



Christian Tschinkel

# Akusmatische Modalität als Modell für planetare Awareness

[08.2024]



ACOUSMONUMENTS

# Akusmatische Modalität als Modell für planetare Awareness

[08.2024]

Subject is some, almost nothing –  
a vanishing entity, pure appearance and so on.  
But it's not, subject is not an object like others.

[Slavoj Žižek]

Von natürlichen Nebengeräuschen abgesehen, beschränkt Musique acousmatique die (musikalische) Hörwelt des Menschen auf die Tonwiedergabe via Lautsprecher. Gleichmaßen erweitert sie diese aber dadurch potentiell ins Multidimensionale – nämlich hauptsächlich dann, wenn es den Raum resp. die Räume betrifft, in denen sie erklingt. Mitunter postuliert man sie sei Kino für die Ohren, Polyphonie der Welt und eine Schule des Hörens. In ihrem Wesen liegen einerseits die auditive Allsicht, eben das Panorama (auch als Vorläufer des Kinos gedacht) und andererseits die Immersion, die jene Perspektive aus dem Inneren und eben keine globale von außen stärkt. Jedoch liegt, wie generell unserer Sprache und Literatur, auch jeglicher Äußerung zur Akusmatik eine visuell geprägte Ausdrucksform zugrunde, die hauptsächlich Sichtweisen anstatt Hörweisen vermittelt. Ein Bewusstmachen der Problematik, dass hier viele Worte fehlen, ist ein erster Schritt zu einem besseren Gewahrwerden von Klangwahrnehmung und Musik – und womöglich auch von unserem gesamten Welterleben. An dieser Stelle könnten wenigstens viele Aphorismen bemüht werden, wie in etwa jener, dass das Auge den Menschen in die Welt und das Ohr die Welt in den Menschen führe. Hinsichtlich letzterem nähert man sich zumindest durch Sonifikation einem solchen Welterfahren, das Beziehungssysteme nicht vordergründig in Relation zum Sichtbaren setzt, sondern Zustände und ihre Änderungen im Hörbaren zu ergründen versucht. Akusmatik hat sich dies zur Aufgabe gemacht. Sie konstituiert sich aus dem Spannungsverhältnis von Mathematik und Numerologie, die sich auf der einen Seite aus objektiv messbaren Frequenzen speist und auf der anderen Seite jenen abstrakten akustischen Messwerten semantische und symbolische Bedeutung zuweist. Durch klangliche Vermessung des Kosmos<sup>1</sup> spiegelt sie als psychoakustischer Vermittler das Konzept der Transrealität inmitten der beiden Extrempole wider.

vgl. Kirchhoff 2022: 173

Zudem spielt auf gewisse Art das Chorische eine Rolle. Lautsprecher sind auch so etwas wie Stimmen und ihre räumliche Aufstellung ein Chor, was die Klangkünstlerin Janet Cardiff mit ihrer Installation *Forty-Part Motet* (2001) unter Beweis stellt. Polyphonie und Multiphonie reichen sich hier die Hände, wobei Polyphonie vorrangig ein bestimmtes musiktheoretisches und historisch geprägtes Regelwerk meint, das die Struktur von gleichzeitig erklingenden Tönen oder Klängen gestaltet. Demgegenüber bezieht sich Multiphonie auf eine Vielzahl von diskreten Lautsprechern und eine damit verbundene Spatialisierung der Musik, die die morphodynamischen Prozesse

im Raum unterstützt. Diskret bedeutet hier, dass es eine abzählbare Anzahl von Lautsprechern gibt, von denen jeder einzelne von jenem bestimmten Ort aus Klang abstrahlt, an dem er sich befindet. Holophonie dagegen erzeugt Klanggebilde durch Phantom-Schallquellen. Das heißt, Klänge sind aus Richtungen hörbar, an denen sich gar keine Speaker befinden. Vom einfachen Stereo-Format über Dolby-Atmos und Ambisonics bis hin zur Wellenfeldsynthese erzeugen diese Beschallungssysteme eine mehr oder weniger starke Illusion im räumlichen Wahrnehmen von Musik und setzen klingende Objekte in den Raum, auch dann, wenn sich letztendlich alles auf eine gezielt rationalisierte multiphone Schalllenkung herunterbrechen lässt. Akusmatische Musik vereint all diese „Phonien“. Denn selbst die auf Notenpapier vertikal gedachte polyphone Strukturierung lässt sich grundsätzlich auch auf Elektroakustische Musik anwenden, wenngleich sich diese oftmals diesem tradierten Musikverständnis entzieht und neueren theoretischen Zugängen, wie etwa denen der Spektromorphologie anstatt dem klassischen Tonsatz oder der Kontrapunktlehre folgt.<sup>2</sup>

