diese für das Subjekt kleine Wendung bedeutet – wenn nicht für die Menschheit, so doch für die Musikkultur – einen echten ›turn‹: Jahrhundertelang war die Bühne der frontal erhobene Ort des virtuosen Genies; mit der elektronischen Tanzmusik kam es zu einer folgenreichen Verschiebung, die DJ Westbam in Worte fasste: »Ich bin zu dem Schluss gekommen, dass die Bühne bei Techno die Tanzfläche ist – und nicht das DJ- Pult«. Diese charakteristische Dezentrierung des konzertanten Settings haben nun nicht erst die Techno-DJs erfunden, sondern bereits die Väter der elektronischen Kunstmusik: Schon Karlheinz Stockhausen platzierte die Tontechnik im Zentrum des Konzertsaals und beließ die eigentliche Bühne im Dunkeln. Stehen in dieser kunstmusikalisch geprägten, oft akusmatisch angelegten Elektroakustik der Klang und das Hören im Zentrum einer bis heute passiv geprägten, anti-performativen Zuhörkultur aus dem Geist der klassischen Musik, wurde dieses Paradigma in der elektronischen Clubmusik in sein hyper-performatives Gegenteil verkehrt: Kategorien wie Raum und Zeit, Körperlichkeit und sinnliche Intensitäten werden hier als Präsenzdimension ästhetischen Erlebens in Stellung gebracht – und bewegen auch Klangforschung und -kultur.

Auf soundästhetischer Ebene repräsentieren die unmenschlich regelmäßigen Beats und synthetischen Harmonien eine kopernikanische Wende, die man im Kontext des kritischen Posthumanismus als Abkehr eines aufklärerischen Humanismus begreifen kann, der das allzumenschliche Genie gefeiert hat – das aber im Kontext der Maschinenmagie vielleicht verschwinden wird, wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand...



SESSION 1

Luisa Drews (Berlin) und Robert Stock (Berlin)
*Akustische Übersetzungen von Träumen und Tinnitus:
Zur Verbindung von Sound und Dis/Ability Studies*

Unser Vortrag diskutiert die Schnittpunkte von Sound, Dis/Ability und Media Studies und interessiert sich besonders für unhörbare Klänge und Geräusche. Wir werden uns dem Klang von Träumen und Tinnitus nähern (Hagood 2019), indem wir akustische Produktionen untersuchen. Dabei interessieren wir uns für Übersetzungsprozesse und mediale Operationen, die mit auditiven Elementen spekulieren, um die Visualität von Träumen und Hörbehinderung zu problematisieren. Um die Phänomene Blindheit (Meaidi et al. 2014) und Tinnitus (Hagood 2019) sowie deren mediale Produktion zu explorieren, analysieren wir ausgewählte Beispiele, die an der Schnittstelle von Wissenschaft und Kunst operieren: das Hörspiel "Wie die Blinden träumen" (SWR2 2019) sowie Klanginstallationen von Elisabeth Flunger und Daniel Fishkin.

Unter Rückgriff auf "sonic fictions" (Eshun 1998; Schulze 2020) als emanzipatorische Heuristik, die für ein multirationales, sensorisch-materialistisches Eintauchen in das gesamte sensorische Spektrum argumentiert (Schulze 2020: 9), beschreiben wir verschiedene klangliche Praktiken, Sensibilitäten und Formen des Träumens und Tinnitus. Wie Eshun, der Musiktheoretiker aufforderte, von der zeitgenössischen Musik selbst zu lernen, wollen wir einen Blick auf die Zukunft der Sound Studies werfen, indem wir Klang und klangliche Übertragungen in Traum- und Tinnitus-Artefakten untersuchen, die von den und innerhalb der Disability Cultures geprägt sind.



Maximilian Haberer (Düsseldorf)

Unerhört! The Un-Sound of Sound Studies

Hält man sich an die Ausführungen Jonathan Sterne (2012) und Holger Schulzes (2012), zeichnen sich die Sound Studies vor allem durch eine inhärent kritische Perspektive aus. Mit dem Begriff „Sonic Imaginations“ beschreibt Sterne etwa in seiner Einleitung zum Sound Studies Reader die „essentiell kritischen Elemente“ der Sound Studies und den hiermit verbundenen Anspruch, Narrative, Konzepte, Geschichte(n), Technologie(n) und Kultur(en) neu zu denken. Schulze geht mit Verweis auf künstlerische Praktiken sogar noch einen Schritt weiter und bezeichnet die Sound Studies als eine „Nicht-Wissenschaft“ und als „Parasiten“, der „im Sinne künstlerischer Forschung von John Cage die hörbare Gestalt dieser Welt“ hinterfragt. Wenn die AG-Tagung nach dem Sound der Sound Studies fragt, wollen wir dieses genuin kritische Potential der Disziplin mobilisieren. Als Stachel im eigenen Fleisch, begeben wir uns auf die Suche nach dem Ausgelassenen und dem Verdrängten – kurzum nach den Un-Sounds der Sound Studies.

Dabei gehen wir den Fragen nach, welche Klänge und Klangkulturen sich den Diskursen der Sound Studies aber auch der Popkulturforschung entziehen und welche Faktoren hierauf Einfluss nehmen. Zu denken ist hierbei einerseits etwa an Sounds der Massenkultur und der sogenannten „Low-Culture“, beispielsweise Schlager, die gerade nicht subversiv sind und so außerhalb der Hörweite von Wissenschaft und Musikjournalismus erklingen; gleichzeitig aber die auditive Alltagskultur einer Vielzahl von Menschen bestimmen und sich so in das kollektive Unbewusste einschreiben. Andererseits lassen sich unter den Un-Sounds of Sound Studies aber auch Klänge und Klangkulturen erkunden, die von den Masternarrativen der Musikgeschichtsschreibung bisher übertönt wurden. Schließlich impliziert die Frage nach Un-Sounds auch die kritische Reflexion der kulturellen Perspektiven und Rahmungen der Sound Studies, wie zuletzt etwa von Stadler (2015) und Stoeber (2016) in Hinblick auf Sound Studies und Race exerziert.



Felix Gerloff (Basel) & Sebastian Schwesinger (Berlin)

Jenseits der Litanei.

Sonic Displays oder eine kulturwissenschaftliche Mediologie des Klangs

Fällt der Baum oder fällt er nicht, wenn das Knirschen und Bersten des Stammes von niemandem gehört wird? Sind es menschliche Wesen, die »reside at the center of any meaningful definition of sound« (Sterne 2003, S. 11)? Die begriffliche und konzeptuelle Bestimmung des Gegenstands stand bereits am Beginn der akademischen Profilierung der Sound Studies. Auch wenn Jonathan Sterne den fallenden Baum nur zitiert, um die vermeintliche Referenz zur abgehangenen Kontroverse eines Realismus vs. Konstruktivismus sofort zu negieren, hat dessen Begriffsbestimmung die Frontstellung der sich anschließenden Klangkonzept- und Gegenstandsdebatte lediglich verschieben können. Schon wenige Jahre später prallten ontologische und phänomenologische Positionen in den recht öffentlichkeitswirksamen Arenen von Konferenzen, Journalen oder Twitter aufeinander.

Ausgehend von einer exemplarischen Gegenüberstellung der objektorientierten Ansätze von Steve Goodman oder Christoph Cox und der wahrnehmungsorientierten Zugänge von Jonathan Sterne oder Seth Kim-Cohen (Lavender 2017, S. 245) sollen konkurrierende theoretische Positionen historisiert und die mit ihnen verwobenen Gegenstandsbereiche, Forschungskontexte und Institutionalisierungen hör- und sichtbar gemacht werden. Eine kulturwissenschaftliche Erweiterung der Konzepte des Sonischen (Wicke 2008, Ernst 2015) unter dispositivanalytischer Perspektive möchte mit dem Vehikel des sonic display die verschiedenen Auftrittsweisen des Klanglichen ins Zentrum der Diskussion stellen und einen methodologischen Rahmen anbieten, der die konkreten und spezifischen historischen Bezugnahmen zu Sound einer jeden theoretischen Verabsolutierung voranstellt bzw. die theoretischen Hinsichten als spezifisch historische »theoretische Praxis« (Felsch, 2016, S.142) aus der Analyse hervorgehen lässt.



PANEL DISKUSSION 1 METHODEN UND GEGESTÄNDE DER SOUND STUDIES

José Galvez (Bonn)

Können die Sound Studies von der Musikforschung überhaupt etwas lernen?