vgl. Smalley 1997

Es entsteht so etwas wie psychoakustische Magie, wenn verschiedene virtuelle Raum- bzw. Hallgrößen am Audiosignal gleichzeitig in den realen Aufführungsraum projiziert werden. In Folge dessen entsteht ein in sich selbst verschachtelter akustisch wahrnehmbarer Hypercube, auch wenn all diese emittierten Schallwellen hinsichtlich ihrer Distanzen, Amplituden, Abschattungen und dergleichen objektivierbare (Vektor-)Werte liefern. Immerhin ließe sich dies als artifizielle Vorder- und Hintergrundkonzeption interpretieren, könnte die akusmatische Kunst nicht sogar einen Hallraum im Vordergrund und nahe liegende Objekte im Hintergrund inszenieren. Eine World Upside Down entspringt dieser Kunstform, in der auf psychologischer Ebene zwischen dem physikalisch euklidischen, dem zentralperspektivisch begeharen sowie dem virtuell imaginären Raum fluide überblendet und hin und her geschaltet werden kann.<sup>3</sup> Kompositions- und Klangregiearbeiten betreiben hier Alchemie im Sinne der Transmutation von Raumzuständen. Diese unterschiedlichen Qualitäten können beispielsweise im 1:1-Vergleich in so manchem zeitgenössischen Musiktheater wahrgenommen werden, wo sich instrumentale Orchestermusik und Elektroakustik abwechseln oder einander gegenseitig ergänzen.

vgl. Zenck 2017: 646

Solch vielfältige Raumdimensionen lassen sich als utopisch, hyper- oder transreal und in gewissem Sinn auch als *queer* bezeichnen. Ein Lauschen dieser Welten durchdringt das Unsichtbare und Verborgene, das Nicht-Offensichtliche und sogar das real Nicht-Vorhandene, was uns einmal mehr ins Phantasma führt. Insofern könnte auch *drag* als Zuschreibung dienen, da Akusmatik ihre konstituierende „wahre“ Innenwelt verdeckt und nur in einer von Audiomanipulationen geprägten mediatisierten Außenwelt erscheint. Ihre Produktion sei im wahrsten Sinn des Wortes obszön, nämlich *off-scene* und zeigt lediglich eine Projektion, die dem Höhlengleichnis gleicht. Durch elektronische Transpositionsmöglichkeiten unterliegt die akusmatisierte Stimme einem Gender-Bending von stereotyp-männlich bis -weiblich mit allen Diversitäten innerhalb und außerhalb dieser Bandbreite. Außerhalb in etwa

als „Voice of God“ oder als Stimmen von Robotern, Monstern und Schlümpfen – sozusagen in weit überhöhten Rock- und Hosenrollen.

Zwar bedarf es zum Hören keiner Interpretation des Gehörten, jedoch wird sich eine bestimmte Art von Weltbezügen für jede Hörerin und jeden Hörer in gewissem Maße (inter)individuell von selbst einstellen. Eigene Erfahrungen, musikalische Sozialisation und viele psychologische Faktoren wirken auf das Hörbare, das Gehörte, wie auch auf den Prozess des Hörens selbst. Akusmatik, als großes Spiel mit dem Konkretabstrakten<sup>4</sup>, evoziert Klangbilder<sup>5</sup> und meint damit ein Konglomerat von spürbarer Klangverkörperung und imaginierten Kraftfeldern, die wiederum stark ins Visuelle weisen. Sie reichen von synästhetischem Gehalt, über surreale Traumgestalten und -landschaften bis hin zu konkreten Dispositiven des real Erklingenden, triggern eventuell den mnemonischen „Das-klingt-wie-...“-Effekt oder provozieren de facto sogar eine Höranalyse. Wie sehr sich abstrakte Klanglichkeit konkretisieren und in allerlei Vorstellungsgebilden einordnen lässt, obliegt irgendwo dem Resonanzprinzip. Laut Hartmut Rosa entsteht Resonanz grundsätzlich aus der Anrufung oder Berührung einer Sache heraus, auf die man antwortet und sich folglich mit ihr im selbstwirksamen Austausch und Agieren erlebt. Jene Wirksamkeit transformiert sowohl uns selbst als auch unser Gegenüber, welches sich durchaus als eigensinnig, widerspenstig und bis zu einem gewissen Grad als unverfügbar gerieren darf. Eine vollständige Kontrolle und Verfügbarkeit über dieses Gegenüber ließe keine lebendige Beziehung mehr zu und würde im Leb- und Regungslosen erstarren.<sup>6</sup>

vgl. Tschinkel 2021

vgl. Bayle 2003

vgl. Rosa 2019: 331, 472  
2023: 82–87

Das Akusmonium ist das Wiedergabeinstrument der akusmatischen Musik. Hörende gehen mit diesem Lautsprecher-Array in Resonanz, das François Bayle in den 1970er Jahren konzipiert und aufgebaut hat. Seine Theorien zur *Musique acousmatique* kreisen um allerlei Philosophien, Wahrnehmungskategorien und Typen des Hörverhaltens, die jeweilige Resonanzphänomene triggern.<sup>7</sup>

vgl. Bayle 2020: 299 ff.

vgl. Schaeffer 2017: 340 ff.

Derlei in den Raum projizierte Klangobjekte<sup>8</sup> entfalten also ein chorisches Kraftfeld von environmentalen Figuren<sup>9</sup>, die in Form unterschiedlichster Metaphern weiterwirken. Im Rahmen ihrer Interpretation werden diese subjektiviert. Abgesehen vom Verweis auf die Opernliteratur, die personalisierte Bezeichnungen wie in etwa den „Tristan-Akkord“ und dergleichen hervorbringt, möge hier die These greifen, Musik selbst sei eine virtuelle Person und eine Wesenheit für sich.<sup>10</sup> Sie zeichnet wohl auch dafür verantwortlich, dass elektroakustische Objekte durchaus mit klingenden Namen versehen werden, was auch die folgende Lesart legitimiert, autonom Klangliches dehnt sich in seiner Beziehung zur Welt ins Anthropomorphe, ferner ins Weltlich-Kosmische aus. Personifizierte Planetennamen und Sternbenennungen nach antiken Gottheiten unterstützen diese These ebenso, wie auch Bayle dies bestätigt:

vgl. Haß 2021

vgl. Parncutt & Kessler 2006

Bayle 2020: 249

Ich glaube im Übrigen, dass die in der Musik verwendeten Energien Personen, Entitäten darstellen. Und dass es auch eine Möglichkeit ist, das Leben der Formen als Lebensformen zu betrachten. Das Leben der Formen und die Lebensformen beeinflussen sich gegenseitig.<sup>11</sup>

Und so darf ich mich an einige aktuelle, wenn auch kühne Gesellschaftsentwürfe wagen um sie mit der akusmatischen Kunst abzugleichen. Ziel ist es, sich verbindende Szenarien ausfindig zu machen um das Hören akusmatischer Musik in diese bestehenden Entwürfe einbetten zu können und es als Vorlage für kommende Ansätze aus einer Achtsamkeit des Zuhörens heraus wirken zu lassen.

Innerhalb des Diskurses über ein völlig neuartiges soziales Zusammenleben skizziert zum Beispiel Donna Haraway ein Szenario, welches die sogenannten Chthonischen als „Multispecies“ im planetaren Environment in Erscheinung treten lässt.<sup>12</sup> Viel-

vgl. Haraway 2016

mehr impliziert ihr Entwurf sogar eine science-fiction-anmutende Welt, in der diese tief verwurzelten chthonischen „Menschen“ im Stande sind, sich mit allen Lebensformen des Planeten zu symbiosieren, anstatt die Erde mitsamt ihrer Tier- und Pflanzenwelt auszubeuten.

Während sich der Homo sapiens gen Himmel streckt, tummeln sich die Chthonischen mit allen „Crittters“ (wohl sinnbildlich) im Schlamm. Das heißt, sie sorgen sich um jede Kreatur – jeden Farn und jedes Getier. Haraways Tenor meint damit, dass ein zeitgemäßer Feminismus die derzeitigen Verbindungen zwischen Ethnie, Geschlecht, Gender und Klasse entwirren soll. Anstatt sich um eine essentialistische Frauenerfahrung zu kümmern, sollten kollektivistische, sozialistische und feministische Vorstellungen von verantwortungsvoller Verwandtschaft gelebt werden.

Anhand ihres früher erschienenen *Cyborg-Manifestos* zeichnet sie das teilweise ironische Bild einer Cyborg-Identität um über Geschlechteridentität und technologische Integration zu reflektieren. Hier postuliert sie, dass Cyborgs die Möglichkeit bieten, traditionelle Geschlechterrollen und -grenzen zu überwinden:

Haraway 1985

Cyborgs sind Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt. [...] Die Cyborg ist eine überzeugte Anhängerin von Partialität, Ironie, Intimität und Perversität. Sie ist oppositionell, utopisch und ohne jede Unschuld. [...] Cyborgs definieren eine technologische Polis, die zum großen Teil auf einer Revolution der sozialen Beziehungen [...] beruht. Natur und Kultur werden neu definiert.<sup>13</sup>

Bedenkt man aktuelle KI-Entwicklungen und die Tatsache, dass es mittlerweile tatsächlich echte Cyborg-Aktivist\_innen gibt, die sich durch Einpflanzen technischer Sensorik ihre Wahrnehmung um einen zusätzlichen Sinn erweitern, nähert man sich auf technokratischer Weise Haraways chthonischem Menschenbild, denen sie Tentakeln, Fühler und allerlei Fäden, Geißeln und Spinnenbeine andichtet. Neil Harbisson ließ sich als erster Mensch eine Antenne in den Schädel implantieren um Farben hören zu können. Moon Ribas ist in der Lage schwächste Erdbeben zu fühlen und als Tanzperformerin darauf zu reagieren. Weitere Formen dieser augmented Reality werden seit 2010 von der Cyborg-Foundation unterstützt.

Um nun auf die akusmatische Musik zurückzukommen, werden einige Beispiele erläutert, die besagte Konzeptionen hinsichtlich Critterwesen und Cyborgs als virtuelle

Personifizierungen innerhalb von Kompositionen zum Ausdruck bringen. Gleichzeitig wird auch das Feld und der Raum als chthonisches Environment geöffnet, in dem sich diese Musik realisiert.