Mit guten Gründen wurde überlegt, dass die Sound Studies die ›traditionelle‹ Musikforschung ergänzen oder sogar aufheben könnten. So wie die Kunstwissenschaft teilweise in eine Bildwissenschaft überführt wurde, so würde eine Klangforschung die Musikforschung Neubestimmen. In der Tat kann die hinsichtlich ihrer theoretisch-methodischen Voraussetzungen immer noch recht hermeneutische Musikforschung von den Sound Studies viel lernen: die (An-)Erkennung der materiellen Möglichkeitsbedingung ihrer teilweise noch idealistischen und essentialistischen Methodologie; mehrere Begriffe und die dazugehörigen Theorien über Aufschreibesysteme, Hörtechniken, auditive Medienkulturen, Hör-Wissen, Interfaces, Formate, akustische Ökologien etc.; oder eine medien- und kulturhistorische Perspektive für die Erforschung klangvermittelter Subjektivierung, Vergesellschaftung und Wissensgenerierung. Allerdings können die Sound Studies m. E. zweierlei von der Musikforschung lernen.

Erstens: Der Einsatz vom Hören als epistemische Ressource. In einigen Beiträgen der Sound Studies scheint Hören ein ›Anlass‹ für die Aufstellung von elaborierten kulturkritischen, medienkulturhistorischen, metaphysischen etc. Thesen zu sein, die jedoch ab und zu einen unscharfen Bezug auf Klanglichkeit aufweisen. Es kann sogar vorkommen, dass die Klangforscher:innen ihren ›klingenden Gegenstand‹ kaum vernommen haben. Ein epistemisch motiviertes Hören, wie es in der Musikforschung in der Tat vorliegt (wenn auch meistens zwecks der Idealisierung ihres Forschungsgegenstandes), könnte zu einem differenzierten und schärferen Zugang auf Klang in unterschiedlichsten Zusammenhängen und Konstellationen beitragen. Denn: Ist Hören nur relevant in den zu erforschenden auditiven Medienkulturen und nicht auch innerhalb der Sound Studies selbst und zwar als Ressource zur Wissensgenerierung?



Zweitens: Das analytische Interesse an der konkreten Gestaltung und Strukturierung von individuiertem Klang. Dies ist ein traditionelles Interesse der Musikforschung, das allerdings meistens zur Essentialisierung von Musik, Klang und Hören geführt hat. Trotzdem scheinen mir die epistemischen Möglichkeiten und Herausforderungen, die die analytische Auseinandersetzung mit individuiertem Klang (im Gegensatz zu einer allgemeinen Rede von Vibrationen, Noise oder Resonanzen) mit sich bringt, in den Sound Studies noch nicht wirklich ausgelotet zu sein. Die Frage, inwiefern eine analytische Auseinandersetzung mit individuiertem Klang nicht dazu verdammt ist, Hören, Klang, Technik, etc. zu essentialisieren, kann – und soll vielleicht – eine noch größere Relevanz in den Sound Studies einnehmen. Denn: Sind nicht gerade die Sound Studies dafür zuständig, analytische Zugänge zu entwickeln, um individuierten Klang samt dessen Konzeptualisierung, Realisierung und Implementierung als integrales Moment von Kultur, Medien und Gesellschaft zu untersuchen?

Johannes Ismaiel-Wendt (Hildesheim)

Fünf Minuten Fragen an Korg's Volca Bass

Johannes Ismaiel-Wendt skizziert entlang eines analogen (?) Bass Synthesizers methodische Ansätze kulturwissenschaftlicher MusikmachDing-Studien: Als was stellt sich Volca Bass vor und mit welchen Funktionen? Worauf nimmt das Ding Bezug? Welches (musik-)kulturelle Wissen, welche Logiken und Konventionen sind sedimentiert? Wie funktioniert es? Welche Welten können damit inszeniert oder imaginiert werden?



Carla Maier (Berlin)

Kritische Modalitäten des Hörens

Eine der dringlichen Fragen in den Sound Studies ist gegenwärtig, welche kritischen Modalitäten des Hörens sich finden lassen, um die (eigenen) sozial und kulturell geprägten Hör-Positionalitäten zu befragen und zu transformieren, was einige substantielle Beiträge aus dem Feld zeigen, wie etwa Dylan Robinson's *Hungry Listening* (2020), AM Kanngieser's *Listening to Ecocide* (2020), Steingo/Sykes' *Remapping Sound Studies* (2019) oder die Beiträge im *Bloomsbury Handbook of Sound Art* (Groth/Schulze 2020). In meiner Forschung zu *Transcultural Sound Practices* (2020) und im Projekt »Travelling Sounds« (2018-2020) habe ich mich an der Schnittstelle von Sound Studies und Postcolonial Studies mit dem kritischen Potenzial von Sound Practices und dem Hören befasst.

Diese neue Ausrichtung in den Sound Studies generiert sich aus interdisziplinären Forschungsperspektiven auf die postkolonialen und transkulturellen Verstrickungen auditiver Kulturen und Klangproduktion, die sich auch zunehmend auf experimentelle, situative oder spekulative auditive Forschungsmethoden stützen. Beispielsweise etablieren sich Soundwalks und Audio Papers als auditive, sowohl künstlerisch informierte als auch theoretisch fundierte Forschungsergebnisse, in denen Hören als ein aktiver Prozess verstanden und Klang als gestalterisches Medium eingesetzt wird, um die vorgefundenen Regime des Schauens und Hörens neu verhandelbar zu machen. Kritische Modalitäten des Hörens an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft zu entwickeln wird im Hinblick auf die aktuellen gesellschaftlichen Herausforderungen zunehmend relevant, da sie an die Substanz von Mechanismen der Ausgrenzung gehen und Strategien dekolonialer Praxis bergen.

Zukünftige Forschung in den Sound Studies muss konsequenterweise nationale, soziale, kulturelle und disziplinäre Hierarchien und Praktiken der Grenzziehung hinterfragen und mehr global vernetzte, kollaborative und transdisziplinäre Forschungszusammenhänge ermöglichen.



Sabine Sanio (Berlin)

Aspekte der ästhetischen Aneignung von Audiomedien seit den Dadaisten

Das Thema, das ich hier vorstellen möchte, wird in den Sound Studies häufig nur am Rande verhandelt, umfaßt aber einige grundlegende Fragestellungen, die zum Teil auch über den Bereich der Sound Studies hinausgehen.

1. Eine für die Sound Studies zentrale Thematik bildet die Frage danach, wie die neuen Audiomedien die Künste, insbesondere aber die Musik verändert haben. Bereits in den 1920er Jahren in den historischen Avantgardebewegungen, etwa bei Laszlo Moholy-Nagy, setzt ein, was ich als Prozeß der ästhetischen Aneignung der Audiomedien bezeichnen möchte. In diesem Kontext interessiert mich besonders, ob es in der Musik durch die Audiomedien zu ähnlichen Effekten gekommen ist, wie in der Bildenden Kunst, wo in Reaktion auf die Fotografie die Idee der abstrakten Malerei entstanden ist.

2. Interpretiert man die in der Musik vollzogene ästhetische Aneignung der Audiomedien als Form der heute viel diskutierten künstlerischen Forschung, dann stellt sich die Frage nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den hier entwickelten künstlerischen Methoden und Konzepten und denen, die sich in Theorie und Wissenschaft, also auch in den Sound Studies, etabliert haben.

3. Schließlich möchte ich die Frage stellen, wie sich das Verhältnis der historischen Avantgarde-Bewegungen zu den Cultural Studies beschreiben läßt. Ausgangspunkt dafür ist die Beobachtung, daß in beiden Formationen eine grundsätzliche Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft und deren Vorstellung von der gesellschaftlichen Rolle der Künste entwickelt worden ist. Zugleich haben die Avantgardebewegung mit der Forderung, die klassischen Kunstinstitutionen zu verlassen und die Künste mit der täglichen Lebenspraxis zu versöhnen, zentrale Themen der Cultural Studies vorweggenommen, ja, sie widerlegen damit auch deren grundsätzliche Kritik an der bürgerlichen Kunst und belegen die gesellschaftliche Bedeutung, die den Künsten über die bloße Produktion von Kunst hinaus zukommt.



SESSION 2

Sonja Grulke (Berlin)

Die Ordnung der akustischen Dinge. Eine Typologie klanglicher Artefakte

Als Edison 1877 den Phonographen erfand, war er sich bereits dessen breiten Potenzials bewusst und der Überzeugung, das Gerät würde sich unter anderen als Diktierapparat, für die Aufnahme von akustischen „Briefen“ oder auch zur Wiedergabe von Musik gut eignen. Unvorhersehbar war für ihn damals jedoch, dass im Zuge der Medienentwicklung der akustischen Aufzeichnung derart unterschiedliche Formen klanglicher Artefakte hervorbracht werden würden, ebenso die Tatsache, dass diese derart unseren heutigen Alltag prägen würden: Das Radio liefert die täglichen Nachrichten; auf dem Weg zur Arbeit hören wir individuell unsere Lieblingsmusik; Sprachnachrichten ersetzen zunehmend das Verfassen persönlicher Briefe; Bücher erklingen aus Boxen.