Roland Kayn hat den Begriff der kybernetischen Musik geprägt und mit ihr bestimmte Steuerprozesse zwischen Mensch und Maschine geschaffen. Algorithmische Feedbackschleifen übernehmen zunehmend die Selbstorganisation der Klänge, die daraus ihr Eigenleben offenbaren. Und während Francis Dhomont noch seine *Frankenstein Symphony* (1997) als akusmatischen Homunkulus geschrieben hat, lässt sich die Akusmatikerin Louise Rossiter im Fall ihres Werks *Der Mensch als Industriepalast* (2018–2024) vom Autor und Pionier der Infografik Fritz Kahn inspirieren, womit sie eine bewusste Brücke zum Cyborg-Gedanken und generell zur Regelungstechnik der Kybernetik innerhalb der akusmatischen Musik schlägt. Solche Kompositionen bestärken die fortschreitende Hybridisierung von Natur und Kulturtechnik.

Im Abgleich mit dem oben Erwähnten entspricht jedwede akusmatische Klanggestalt einem solchen Critter-Wesen und einem ihr inhärenten Energiemodell. Im Zusammenschluss vieler werden sie zu einem einzigen Beziehungsgeflecht innerhalb eines musikalischen Werkes. Insofern bin ich auch dankbar für diverse Gästebucheinträge unseres groß angelegten Klanginstallationsprojekts *Temple of Sound* (vormals in Rappottenstein, seit 2024 in Gars am Kamp), das elektroakustische Musik aus acht Jahrzehnten in jeweiliger Automation inszeniert. Die Reaktionen so mancher Besucher\_innen zeigen, dass die Art einer sich verräumlichenden Lautsprechermusik durchaus als „wesisch“, also wesenhaft wahrgenommen wird. Unter vielen poetischen Anwendungen werden mitunter Lautsprecher als „Membrantierchen“ bezeichnet, wie auch festgehalten wird, dass „der Raum zu träumen scheint“.<sup>14</sup> Das weist merkliche Parallelen zum Chtulhu-Kult auf, auf den ich später noch zu sprechen komme.

vgl. o. A. 2024

Die akusmatischen Raumfiguren der Komponistin Annette Vande Gorne, die sich als Flugbahnen zwischen den Lautsprechern realisieren, erinnern an Haraways Fadenspiele, wobei Fäden zwischen den Figuren von artenübergreifender Verwandtschaft zeugen.<sup>15</sup> In erster Linie entsprechen ihre geometrischen Raumkonzeptionen interrelationalen Verbindungen, Verflechtungen und Verschränkungen eines symbiotischen Erdsystems<sup>16</sup>, die sie als Komponistin und Klangregisseurin erschafft. In diesem Sinn ist sie Steuerfrau, die auf kybernetische Weise mit dem technischen Apparat Akusmonium einen ausgewogenen „Lebensraum“ der Klänge kreiert. Dieser darf auch mal Chaos anrichten, was aber stets repariert und in ein Verhältnis der Ausgewogenheit gebracht wird. Mit ihrem Werk *Tao* (1983–91) rekurriert sie auf ein System, das nicht vordergründig auf Gegensätze aufbaut, sondern auf Kontraste, Korrelationen und den Austausch von Eigenschaften. Grundlagen dieser Komposition sind Materialbewusstsein und die Transformation von Energie in Form der fünf Elemente *Wasser, Feuer, Holz, Metall* und *Erde*, deren gegenseitige Abhängigkeit durch Verwandlung und Ersetzung von Symbolen gezeigt wird. Das Stetige, sich zwischen komplementären Gegensätzen im Übergang Befindliche, treibt diese Welt an. Dem Begriff des Klangobjekts, von dem oben noch

vgl. Haraway 2016: 19ff.

vgl. Tsomou 2022: 243

die Rede war, steht sie kritisch bis ablehnend gegenüber, da sie vielmehr an energetischen und kinästhetischen Archetypen interessiert ist, welche die Imagination ansprechen. Auch hier ist Resonanz ein natürlicher Regulator, der den Prozess der Homöostase und weiter ein planetares Fühlen und Denken, wie auch ein bewusstes Sein hervorzurufen vermag. Nicht bloß das Rhizom ist Blaupause für derlei Konzeptionen, sondern überhaupt ein ganzes Universum von verschachtelten Klassifikationen, Beziehungen und Relevanzen, das vom Daten- bis zum Galaxienhaufen-Modell skalierbar ist, (was aus fraktaler Sicht wahrscheinlich ohnehin dasselbe ist.)

So zeigt sich, dass akusmatische Musik in einigen Aspekten auch dem entspricht, was Haraway als *SF* bezeichnet: *String Figures* (das Spiel mit Fadenfiguren) kombiniert sie mit *Science Fiction* während sie den Science Facts die *Speculative Fabulation* gegenüber stellt. Ein *So Far* zieht Schlüsse im Jetzt. In ihren wechselwirkenden Funktionen propagiert diese rhetorische Figur also ein Entgegennehmen und gezieltes Weitergeben in jeglichem Sinn: ein integratives Gewebe aus physikalischen, psychologischen, philosophischen bis hin zu sozial-ökologischen Aspekten. Elektroakustisch betrachtet entsprechen den Science Facts und *String Figures* die genannten objektiven (Frequenz-)Daten mit ihren Verbindungen in der Raumakustik und im Datennetz, während die Fiktion und das Fabulieren sich in erwähnter „numerologischer“ Art und Weise in die eigene Hörwelt einschreibt.

Apropos Welt: Ganz im Sinn des spekulativen Fabulierens stellt auch Jack Halberstam äußerst interessante Konzepte vor – einerseits das der *Anarchitecture*, andererseits und weiterführend das des *Unworldings*. Abgesehen davon, dass es hier einer intensiven Auseinandersetzung mit Heideggers Weltbegriff bedarf, frage ich mich naturgemäß, ob Musik und im Speziellen die akusmatische als Architektur gesehen werden kann. Aufgrund sehr vieler Aspekte hatte ich das immer befürwortet: Fundamentaler Aufbau, gestalttheoretische Figur-Grund-Prinzipien, Zahlenproportionen, Verzierungen, quasi Stuckaturen in den Höhen, Raumgestaltung, gerichtete Verräumlichung und vieles mehr deuten auf Gemeinsamkeiten hin. Jedoch inspirieren Halberstams Begriffe die Sache von Grund auf zu hinterfragen. Denn vielleicht ist Musik viel eher Anarchitektur und Umwelt, da sie umso mehr im Stande ist unsere gewöhnliche Alltagserfahrung außen vor zu lassen – wenn nicht sogar komplett außer Kraft zu setzen. Das heißt, womöglich machen wir uns etwas vor. Vielleicht kann Musik nur architektonisch angesehen werden, rein hörbar ist sie aber etwas ganz anderes. Denn wie erläutert, schafft akusmatische Musik den Warp-Sprung in den Hyperraum. Spekulieren lässt sich darüber, ob dieser frei von Hierarchien ist und ob dort Immaterialität in eine Non-Materialität übergeführt werden kann. Mit dieser Modalität konstituiert sie jedenfalls eine Anderswelt, die eben grundverschieden zu unserer materiellen Existenz ist, innerhalb derer wir so vieles als selbstverständlich und unumstößlich „ansehen“.

Männliche Hegemonien und patriarchale Strukturen prägen diesen Planeten mit – milde gesagt – allerlei Auswüchsen. Daher ist auch davon auszugehen, dass der westliche Kulturbetrieb genauso den Machtstrukturen des Kapitalismus und des Kolonialismus unterliegt. Im Bereich der Neuen Musik belegen Aufarbeitungen

hinsichtlich vieler Vormachtstellungen dies in beispielloser Signifikanz.<sup>17</sup> Es fängt bereits bei der Städteplanung an, die so wirkt, als sei der olympische Gedanke ihr Leitmotiv. Metropolen frönen dem Brutalismus und neuartigen Bauprinzipien und pflastern die Erde mit Fabriken, Flughäfen, Autobahnen, Regierungsvierteln, Bildungscampi, Wohnresorts und am Rande auch mit Sportzentren und -stadien zu. In bestimmten Nischen darf dann auch Kulturelles seinen Platz finden. Daher sind Kunsthallen und Konzertgebäude genauso materielle Festungen, die es zu verteidigen gilt. Militärbasen, Kasernen und dergleichen gesellen sich irgendwo hinzu und tragen zur drastischen Expansion von Planstädtischem bei, durch die viele Auswirkungen eingetreten und zu erwarten sind. Beispielsweise verliert der Boden in solchen Regionen seine natürliche Filterwirkung für Wasser und ich erwähne diese Binsenweisheit, weil das Thema des Bodens später noch zum Tragen kommt.

vgl. Holzer 2024

Halberstam diskutiert anhand des Animationsfilms *Wall-E* (2008) die Schönheit einer Dystopie auf einer zugemüllten Erde, die die Menschheit aufgrund ihrer Unbewohnbarkeit (wiedermal) verlassen hat. Denn wie so oft in solchen Plots, ist die Welt zur Umwelt geworden. Wall-E, einer von vielen Müll- und Reparaturrobotern „überlebt“, findet im Lauf der Jahrhunderte zu sich selbst und bildet ein neues Bewertungssystem für und in sich aus, worin eben jene Schönheit begründet sei. Doch dann übt der Film wieder all jene Handlungen aus, die einem weißen Kolonialismus inhärent sind und bringt irgendwann die Menschheit auf die Erde zurück – um u. a. Pizzaplantagen anzulegen. Für Halberstam ist das eine Katastrophe, die nur durch ein queeres Denken abgewendet werden kann.<sup>18</sup> Daher bedarf es jenseits aller Geschlechter- und Artengerechtigkeit für zukünftige, mehr aber noch für jetzige Gesellschaften, einer universellen Anarchitektur, die die bestehenden Machtgefüge und Kommunikationsnetzwerke, die diese zementieren und aufrecht erhalten, aufbrechen. Womöglich kann Kunst hier behilflich sein. Sie ist es gewohnt aus prekären Situationen heraus kreativen Output zu liefern und fantastischen Visionen auch unter großem Druck adäquaten Ausdruck zu verleihen. Viele vor Unruhen und Kriegen geflüchtete Künstler\_innen bezeugen einen Neubeginn ihres Künstlerlebens im Exil. Freilich sind auch viele daran gescheitert und haben es nicht geschafft, aber manche eben durchaus lustvoll und einem kreatürlichen Hedonismus folgend. So ist beispielsweise Arnold Schönbergs Aussage „I was driven into the paradise“<sup>19</sup>, nach seiner Emigration nach Amerika überliefert. Er war einer jener, die sich in Übersee ein neues Feld und eine neue Szene erschaffen konnten.