Zeit also, der Bandbreite von akustischen Zeugnissen eine Rahmung zu geben – nicht nur, um die verschiedenen auftretenden Formen einordnen zu können und damit einen Überblick über die mannigfaltigen Potenziale des Auditiven zu erhalten. Die Notwendigkeit einer Typologisierung klanglicher Artefakte ist ebenso mit der Frage nach deren Rolle als Zeugnis auditiver Medienkultur verbunden. Dem medienarchäologischen Ansatz von Friedrich Kittler folgend untersuche ich das Verhältnis zwischen Klang und Kultur, das maßgeblich durch die Technisierung des Akustischen geprägt ist. Dieses Verhältnis ist reziprok, denn ebenso wie die technischen Bedingungen soziokulturelle Entwicklungen prägen, hängen die technischen Entwicklungen von ihren kulturellen und gesellschaftlichen Praktiken ab: Gattungen wie Hörbücher, Radioproduktionen oder Radiokunst waren nicht nur Resultat, sondern auch Motor der medialen Ausdifferenzierungen der Aufzeichnungsmedien.



Klangartefakte, die in diesem Zuge entstehen, finden Eingang in die unterschiedlichen Klangarchive dieser Welt und bilden damit das kulturelle Speichergedächtnis, das ein „Reservoir von zeitweise Vergessenem für zukünftiges Erinnern“ (Pfleiderer 2011, 30) darstellt. Um dieses letztendlich verfügbar zu machen – und damit der Dominanz des Sehsinns gegenüber dem Hörsinn ein Stück weit entgegenzuwirken – ist es sinnvoll, eine Ordnung in die Vielzahl der vorkommenden Formen zu bringen.

Thomas Felfer (Sussex)

»Der Stille einen Klang geben«. Klänge im Museum.

Unter dem Stichwort „Multisensory Museum“ (2014) beziehungsweise „Sensory Museology“ (2014) fand in den letzten Jahren eine Wiederentdeckung der Sinne in den Museen statt. Besucher_innen werden nicht nur sinnlich stimuliert, sondern durch den Einsatz von unterschiedlichen Technologien werden immer neuere Ausstellungserlebnisse präsentiert. Klänge nehmen dabei eine zunehmende Bedeutung ein.

Der Vortrag beleuchtet, wie ein Forschungsprojekt zu den Glockenabnahmen während des Ersten Weltkriegs anhand einer Ausstellung im vorarlberg museum in Bregenz/Österreich der Öffentlichkeit vermittelt wurde. Bei der Umsetzung ging es weniger darum, eine historische Soundscape zu gestalten als vielmehr ein historisches Ereignis sinnlich bzw. körperlich erfahrbar zu machen.

Ausgehend von einer Archivforschung, die sich mit „stillen“ Schriftquellen und dem eigentlichen Verstummen der Kirchenglocken auseinandersetzte, wurde eine Virtual Reality (VR) Erfahrung erstellt. Durch die Verwendung von VR wurde versucht, die körperliche Erfahrung des Hörens hervorzuheben. Im Beitrag wird gezeigt, wie die Glockenabnahmen selbst, aber auch die Bedeutung von Kirchenglocken in der Vergangenheit in die Erstellung der VR-Erfahrung eingeflossen sind, beziehungsweise kreativ übersetzt wurden.



Giada Dalla Bontà (Berlin)

How Did The End Of Ussr Sound Like?

- Bicapo. Industrial aesthetics and shamanistic mysteries in sound and artistic practices of late Soviet non-official culture

Researches have for a long time overlooked at the role of performative and sonic 'languages' in shaping the landscape of late soviet underground in both cultural and social terms. Only in the last decade, the fundamental role of sound art pioneers of the '20s has been recognized as a catalyst for other artistic expressions and experimentations. If we know how the beginning of the Revolutionary State sounded like, was the end of the USSR really marked only by rock, "Estrada" light music and pop, as current studies claim?

Despite Perestroika's attempt to modernize soviet communism, experimental practices were defacto still considered suspicious and they kept developing within the common ground of non-official culture of a less visible audience. Fostered in the domestic environments of communal apartments and artists' ateliers, or in semi-official clandestine night meetings, experimental cultures thrived mainly through personal connections and a short-range network diffusion. Such form of association through relatively closed circles sparsely connected has been defined since the late '70s as *tusòvka*: a cultural, interpersonal, social space or the act of spending time together with people with common interests. Sound events played a decisive role in *tusòvki*, connecting heterogeneous groups from the underground, catalyzing interdisciplinarity and cross-pollination between styles. This research starts from the premises that sound itself can play a specific role in organizing political, cultural and social spaces, and that, being its characteristic specific in terms of space and time, it requires a closer look at how specific sonic experiences can produce cultural and personal geographies.



Through the examination of the specific case study of the poet, artist, performer and musician A. Vinogradov, this paper aims to enquire historical perspectives together with social, anthropological and semiotic ones. Since 1984, after co-founding the first art squat in Moscow Detskij Sad [Kindergarten], Vinogradov started to use objets trouvés to build kinetic sculptures, which soon turned into permanent sound installations that the artist was paying in performances that became gradually more ritualized. Labeled as the founder of "mystery art" in modern Russia, Vinogradov called the project "Bicapo" as homage to the Greco-Roman mysteries and Russian shamanism in an atheistic, industrial music key. Despite the references, the use of natural elements (fire, water, air, ice) and ritual diplophonic singing, the rituality is more linked to the need of a therapeutic recreation of a community and an artistic, postmodern phenomenon rather than a religious one. Since 1984, he weekly conduces performances in his house.

This presentation aims to map some dynamics of the entanglement between sound and other artistic and cultural 'languages' in between the '80s and '90s by examining the role of music and sound in the development of visual, performative and literary production in both poetic and sociopolitical terms: how did the end of Russian Soviet Union really sounded like? Audio and video material will not only counterpoint various sections of the presentation, but will be the background of the whole discussion. The recorded material will be used, in case you allow it, as a video and audio piece where words and sounds mingle into one artefact.

STUDENT PANEL

Jakob Wössner (Hamburg)

Parallel Radio Futurisms

Martin J. Hoffmann (Düsseldorf)

Sound in der Pornographie

Katja Stafenk (Lüneburg) & Frenz Jordt (Lüneburg)

Gender – Stimme – Zukunft

Charlotte Amian (Düsseldorf)

Sunday Morning Sessions



SESSION 3

Fritz Schlüter (Berlin)

Beredte Stille. Zum Gebrauch der »Atmo« in der Praxis der Tongestaltung

Als „Atmo“ (engl. auch *ambience*), teilweise auch *Raumton* (engl. *room tone* oder *presence*), werden in der Regel Tonaufnahmen des mehr oder weniger merklichen Grundgeräusches eines Raumes oder Ortes bezeichnet. Oft lässt sich eine „Atmo“ als Aufnahme dessen umschreiben, was zu hören ist, wenn scheinbar ‚nichts‘ zu hören ist. Im Rahmen medialer Inszenierungen sind „Atmos“ ebenfalls oft in Momenten der Kontemplation und des Stillstands zu hören, sie stehen im dramaturgischen Sinne für ‚Stille‘. Andererseits ist es im technischen Sinne – zumal als „Stützatmo“ – gerade ihre zentrale Funktion, Momente ‚echter‘ Stille zu vermeiden.

Als Teil eines professionellen Jargons im Radio- und Filmbereich werden Begriffe wie diese im medialen Tagesgeschäft oft intuitiv verwendet, aber nur selten reflektiert oder definiert. Seitens der Praxis besteht nicht unbedingt ein Explikations- bzw. Verbalisierungsbedarf: (Erfahrungs-)Wissen kann schließlich auch prozessual vermittelt werden: „Das Handwerk des Radiojournalismus zu lernen, geschieht – wie in anderen Handwerken auch – oft im Modus der Imitation“ (Patka 2018, S. 18).