vgl. Halberstam 2023

Schönberg 1934

Nun meint Halberstam mit Unworlding mit Sicherheit einen radikaleren Shift in etwas ganz Anderes und Neues hinein als die bloße Übersiedelung auf einen anderen Kontinent, welcher wiederum ein Hauch von Kolonialismus anhängt. Jedoch ist einzuräumen, dass Emigration zumindest die Fäden weiterspinnt und die Verwandtschaft erweitert. Dies ist nicht nur familiär, sondern durchaus unter Gleichgesinnten resp. Artgenossen zu verstehen, gegenüber denen man Verantwortung innerhalb einer ganzen Sippe (im allerweitesten Sinn) empfindet. Erinnern wir uns an Haraways SF zurück – an das Weitergeben und

Entgegennehmen, an das Aufnehmen von Fäden wie auch ihr Fallenlassen als Prozess und gängige Praxis für ein Denken im von Haraway neu entworfenen und von ihr propagierten „Chthuluzän“.<sup>20</sup> Dies sei jenes Zeitalter nach dem Anthropo- und „Kapitalozän“, das nicht den Menschen oder gar das Geldsystem in den Mittelpunkt rückt, sondern das Leben anderer Lebewesen. Möglicherweise meint diese neue Ära in Ansätzen jenes Unworlding, das sich begrifflich wohl an H. P. Lovecrafts literarischem Cthulhu-Kult anlehnt, der von allerlei tentakelhaften Wesen bevölkert wird, die mitunter auch die gesamte Existenz träumen und sie nach außen projizieren (Azathoth). Haraway verkündet zwar, dass dieser Mythos für sie nicht relevant sei, lässt sich aber offenbar trotzdem durch ihn (in absichtlich leicht geänderter Schreibweise) inspirieren. Vor allem meint sie aber ihr Konstrukt mit den altgriechischen Worten *kthôn* und *kainos* her-zuleiten, die in ihrer Verbindung eine tiefgreifend erdverbundene Zeit des Anfangens, Lernens und Weitermachens im Jetzt bedeuten, ohne dass Bisheriges ausgelöscht werden müsse.<sup>21</sup> Darüber hinaus benennt sie ihre Denkfigur nach dem Namen einer westkalifornischen Spinne: *Pimosa cthulhu*, deren Name ohne-hin wieder auf Lovecraft zurückführt. Somit versteht sich das Chthuluzän als großes Netzwerk entlang unzähliger Linien mit verschlungenen Pfaden und rekuriert dabei auf den von Eva Hayward vorgeschlagenen Begriff der „Tentakularität“. Aus meiner Sicht ist dies als Gegenentwurf zu Peter Sloterdijks *Sphären*<sup>22</sup> zu lesen, die unsere Jetztzeit charakterisieren. Zwar ließe sich dieses neue Sinnbild des Spinnen- und Korallenartigen von Sloterdijks *Blasen* und *Globen* umhüllen und am ehesten innerhalb seiner *Schäume* realisieren, jedoch sind Bewohner des Chthuluzäns designierte Nomaden und Wanderer<sup>23</sup>, deren gesponnene Fäden sich auch mal im Sand verlaufen bzw. im Boden verlieren. So kommt es, dass das Kompostieren als weitere Metapher eingeführt wird um sich dem Topos eines Posthumanismus zu entledigen. „Human kommt von *Humus* und nicht von *Homo*“ lautet die Devise, welche einen nicht-zementierten Boden fruchtbar aufbereitet, aus dem Neues erwachsen soll. Denn im chthonischen Boden ist auch das maternale Chorgedächtnis verortet<sup>24</sup> aus welchem das Mindset einer phylogenetischen Gerechtigkeit, und weiter einer Environment Justice für alles Planetare hervorgehen soll. Neugedachte Erdenbewohner sind vor allem „Kinder des Komposts“ und werfen damit bisherige Bewertungssysteme über den Haufen. Wir brauchen einander in „unerwarteten Kollaborationen, Kombinationen und aktiven Kompostierungen.“<sup>25</sup>

vgl. Haraway 2016: 11;  
ebd.: 10; ebd.: 13; ebd.: 50

vgl. Haß 2021: 37

vgl. Sloterdijk 2004

Wie sehr all dieses Fabulieren in seiner materiell-semiotischen Kompostierung ernst zu nehmen ist und wie sehr es nicht selbst zu Kunst und Literatur wird, möge einerseits jede/r selbst für sich entscheiden oder andererseits einer komparativen Diskursanalyse unterzogen werden. Persönlich werde ich dadurch an Franz Werfels „Reiseroman“ *Stern der Ungeborenen* (1946) erinnert, den dieser nach abenteuerlicher Flucht über die Pyrenäen ebenfalls im Exil und kurz vor seinem Tod vollendet hat. Damit legt er ebenfalls einen großen Entwurf einer ganz anderen Lebens- und Gesellschaftsform vor, die 100.000 Jahre in einer „astromentalen“ Zukunft liegt. Neben vielen fortschrittlichen Dingen, wie einem Reisegeduldspiel oder Räume, in denen sich die