Für einen Fokus auf den Gebrauch der „Atmo“ in der Praxis von Medienschaffenden erscheint eine Kombination ethnografischer Methoden (Klett 2014, Porcello 2016, Waldecker 2018) mit analytischen Ansätzen der Praxeologie (Reckwitz 2003) und der Kulturtechniken (Holl 2018) sinnvoll, die vor allem die Kompetenzen und das (implizite) Wissen (Polanyi 1985) der Akteur*innen im Umgang mit konkretem Material und Technik(en) nachvollziehbar machen – neben einem geschulten Gehör beispielsweise auch professionelle Praktiken des Isolierens, Trennens sowie des Montierens und Mischens (vgl. Holl 2018, S. 136). Bei der Aufnahme bieten etwa verschiedene Mikrofonierungen, die Distanz zur Schallquelle etc., und in der Postproduktion bieten Materialauswahl, Hinzufügen von *reverb* etc. jeweils eigene Möglichkeiten einer gezielten Vorformatierung von Sound, die in einem gewissen Sinne schon die Perspektive mitliefert, unter der sie später vom Publikum gehört werden soll: „In the real world, the separation of sound that is somehow significant from inconsequential background noise is always done—consciously or not—by us.“



In the fictional world of narrative cinema, the separation is typically done for us, by the filmmakers“ (Wierzbicki 2016, S. 154, vgl. hierzu auch schon Altman 1992) – wobei es mir hier wohlgemerkt gerade um die Signifikanz und Gestaltung von „background noise“ geht.

Auch wenn der Fokus auf der Produktionsästhetik und den damit verbundenen ‚skills‘ (Polanyi 1969, Bijsterveld 2019) der Akteur*innen liegt, ist die „Atmo“ auch aus rezeptionsästhetischer Perspektive ein interessanter Fall. Einerseits wird sie oft stereotyp verwendet und dürfte in der Folge auch eher konventionell-zeichenhaft gedeutet werden (Grillenzirpen für die Nacht, Stimmengewirr als sozialer Marker). Andererseits entfaltet das Rauschen der „Atmo“ in seinen subtilen, dynamisch wechselnden Intensitäten seine „narkotische“ (Schafer 2006 [1977], S. 79) oder auch „inspirierende“ (Mehta et al. 2012) Wirkung wohl eher unterschwellig. Dies führt direkt ins Zentrum aktueller Debatten um die Materialität und Affektivität von Sound (Goodman 2010, Cox 2018, Großmann und Hanák ek 2016). Vielleicht gelingt es anhand einer Untersuchung der „Atmo“ – als eine besondere Form von „kulturalisiertem Schall“ (Wicke 2008, S. 3, i.O. kursiv) bzw. „arrangierten Rauschens“ (Seel 2008, S. 237) – ja sogar, den „vermeintlichen Gegensatz [...] entweder von Konzepten der Repräsentation oder von Konzepten der Materialität“ exemplarisch zu durchkreuzen (Haffke 2020, S. 200).

Lee Gilboa (Providence)

Normalizing Noise:

A Sonic Reflection On The Erasure of Difference In Culture

The role of noise in our lives has been vastly explored in the fields of music and studies. While many scholars have presented meaningful interventions regarding the insertion of noise into both musical and cultural discourses, writings about the (re)contextualization of noise as music hardly ever engage with the ways in which such normalization of noise erases its difference from other classes of sounds. My essay interacts with noise both in and outside of the aesthetics of music and proposes that in relation to the appearance of differences in social life, processes that reproduce normative cultural phenomena (such as the creation of more and more musical genres) mark a possible form of erasure of differences, or noises, in our society. My reflection and use of noise in relation to difference is rooted in conversation between sound, queer, and performance studies.



I begin my inquiry with Walter Benjamin's essay "Doctrine of The Similar", whose initial claim is that the insights of similarity can be only gained by the reproduction of processes that produce the similar, and not by a demonstration of found similarities. With that in mind, I question the implications that the desire to be "similar to", to be "like", and to be "considered as" pose to differences at large. Further, I think of the resituating of noise as a consumable musical genre alongside theorists José Muñoz, Peggy Phelan, and Jack Halberstam in order to reflect on the role of performance in the formation and presentation of identities. I ask what are otherwise possibilities for engagement with difference that can resist the reproduction of norms that restrain it, arguing that as it relates to the production of subjected identities and similarity, Benjamin's line of thought also leads to the erasure of difference. Thus, in this essay I demonstrate that noise cannot remain noisy when it is reproduced as a consumable object of desire, and show that if all noise is normalized, and all difference is erased in favor of similarity, our sounding lives would become strangely silent.

Philipp Kohl (München)

Reverberations of Chernobyl (1979–2019)

The contribution aims to trace a sonic history of the Chernobyl catastrophe 1986 in film, sound art, literature, and popular culture. It will question the relationship between sound, space and time in an environment affected by an anthropogenic catastrophe.

The scope of the inquiry begins before the historical catastrophe, with Andrei Tarkovsky's 1979 movie *Stalker*, a work that has not only shaped Chernobyl's mediatized memory in terms of (post-)apocalyptic narrative, imagery and visual culture of the "zone" – as has been shown extensively –, but also, as will have to be shown, along the lines of sound. The depopulated zone as a soundscape with (pseudo-)natural elements is prefigured in Tarkovsky's movie and reiterated in various works up until the 2019 HBO miniseries *Chernobyl*. The episodes are loosely based on Svetlana Aleksievich's collage of eyewitness documents from the Belarussian fallout zone (*Voices of Chernobyl/Chernobylskaia molitva. Khronika budushchego* [literally: Chernobyl prayer]).



obyl/Chernobylskaia molitva. Khronika budushchego [literally: Chernobyl prayer. Chronicle of the future], 1997) – an oral history that also encompasses the acoustic dimension of the nuclear contamination, i.e. the silence of insects and forest animals. While Tarkovsky and Aleksievich place the technological catastrophe within an apocalyptic and eschatological frameworks, the HBO series created by Craig Mazin focuses on the human present. For her score to the 2019 series, Icelandic composer Hildur Guðnadóttir uses field recordings from the Lithuanian power plant where the series was filmed. She makes use of the natural reverb of the turbine and reactor halls, plays her voice back into the spaces after digitally rendering impulse response profiles of them.

The aim of the contribution is to show a relationship between the abandoned space and the materiality of sound. In order to explore this, it will present various sonic appropriations of the Chernobyl space between Tarkovsky and the HBO series: For his work *4 Rooms* (2006), Danish sound artist Jacob Kirkegaard recorded the sound of four spaces in the abandoned zone for 10 minutes each. The recording was then played back into the room and recorded again, a procedure repeated up to ten times. The technique is inspired by Alvin Lucier's work *I am sitting in a room* (1970), who recorded his voice in a space and repeatedly played this recording back into that same space. Kirkegaard's work subtracts the human source of sound. For her work *Pripyat Piano* (2013, documented in a short film released in 2020), Czech composer Eliška Cílková recorded music on abandoned pianos in Pripyat. Ukrainian composer Volodymyr Savin, after having written the score for the Chernobyl game *S.T.A.L.K.E.R. 2* in 2011, recorded the pianos for the sample library *Pripyat Pianos* (2019), allowing for different parameters of the abandoned instruments to be modified (age, location, room size).



SESSION 4

Sarah-Indriyati Hardjowirogo (Lüneburg)

»The Sound of What?« Instrumentale Identitäten zwischen Genrezuschreibungen, kultureller Praxis und Sound Design

Dass Sounds zu allerlei Kategorisierungen herangezogen werden, ist so alltäglich wie die Tatsache, dass Musikinstrumente in der Regel vor allem aufgrund ihrer charakteristischen Klangeigenschaften geschätzt und eingesetzt werden. Aber was steht eigentlich dahinter, wenn Rock als Gitarrenmusik gedacht, Saxophonsounds als Jazz-Reminiszenz gehört und Trommeln als »The Sound of Africa« stilisiert werden? Der Vortrag diskutiert anhand konkreter Beispiele das Verhältnis von Instrumenten zu ihren Klängen und von Soundkulturen zu ihren Instrumenten, hinterfragt Stereotype und klischisierte Zuschreibungen und sondiert dabei das Forschungsfeld zwischen Sound Studies, Instrumentenkunde, Kulturwissenschaften und Musikethnologie.

Alyn Euritt (Leipzig)

Bad Intimacy: Invasion, Disgust, and Bodily Boundaries in Podcasting

"iPod culture embodies a dialectical relationship between the desire for an ever-present intimate or personal connectivity," Michael Bull writes in *Sound Moves*, "and the impoverishment of the social and geographical environment within which it occurs" (9). This desire for intimacy has become a key part of podcasting aesthetics and is forming much of the early scholarship on the medium (Llinares et. al, Spinelli & Dann). Instead of considering intimacy as a solely good feeling tied to a sense of belonging in an accepting community, this paper explores podcasting's use of bad intimacies, or affects of negative closeness.