Wände dem gerade befindlichen Gemütszustand automatisch anpassen, ist auch Platz für Archaisches: ein eisengrauer Rasen, der Park des Arbeiters, der Wald und der Wintergarten, in dem sich die Menschen nach mehr oder weniger erfülltem Leben als Rübengreise (hier oftmals als Rübenmännchen bezeichnet) in den Boden zurückziehen und in weiterer Folge wohl auch zum Kompost werden. Außerdem verehrt diese Menschheit die mittlerweile viel größer gewordenen

Spinnen, da diese die strahlenartigen Gestirne, die durch die geistige Praxis des „Kometenturnens“ bereist werden können, symbolisieren („Astrosymbole“).<sup>26</sup> Aus dem Roman geht nicht hervor, ob nicht alles lediglich ein Traum gewesen war, auch wenn die Konzeption der Erzählung

diese Interpretation zuließe.<sup>27</sup> Man sagt, alles Gedachte wird irgendwann in der Realität erscheinen – im Besonderen das Unvorstellbare, weil dieses zwar denkbar, aber eben gar nicht vorstellbar gewesen wäre. Insofern haben sich vielleicht bestimmte Elemente aus Werfels Roman bereits realisiert. Zum Beispiel bringt besagtes Reiseduldspiel nicht den Reisenden an seine Destination, sondern den Zielort zum „Reisenden“. Moderne Navigationsgeräte im Handy-Format, die mit Hilfe von Satelliten im Orbit und der Relativitätstheorie arbeiten, kommen daher Werfels Zukunftsvision schon relativ nahe. Wieso soll sich also nicht auch der Gehalt des SF und des Unworldings irgendwann und irgendwo vorerst in Teilen realisieren? Die Sphäre der Kunst ist nicht bloß als Spiegel zu deuten, sondern durchaus auch als Prophetie, die visionäre Inhalte mit Gefühlen auflädt – (im Übrigen auch die Rolle eines Chors). Im Vermitteln zwischen den Künsten, dem Fabulieren, der Science Fiction und den Wissenschaften vollzieht sich auf vielen Ebenen eine Transgression, die unter anderem auch die Akusmatik affiziert. Gleichsam wirkt Akusmatik (selbst als Nischenkunst) nach außen und strahlt in andere Bereiche ab. Den allermeisten Künstler\_innen dienen deswegen wohl nicht nur gleichgesinnte Künstler\_innen als Inspirationsquelle, sondern auch Menschen aus ganz anderen Disziplinen. Um noch einmal Vande Gorne zu zitieren, zählt sie zum Beispiel die Mathematiker und Philosophen Charles Peirce oder René Thom zu ihren Ideengebern.<sup>28</sup>

vgl. Zemsauer 2013: 203

vgl. Battegay 2017: 174

vgl. Vande Gorne 2018: 38, 72

Alleine die Verkabelung eines Akusmoniums führt vom Klangregiepult sternförmig resp. netzartig, rundum und in räumlich verschiedenen Höheneinheiten, zu den vielen Lautsprechern. Hier sei der wagemutige Vergleich gestattet, die akusmatischen Komponist\_innen und Klangregiseur\_innen der großen alten und schlafenden Gottheit Cthulhu (oder überhaupt Azathoth aus dem selben Universum) mit seinen Tentakeln gegenüberzustellen. Diese Wesenheit träumt und alles was ist, ist Teil ihres Traums. Auf eine hörbare Komposition umgemünzt, projiziert sich quasi der Traum der akusmatischen Künstler\_innen in die Welt – bzw. erschafft ihr hörbares Environment für alle Zuhörenden im Hier und Jetzt. Dieser Mythos dürfte für Haraway zwar zu vergeistigt sein, da sie eine knallharte Materialität im Sinn des New Materialism<sup>29</sup>, in dem wir wirken sollen, einfordert, aber wie gezeigt, ist Akusmatik durchaus auch das. Jede/r, die oder der bereits beim Transport, Auf- und Abbau eines Akusmoniums beteiligt war, weiß, wie schwer hier das Körperliche und Materielle wiegt.

vgl. Coole & Frost 2010: 1 ff.

Gleichermaßen nutzt Bayle das konkrete und archetypische Bild der Spinne und ihres Netzes um es auf das Hören anzuwenden.