Drawing on Sarah Ahmed's discussion on the line between intimacy and disgust in *The Cultural Politics of Emotion*, I begin by exploring how InfoWars uses the language of disgust to support right-wing ideologies of the white national body as in danger of penetration by ethnic others. I then turn to Meat and the use of binaural audio to



place bodily sounds within the listener's body to explore the feeling of recoil in constructing both intimacy and disgust.

The next section deals with forced intimacy as a form of invasiveness and the role of trust in delineating between good and bad intimacies. After examples of how intimacy without trust leads to invasiveness from Love and Radio and Darkest Night, I will return to InfoWars to consider how the podcast creates a feeling of bad, or invasive intimacy in listeners who do not share the podcast's right-wing ideology.

These examples of bad intimacy complicate—but do not in any way undermine—Bull's assertion that intimacy "warms" the listener's audio bubble. Disgust and invasiveness, I argue, are still intimacy. They're just bad intimacy. As such, they work to create familiar communal connections—even if they sometimes form those connections by making communal others a little too close for comfort.

Elizaveta Willert (Berlin)

*Intersektionales Hören und intersektionales Schreiben?
Training für die Forschungsöhren*

"Look man, you can listen to Jimi but you can't hear him. There's a difference man. Just because you're listening to him doesn't mean you're hearing him."— dieses Zitat aus dem Film „White Men Can't Jump“ (1992), während eines Auto-Gespräch zwischen einem „weißen“ und einem afroamerikanischen Basketball-Spieler über die Musik von Jimmy Hendricks, illustriert meine Idee des Trainings für die Forschungsöhren sehr gut.

Der Begriff intersectionality wurde das erste Mal Ende der 1980er Jahren durch die amerikanische Juristin Kimberlé Crenshaw (1989, 1991) in den Raum gestellt. In der zeitgenössischen Wissenschaft wird Intersektionalität als eine Strategie verstanden, wie man Diskriminierung und Machtstrukturen in sozialen Kontexten durch die Querschnitte zwischen Gender, Alter, Ethnie, Bildung usw. nachvollziehen kann. Das Training „Intersektionales Hören und intersektionales Schreiben?“ soll einen Arbeitsraum für Klang-Forscher:innen schaffen; nicht mit dem Ziel, eine „wahre“ Interpretation zu finden, sondern vielmehr, eine Möglichkeit darzustellen, Forschungsöhren für die Gender-problematik zu mobilisieren.



Nach einer kurzen theoretischen Skizze wird den Teilnehmer:innen angeboten, in Bezug auf das klangliche Beispiel einen Text zu schaffen, in dem man versucht, die eigene Erfahrung „hineinzuhören“, im Text festzuhalten und miteinander zu teilen. Als theoretische Vorlage zu dem Prozess des Be-Schreibens dient die diskurskritische Methode „writing intersectionally“ (Davis 2008, Lykke/Davis 2014, Kofoed Reimann 2019), im Rahmen derer der Prozess des Schreibens als eine „Selbstreflexion“ wahrgenommen wird. Die Idee des „writing intersectionally“ hilft einerseits, sich selbst in dem Text einzubringen, und andererseits, die analysierten Genderkonstruktionen aus anderen Blickwinkeln zu hinterfragen. Nach der Einschätzung von Lukas Kofoed Reimann, spiegelt im Fall dieser Methode der geschriebene Text die eigene (körperliche und soziale) Erfahrung wider. In der Sharing-Phase des Trainings werden wir auf folgende Fragen eingehen: In welchem Verhältnis stehe ich als Forscherin oder Forscher zu meinem Text? Da ich durch den Klang zur Gender-Problematik kommen möchte: Muss ich mich selbst von meiner Analyse trennen? Was sagt mein eigenes „Ohr“ über Sound im Text?





SESSION 5

Sebastian R. Richter

Klang und Kontext am Beispiel des Horror-Genres

Glissandi, Tremoli, komische, unidentifizierbare Klänge, plötzliche Dynamik-Kontraste; mit diesen Wörtern kann man die Musik des Horrorfilms oder in Horrorvideospiele beschreiben und klar das Genre erkennen. Damit wäre es musikalisch definiert und alles soweit abgehakt. So einfach ist es leider nicht. Nicht jede atonale Musik ist dem Horrorgenre zuzuschreiben und verstört ohne weitere Klänge oder Bilder. Hier kann auch falsch zugeordnet werden, wie das Beispiel „A mind of Bauhaus Principles“ des Jump'n'Runs Psychonauts verdeutlicht, wo atonale Musik humorvoll das Kernmotiv aus Mozarts Eine kleine Nachtmusik zitiert.

Kontextbeziehungen werden durch Atmosphären bestimmt, räumliche oder psychoakustische Effekte und Momente der Nähe und Entfernung. Auch Surround-Klang macht einen großen Teil der Immersion aus. Ich habe mir nun drei ähnliche Beispiele (aus Shining, Pet Sematary und Resident Evil 7), die ich durch eine räumliche und klangliche Strukturanalyse abbilden möchte. Hier sehe ich von der klassischen Beschreibung des Klangs ab, sondern versuche ihn als Struktur zu verbildlichen und dann formale Erkenntnisse zu interpretieren. Dabei präsentiere ich mich in der Diskussion nach einem Impulsvortrag von ca. 10 Min. als Skeptiker von Genrekategorisierungen. Wie können wir Sound/Musik anders als schriftlich beschreiben? Wie zu Genres zuordnen? Hat der Horrorfilm wirklich einen spezifischen Sound? Dies und andere Fragen sollen wenn nicht beantwortet, dann zumindest näher eingegrenzt werden.

Audio-Abstact unter: <https://youtu.be/kFEPf4YjiYY>



Max Weigelin (Eichstätt)

Die Tonspur der Situation – Analytische Perspektiven und empirische Impressionen für Sociological Sound Studies

Was ist der „Sound“ des Sozialen? Von dieser Fragestellung ausgehend fragt der Beitrag nach wechselseitigen Anregungs- und Irritationspotentialen zwischen Soziologie und Sound Studies: Was hat die Soziologie bislang von den Sound Studies gelernt (vgl. etwa Maeder 2014, Klett 2019, Bijsterveld 2019, Pickering/Rice 2017, Schulze 2015, Vanini et.al. 2014)? Welche Perspektiven eröffnen sich in Zukunft für „Sociological Sound Studies“? Und umgekehrt: Welche Formen von Sound Studies profitieren besonders von einer Schnittmenge zwischen Soziologie und Sound Studies (z.B. Bull et.al. 2015, Thompson 2017 und LaBelle 2010)? Welche Tonlage fügt es den Sound Studies hinzu sich konsequenter soziologisch für den Klang zu interessieren als bislang? Der Beitrag möchte seine Version des „Sound des Sozialen“ mit Hilfe von Materialien und analytischen Perspektiven hör- und beschreibbar machen, die aus dem Bereich der Mikrosoziologie, d.h. der Interaktion zwischen Anwesenden stammen.

In Anschluss an Georg Simmel (1908) und Erving Goffman (2009) und deren detailinteressierten Tiefenblick für Beziehungsgefüge, expliziten und impliziten Sinn sowie dem Kontinuum von subtiler und ostentativer Sinnlichkeit, sollen einige Zwischenergebnisse zur Forschung des Referenten zur Tonspur der Situation dargestellt werden. Wer mit Simmel und Goffman nach dem Sound des Sozialen fragt, stößt auf die Nebengeräusche, Störungen und schrille Töne des zwischenmenschlichen Alltags. Konkret: Auf in den Sound Studies bislang recht selten beachtete Phänomene wie das Husten und Räuspern, das quälende Schmatzen des Anderen bei Tisch, die Zierlichkeit der Kinderstimme oder auch die kräftigen Tonlagen von Jubel-, Angst- und Wut-Schrei. Wer so nach dem Sound des Sozialen lauscht und mit ihm Blick behält wie er sich aus interaktiven Verhaltensweisen ergibt und in sie einfügt, wundert sich über die höchst unterschiedlichen Hör- und Beschallungsregeln und daraus ergebenden Soundscapes von sozialen Settings wie Konzert, Vortrag, Bahnhof, Stadion oder Nachbarschaft.



Konkret vorgestellt werden zwei Fälle aus eigenen laufenden Forschungsprojekten. Dabei geht es einerseits um die Lärmsensibilität des Bibliotheks-Lesesaals und andererseits um die sich akustisch abbildenden und steigernden Erregungskurven im Fußball-Stadion. Herausgearbeitet werden an diesen Fällen drei zentrale Fragekomplexe für eine Soziologie des Klangs. 1. Wie machen Klänge einen Unterschied für die soziale Situation? 2. Wie konfigurieren soziale Situationen die Ohren ihrer Teilnehmer*innen bzw. wie mobilisieren soziale Situationen die Stimmen (und sonstige Klangkörper) ihrer Teilnehmer*innen? 3. Wie kann das Ohr der Forscher*innen für den Sound des Sozialen sensibilisiert werden?

Jan Torge Claussen (Lüneburg)

The Sound of Karate:

Die Erforschung der Kampfkunst im musikalischen Spiel(en)

Bewegte Körper erzeugen stets Geräusche, Klänge, Sounds, die experimentell erforscht werden: Welche Bewegung resultiert in welchem klanglichen Feedback? Welche Geste wirkt dabei passend und inwiefern performativ? Wie wirken sich Raum, Instrument oder Klangkörper aus? Musikinstrumente setzen bestimmte Gesten voraus, Kompositionen ein Arrangement der Klänge und Performances bewegte Körper im Raum (vgl. Godøy & Leman, 2010; Harenberg & Weissberg, 2010; Kim, 2006).

Karate basiert auf formalisierten Bewegungen wie Treten, Schlagen und Blocken. Die Basistechniken (Kihon) werden im Kampf (Kumite) und in komplexen formalisierten Bewegungsabläufen (Kata) kombiniert. Da auch die körperlichen Bewegungen in Verbindung mit einem Musikinstrument stets formalisiert sind, liegt unter anderem der Vergleich zwischen dem Einüben eines Musikstücks und dem Trainieren einer Kata nahe. Inwiefern können die Karate-Bewegungen einem musikalischen Spiel entsprechen und welche Rolle spielt dabei deren traditionelle Formalisierung?

Verstanden als eine ästhetische Praxis (Elberfeld & Krankenhagen, 2017) bildet Karate, vielfältige Bezüge zu ostasiatischen Philosophien aus und ist auf die Weiterentwicklung der Harmonie von Geist und Körper angelegt (Bowman, 2019; Minarik, 2016).



Gleichzeitig äußert sich die Kampfkunst seit den 1970er Jahren als Teil westlicher Popkultur in zahlreichen Filmen (Bowman, 2019; Sorg, 2007; Streng, 2014).¹ Das Forschungsprojekt widmet sich den experimentellen, medientechnischen Erweiterungen der ritualisierten Bewegungsabläufe des Karate und entwickelt musik- und medienästhetische Performances, die sich damit von anderen westlich zentrierten Zugängen abheben. Trotzdem nehmen sie unter anderem auf der Ebene der elektronischen Musik in Relation zur Avantgarde der 50er Jahre bis hin zur digitalen Musikproduktion der Gegenwart daran Teil.

In meinen Soundstudien erforsche ich die Katas des so genannten "Shima-Ha Shorin Ryu Karate". Dazu lasse ich meine eigenen Karate-Bewegungen durch den Einsatz von konventionellen Game Controllern in Verbindung mit einem Musik-Programm als musikalische Klänge in Echtzeit hörbar werden. Darüber hinaus produziert jede Kata einzigartige Sounds durch die Bewegungen der Performer_innen, die durch den standardisierten Karateanzug noch verstärkt werden. Wie wirken die originalen Klänge im Vergleich mit ihren medientechnischen Erweiterungen und mit Bezug auf die Bewegung innerhalb klassischer Kampfpositionen des Karates? Welche ästhetischen Wirkungen entfaltet der Ausgangspunkt des Karates als ritualisierte Einheit von Geist und Körper? Die Lecture Performance stellt sich diesen und weiteren Fragen auf der Basis theoretischer und experimenteller Zugänge zwischen Musik, Spiel, Sound und Kampfkunst.



PANEL DISKUSSION 2 GESCHICHTE UND STATUS DER SOUND STUDIES

Maren Haffke (Bayreuth)

German Media Theory und Sound Studies

In der Geschichte der Sound Studies gehört die spezifische deutschsprachige Tradition materialistischer Medienwissenschaft zu den bis heute einflussreichen theoretischen (und methodischen) Strömungen. Eine methodologische Rezeption der als ‚Medienarchäologie‘ und German Media Theory internationalisierten Schule muss sich dabei ihrer Historizität stellen. Mit den Konzepten der German Media Theory zu arbeiten, erfordert eine genaue Situierung der Konzepte und Begriffe in ihrer Theorie- und Fachgeschichte. Denn diese weist spezifische Invisibilisierungen, Leerstellen und ideologische Kontinuitäten auf.

Anna Schürmer (Halle)

Plädoyer für ein Ende der Eiszeit zwischen bzw. für Kollaborationen von Sound Studies und Musikwissenschaften: Vielleicht sollten die Sound Studierenden Tonsatz und Gehörbildung lernen – und auch ein bisschen ›klingende Historiographie‹ betreiben (Musikgeschichte kennen)? MuWis wie Instrumentalschüler:innen müssten dagegen von Beginn an die Rolle der Technik/Medien mitdenken – und begreifen, dass die klassische Musikgeschichte nicht um 1900 endet und das 20./21. Jahrhundert aus mehr als Pop besteht.

Wo bleibt die Erfahrung in der medienkulturwissenschaftlichen Techno-Science? – Wärme als Gegenbegriff zur ›kalten‹ Medientheorie und sozusagen die ›Wiederbelebung des Geistes in den Geisteswissenschaften‹. Gewendet auf die Sound Studies: Mit der Etablierung und Institutionalisierung der Sound Studies, wird Musik/werden also die ›humanistischen‹ Ursprünge der Disziplin wieder interessant und mit den neuen Gegenständen (Medien/Technik) verschaltet



– siehe als Indiz hierzu die neuen Professuren (G. Föllmer: MuM in Halle; J. G. Papenburg Musikwissenschaft/Sound Studies in Bonn; etc.). Methodologisch könnte die ›Erfahrung‹ als Zugang betont werden: als ›wärmende‹ Zutat und urmenschlich holistischer, multisensueller und dadurch weniger rationalisierbarer Zugang: Medien als Apriori von Erfahrung, Erfahrung als Apriori von Medien?

Definition einer ›Acoustic Research‹ innerhalb der künstlerischen Forschung: ›Gehörbildung‹ zum theoretischen Wissen der Klangkünste und zur Vermittlung von Wissen jenseits von Worten: Wie könnte so eine ›Gehörbildung‹ für die Sound Studies beschaffen sein? > daran anschließend: Golos Ansatz einer ›experimentellen Klangforschung‹

Persönlich habe ich den Anspruch, dass meine Texte/Vorträge/Sendungen sowohl wissenschaftlich wie auch journalistisch funktionieren – ähnlich, wie sich Pop und Avantgarde, Unterhaltung und Ernst wunderbar vertragen: ›U‹+›E‹=>›Ü‹-Musik. Anders und allgemeiner gesagt: Wissenschaft kann/soll/muss Spaß machen (›Komplexität ist geil :) und journalistische Vermittlung sollte nicht nur Oberflächendiskurs sein – aus meiner Sicht tut sich da eine Kluft auf, die irgendwie auch stellvertretend für gesellschaftliche Tendenzen steht...

Holger Schulze (Kopenhagen)

Sound Studies entstanden aus einem Mangel an Forschung, ihre Zukunft liegt aber in ihrem Überfluss an Kritik. Werden die Sound Studies fähig sein, durch die Sprengkraft ihrer Ansätze, Methoden und Erkenntnisse auch die Institutionen zu wandeln, in denen sie stattfinden?



Axel Volmar (Siegen)

Der Sound der Geschichte der Sound Studies: Artikulation, Polyphonie und Nachhall

Den Sound Studies ging es im Grunde genommen nur selten um Sound, sondern um Sound als Medium sowie als Artikulation und Ausdruck bestimmter gesellschaftlicher Strukturen und Prozesse. Der Sound der Sound Studies folgt zudem historisch keiner klaren, aufeinander aufbauenden Entwicklungslinie, sondern bildete immer schon eine – geografisch, thematisch, und methodisch-theoretisch – polyphone Partitur immer neuer Zusammenklänge aus wiederkehrenden Konstellationen und Kombinationen verschiedener Erkenntnisinteressen und Zugriffsweisen. Trotzdem haben sich natürlich auch historische Transformationen im Diskurs und damit des „Sounds“ der Sound Studies vollzogen, denn der Sound der Sound Studies bildet letztendlich sowohl Impulse für als auch den Nachhall des akademischen Diskurses.

SESSION 6

Nico Daleman (Berlin)

Smells Like Neon Lights, Tastes like Pigmented Speakers. How does Klangkunst actually sound?

My research explores the implications of Machine Listening as a tool for the analysis and creation of sound installation art. It includes a discussion of theories of listening, grounded on Jean-Luc Nancy's frameworks for listening (2007) I question the relationship with the machine that is capturing the sound, and what is our relationship with the space in which the machine is sensing this data? If the machine is indeed resonating in space, how does our human perception engage with the information that the machines are providing us? Concepts within the current research of Sound Studies such as Sonic Skills, Audile Techniques, Acoustemology and Sonic Knowledge are also considered in this research. Based on David Trippet's essay of transhumanism and music (2018), I ultimately propose Machine Listening as a transhuman tool for listening.



The aim is to broaden the possibilities of the discourse of sound art as a genre, by putting into question some of its core characteristics, namely, spatiality, site-specificity and ephemerality.

In the practice, these questions are applied to the theoretical frameworks surrounding sound art installation, particularly by indagating the spatial characteristics of sonic documentations. Most of the reflection and analysis about sound art focuses on philosophical and cultural aspects that emphasizes mostly its conception (e.g. Brandon LaBelle, 2007) and its reception (e.g. Salome Voegelin, 2010). Nevertheless, little has been brought into discussion of an analysis of the sonic material of sound art installations, at least not in the same detail as other analytical approaches of music analysis has proposed. (e.g. Electroacoustic music)

The results of my research are presented in the form of a sound art installation: Smells like Neon Lights, Tastes like Pigmented Speakers. It exemplifies some of the problems and solutions that Machine Listening poits as a theoretical concept and as analytical tool for sound installation art. Smells like Neon Lights, is a generative sound installation reflecting on the perceptual capabilities of technology and their influence in our artistic experience. The work examines a database of sound installation recordings through the use of Machine Listening and Artificial Intelligence algorithms creating a collaborative installation in dialogue with technology. The sonic material is presented in two levels: an immersive sound environment, that explores the modulations of our spatial perception, and a parallel generative composition, experienced via headphones, that uses Machine Learning algorithms to match the sounds captured in the room with samples of a database of sound installation art documentations. The audience is confronted with a mediated experience where sonic material coexists with preconceived and hidden spaces, generating a new mixed or augmented reality that can never be grasped as a whole. The sonic database is taken from an archive of sound art installation documentations of the Singuhr Gallery exhibitions from 1996 to 2014. Engaging with a database of recordings for documentation questions the practices of documentation and its significance in artistic tradition.



This research was carried as part of my Master's Project at the Sound Studies and Sonic Arts program at the University of the Arts in Berlin. Because of the COVID 19 pandemic, the installation has not been realized or opened to the general public. A special version of the installation will be presented to the audience, allowing the exploration of the sound art documentation via virtual means, followed by a discussion of some of the sound examples that were analyzed for this artwork.

Julian Kämper (München) & Felix Kruis (München)
*SOUND POSITIONIEREN. Über das Feldrechercheprojekt
»Sounddramaturgien«*

In unserem Beitrag zur Jahrestagung möchten wir zunächst Motivation und zentrale Fragestellungen des noch jungen Projekts „Sounddramaturgien“ kurz darstellen. Konkretisiert werden unsere zentralen Fragestellungen anhand einer Gegenüberstellung unterschiedlicher raumspezifischer Produktionsverfahren: Wie wird der (dreidimensionale) Raum als erzählerische Komponente in Klassik, Jazz, Neue Musik und populärer Musik konzipiert? Inwiefern werden bewusste künstlerisch-konzeptionelle Entscheidungen darüber getroffen, in welchem räumlichen Verhältnis sich die Hörenden zur Klangquelle befinden? 3D-Aufnahme- und Wiedergabeverfahren eröffnen unendliche Spielmöglichkeiten, die sich im Stereopanorama nicht abbilden lassen. Während im Bereich der klassischen Musik die akustische Authentizität des Konzertsaals hochgehalten und technische Verfahren möglichst ausgeblendet werden, werden räumliche Nähe und Distanz zwischen Künstlern und Publikum bei Studioproduktionen der Populärmusik bewusst als Narrativ zur Imagebildung eingesetzt: Billie Eilish haucht uns scheinbar ins Ohr, Singer-Songwriter positionieren sich direkt vor die Hörenden, Gothic Music ist an sakralen Hallräumen wiedererkennbar und Led Zeppelin vermuten den perfekten Schlagzeugsound im Treppenhaus. Diese räumlichen Positionierungen zum Hörenden sind nicht nur musikalisch-kompositorisch relevant, sondern tragen erheblich zur Imagebildung und Narration bei. Komposition und Raum sind nicht voneinander getrennt zu betrachten, vielmehr können musikalisch neue Wege beschritten werden, wenn „sounddramaturgische“ Fragen in den Fokus rücken, etwa die Frage nach der Position der Hörenden.



Im Bereich der Neuen Musik herrscht ein Klangfetischismus vor, dem bei Tonträgerproduktionen Rechnung getragen wird. Erzählerische und hörerorientierte Strategien hinsichtlich der raumakustischen Positionierung bleiben dabei oftmals außer Acht – nicht gerade überraschend bei einer Musik, die sich ihrem Wesen nach einem leichten „Verstehen“ bzw. einer unmittelbaren „Zugänglichkeit“ tendenziell verweigert. Jazz-Hörer gelten tendenziell als audiophil, weshalb Produzenten davon ausgehen können, dass ihre Produktionen auf guten Hifi-Anlagen oder 5.1-Systemen wiedergegeben werden. Im Bereich der Populärmusik stellt sich die Frage nach dem Nutzenfaktor aufwendig produzierter 3D-Musik, wenn die Musik überwiegend über kleine Bluetooth-Speaker oder die Smartphone-internen Lautsprecher konsumiert wird. Wie sehr technologische, gestalterische und rezeptionsspezifische Aspekte bei der Anwendung von 3D-Audio zusammenhängen und nicht losgelöst voneinander betrachtet werden können, wird hieran offensichtlich.

Christian Märkl (Hamburg)

Elektroakustische Transformation realer Klangräume im Kontext von Verräumlichung und künstlerischer Gestaltung

Am Beispiel meiner Klanginstallation „Who am I“ erforsche ich Klänge, beschäftige ich mich mit emotionalen Reaktionen auf elektroakustisch gestaltete Räume. In Alltagssituationen, wie z.B. im beengten Fahrstuhl, untersuche ich die therapeutische Wirkung von Nachhall aus Mehrkanal-Lautsprechersystemen. Unterschiedliche Materialebenen wie Instrumentalklänge, Umweltklänge, technische Klänge finden dabei Verwendung und verbinden sich gleichzeitig zu einem künstlerischen Werk. Da spielen zum einen narrative Elemente eine Rolle, Sprache, andererseits kommt eine „wortlose“, emotionale und musikalische Ebene hinzu, sowie Klänge, deren „außerkünstlerischer“, technisch- apparativer Ursprung unüberhörbar ist. Was eignet sich, um die Wahrnehmung des Raumes zu beeinflussen?

Im Rahmen der Tagung möchte ich der Frage nachgehen, in welchem Verhältnis dieser Ansatz zu Gegenstand und Methoden der Sound Studies steht. Was ist Gegenstand, was ist Methode? Forschere ich über, mit, durch oder an Sound? Was könnte künstlerische Forschung im Zusammenhang mit Sound Studies bedeuten? Gleichzeitig möchte ich die Teilnehmer der Tagung zu einer Befragung zur Wahrnehmung von Klängen mit Hilfe der Umfrage- Plattform Lamapoll einladen.



SESSION 7

Maurice Stenzel (Erfurt)

Deconstructing Sound. Tracks als epistemische Ressource in Online-Netzwerken

Medientechnische Innovationen im Bereich von Internettechnologien ermöglichen durch ihre Einbettung in Digital Audio Workstation (DAW) Software in sozio-technischen Online-Netzwerke neue Produktionsformen und Umgangsweisen in der Auseinandersetzung mit Sound durch das Interface des Internetbrowsers. Durch die stetig wachsende Komplexität der Anwendungen und der Archivierbarkeit der darin realisierten Produktionen in (teil-)öffentlich adressierbaren Speichersystemen auf den Servern der Anbieter werden neben einer breiteren Distribution und Zirkulation von Sound in archivierter Form insbesondere rekonstruktive Zugriffsweisen auf Soundproduktionspraktiken auditiver Medienkulturen (Volmar/Schröter, 2013) grundlegend transformiert. Durch programmtechnisch rekonstruierbare Entscheidungsgefüge im Produktionsprozess werden dadurch Prozesse der Soundgenese und damit des Processing kulturellen Wissens (Großmann, 2005) in partizipativen Online-Netzwerken hochaufgelöst zugänglich.

Im Tagungsbeitrag soll anhand eines Fallbeispiels einer empirisch erforschten auditiven Medienkultur, die sich um eine spezifische Online-Musikproduktionstechnologie herum organisiert (vgl. dazu auch Pinch/Athanasziades, 2012), der Frage nachgegangen werden, wie in Online-Netzwerken produzierte Tracks als epistemische Ressource zum Umgang mit Sound nutzbar gemacht werden. Genauer, inwieweit das Wechselverhältnis zwischen Medientechnologie und Soundpraxis in Wissensordnungen in diesen Netzwerken hineinwirkt und neue Aneignungspraktiken zum Umgang mit Sound hervorgebracht werden. Dafür wird zunächst der Forschungsgegenstand in seiner medientechnischen Spezifik vor dem Hintergrund des zugrundeliegenden Problems granularer Dekonstruktion medientechnischer Klanggestaltung beleuchtet. Anschließend wird mit dem empirischen Zugang zur Erforschung der Online-Praktiken im Rahmen eines qualitativen Forschungssettings (Boellstorff, 2012; Charmaz, 2014; Hine, 2015) der Forschungsansatz dargelegt, um die Thematik nachfolgend mithilfe eines Einblicks in die Daten eingehend zu beleuchten.



Jonas Kellermeyer (Basel)

Pop im Zeichen relationaler Umweltlichkeit — Hyper-Text, Hyper-Pop, Hyper-Ironie, Hyper-Objekt, Hyper-Kultur!

Angesichts der fundamentalen Relationalität der (Um-) Weltlichkeit, haben solche Weltentwürfe Hochkonjunktur, die der überwältigenden Komplexität affirmativ begegnen: Eine Form der kalkulierten Überforderung des Subjekts bei gleichzeitig tendenzieller Trivialisierung ist die adäquate Antwort auf drängende Fragen. Die allgemeine „Hyperisierung“ ist in vollem Gange und lässt wuchernde Querverweise nicht nur zu, sondern verwahrscheinlicht sie sogar ungemein.

Timothy Mortons explizit ökologische Theorie des Hyper-Objekts passt sich diesem Denken entsprechend in die sich immer relationaler ausgekleidete Gegenwart ebenso ein, wie die Hyper-Ironie, der Hyper-Pop oder auch der Hyper-Text. Hyper-Objekte sind, Timothy Morton zufolge, weltende Entitäten, die sich nur in ihrer Relationalität erfahrbar gerieren. Sie gleichen einem Eisberg, von dem nur ein Bruchteil jeweils sichtbar ist, wobei sich das Gros ihrer „Masse“ unter der (wortwörtlichen) Oberfläche befindet. Die Lehre der Hyper-Objekte ist ökologisch im wahrsten Sinne des Wortes: es geht um Interdependenzen, Interferenzen und Rückkopplungen. Gerade die Pop-Kultur lässt sich in diesem Sinne als zutiefst ökologisches Phänomen, das sich durch Hyper-Objekte (unsichtbar & zutiefst relational) strukturiert, fassen. Genau wie von Effekten des Weltklimas sind wir tagtäglich von pop-kulturellem Bild- und Klangmaterial umgeben. Wir sind allzeit wahrhaft „immersed“. Es ist nicht möglich einzelne Bestandteile eines Hyper-Objekts analytisch zu zerlegen, ohne dabei den Zusammenhang selbst aus den Augen zu verlieren. Das Ganze ist eben mehr als die Summe seiner Teile; gerade „emergent properties“ erwachsen aus den Zwischenräumen und zeitigen wesentliche Effekte. Dieser Umstand soll im Zuge meines Vortrags ausformuliert und auditiv wie theoretisch unterfüttert werden.

Die Hyperisierung des Weltzusammenhangs, so die These des Beitrags, ist Symptom des „neuen“ Wahrnehmungsprogramms, welches das Pop-Mindset mit sich führt und das sich anschickt potenziell alles Umgebende in diesen seinen Begriffsapparat einzuspeisen.



Ania Mauruschat (Kopenhagen)

Music as Seismographic Sound:

Zum Vermächtnis der Inuit Pop-Musikerin Kelly Fraser zwischen Kolonialismus, Klimakrise und globaler Digitalisierung

2013 wurde die damals 19jährige Inuit Musikerin Kelly Fraser (1993 - 2019) aus Sani-kiluaq in Nunavut schlagartig berühmt – zumindest bei den 35 000 Bewohner*innen des teilautonomen kanadischen Territoriums, das rund fünfmal so gross ist wie Deutschland, und bei all jenen im Rest der Welt, die sich für Weltmusik 2.0 (Burkhalter 2010) interessieren. Fraser hatte gemeinsam mit einer Freundin den internationalen #1-Hit "Diamonds" (2012) der barbardischen Künstlerin Rihanna in ihre Muttersprache Inuktitut übersetzt, als Musikvideo aufgenommen und das Cover auf YouTube veröffentlicht. Seither wurde das Video über 1,14 Mio. mal auf der Plattform abge-spielt. Im Gegensatz zu Rihannas professioneller High-Tech-Produktion der Midtempo Pop Electro R&B Ballade ist Frasers "Diamonds" eine Amateur-Produktion von Teenagerinnen mit Hilfe billiger Heimelektronik, die entsprechend rauscht, zerrt und übersteuert ist. Aus medien- und kulturwissenschaftlicher Sound Studies Perspektive ist Frasers Version dennoch von grossem Interesse, da sich hier postkoloniale, trans-kulturelle, intersektionale, mediale und ökologische Diskurse auf so eindrückliche wie berührende und kritische Weise kreuzen und sich von dort der Bogen zu aktuel-len Diskussionen der Sound Studies schlagen lässt.

Ist z.B. bei Rihanna der romantische Love Song bereits mit Verweisen auf die vier Ele-mente Erde, Luft, Wasser und Feuer durchzogen, was sich insbesondere auch im da-zugehörigen Musikvideo widerspiegelt, so ist der Naturbezug in Frasers Version noch ausgeprägter. Fast scheint es, als ob die Liebeserklärung des Songs hier nicht einem anderen Menschen, sondern ihrer Heimat, dem Inuit-Territorium Nunavut gilt. Nach ihrem Debutalbum Isuma (2014), in dem sie ausschließlich in Inuktitut sang, ver-öffentlichte Fraser 2017 ihr zweites Album Sedna, benannt nach der Meereshöttin der Inuit. Mit diesem EDM-Album wurde sie bereits in der Kategorie Indigenous Mu-sic Album of the Year für die kanadischen Juno Awards nominiert.



tAuf Sedna findet sich u.a. der Song "Fight for the Rights", den sie aus Protest gegen das Nunavut Land Referendum am 9. Mai 2016 geschrieben hatte und in dem sie ihre Landsleute aufforderte gegen die Ermöglichung des Verkaufs von Gemeinschaftsland zu stimmen. Inuktitut und Englisch, elektronische Instrumente und die Qilaut genannte Rahmentrommel der Inuit treffen hier akustisch aufeinander sowie wie Throatboxing, eine Mischung aus Throat Singing and Beatboxing, mit Rap und elektronischen Klängen in "Looking for a Seal" gegen den Boykott der Robbenjagd durch Umweltaktivist*innen.

In ihrer Musik spiegelt sich so Frasers eigener, komplexer Grenzgang zwischen den Kulturen. Mittels ihres ganz eigenen Sounds versuchte sie für die Zukunft ihres Volkes zu kämpfen, das von Zwangsumsiedlung, Familientrennung und kultureller Entfremdung u.a. durch sog. Residential Schools traumatisiert ist und bis heute unter deren Folgen in Form von Alkoholismus, Gewalt und einer hohen Suizidrate leidet und dabei zugleich mit den Herausforderungen durch Globalisierung, Digitalisierung und Klimaerwärmung konfrontiert ist. In "Stay strong" rappt Fraser, deren Vater sich das Leben nahm als sie 16 Jahre alt war: "Man, I hate suicide / but I can't hate the ones who did it / that's just past my limit." Ihr drittes Album, das laut ihres Produzenten Decolonize heißen und mit Crowdfunding finanziert werden sollte, hat Kelly Fraser nicht mehr verwirklichen können. Am 24. Dezember 2019 nahm auch sie sich das Leben. Nunavut, Inuktitut und das Leben der Inuit waren die zentralen Themen in Frasers kurzem, intensivem Schaffen, das von dem Wunsch getragen war, die (post-)kolonialen, intergenerationalen Traumata ihres Volkes mit Musik zu heilen und für die nachwachsenden Generationen eine Brücke zwischen der kanadischen Gegenwartskultur und ihren größtenteils gekappten indigenen Wurzeln zu schlagen. (Mauruschat 2018)