Bayle 2020: 181

Das Netz ist immer in der Lage, wie eine Antenne, das kleinste Objekt, das es berührt, zu erfassen. [...] [Es] ist ein Vibrationssensor. Mit diesem Organ ernährt sie sich. Und es ist ganz außergewöhnlich, die Qualität, das Muster, die Präzision zu beobachten, die dieses Speichelfadengewebe aufweist. [...] Die Sprache ist [auch] ein Gewebe, ebenso die Musik. Die Spinne sitzt im Zentrum der von allen Seiten kommenden Schwingungen, ihre empfindlichen, in mehrere Richtungen gespreizten Beine zeichnen die Form des Netzes ab, diese „angebundene Umwelt“. Man kann poetisch sagen, dass die Spinne und ihr Netz ein und dieselbe Kreatur sind. Dieses Ganze ist ein Sensor. Auch ich bin ein sensibler Sensor, ein Wesen des Begehrens, und ich spinne eine Art Netz. Was ich an mir selbst erlebe, ist eine „Projektion“, eine Hyper-Oberfläche in ständiger Schwingung: es sind Frequenznetze, ein funkelnendes Gewebe, das in vielerlei Hinsicht Aufmerksamkeit erregt und verschiedene Pfade eröffnet.<sup>30</sup>

Aus ökologischer Sicht bedeutet akusmatisches Hören auch mit geschlossenen Augen in einer Blumenwiese zu liegen und der Natur zu lauschen. Das insektoide Zirpen, Summen und Schwirren in all seinen verflochtenen und durchkreuzenden Flugbahnen aller Critterwesen liefert eine hörbare Ontologie und perfekte Vorlage für die Raumgeometrien akusmatischer Kompositionen. Nicht umsonst sagt man über Bayle, er komponiere für westlich geprägte Ohren deshalb so fremdartig und teilweise mit dermaßen hohen Geräuschanteilen, da er auf Madagaskar und den Komoren mit ihrer lebendigen Tier- und Insektenwelt geboren und aufgewachsen ist. Sein Werk könnte fortwährend von ihr beeinflusst sein.<sup>31</sup>

vgl. Blumröder 2004: 195

Außerdem steht das mit der Anarchitecture verwandte Konzept des Schwindels (Dizziness) als künstlerisches Moment der unvorhersehbaren Bewegung, der Destabilisierung, der verwirrenden Turbulenz und erhöhten Verletzlichkeit, aber auch des freudigen Rausches und der Überraschung in gewissem Zusammenhang mit der akusmatisch-insektoiden Klangprojektion.

Alles in allem spiegelt sich wohl das Wesen der Natur, das Storytelling der Science Fiction, das Fabulieren eines spekulativen Feminismus hinsichtlich des Kompostierens, der Anarchitektur und des Unworldings im Sinne des Abbaus einer sichtbaren und visuell gedachten und somit patriarchal strukturierten Welt wider. Aufgrund transgressiver Wirkmächte kann Akusmatik selbst ein hörbares „Vorbild“ für solche Denkmodelle sein, wie sie hier in Ansätzen erläutert wurden. Damit meine ich tatsächlich das autonome und eigenständige Hören selbst und weniger die zur Disposition stehende künstlerische Forschung mit ihren musikwissenschaftlichen Analysen und Theorien, die zwar aufschlussreiche Zusammenhänge und Erklärungen ans Tageslicht bringen, aber dennoch stets im Schatten ihrer Sache selbst stehen. Darüber hinaus bräuchten sie sowieso eine neue Sprache! Allerdings darf noch einmal auf die Methode der Sonifikation (die als *SoniFikation* gelesen, im Grunde auch eine Form von SF abgibt) für wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn verwiesen werden. Immerhin offenbart sich in ihr eine epistemologische Ästhetik des Hörens. Gerne erinnere

ich mich auch an die Worte des mir bekannten Quantenphysikers Rupert Ursin im persönlichen Gespräch zurück: „Eigentlich sind wir an einen Punkt gelangt, an dem uns nur mehr die Künstler\_innen weiterhelfen können.“ Dies möge durchaus durch so manchen künstlerischen Anspruch gelingen, der von natur- und geisteswissenschaftlichen wie auch gesellschaftlichen Themen begleitet wird. Aber im Gegensatz zu jenen Künstler\_innen, die aktiv eine bewusst sozial-politische Rolle einnehmen wollen, darf man sich von den Akusmatiker\_innen wenig bis keine konkreten Antworten auf die brennenden Fragen erwarten. Bayle positioniert sich: „Ich habe keine Botschaft.

Meine Intention ist lediglich eine Intensität des Hörens zu vermitteln.

Etwas das die Aufmerksamkeit moduliert, und ich hoffe, dass es [...] funktioniert.“<sup>32</sup> Und an anderer Stelle äußert er sich: „Die akusmatische Modalität ist ein Dispositiv, das die Hörbedingungen verschiebt [...].“<sup>33</sup> Ohnehin liegt im Hören etwas Archaisches, in dem stets ein Anfang innewohnt. Hierin gilt es Orientierung zu finden und die Phonetaxie auf ein nach und nach bewussteres Gewahrsein im Weltennetz auszuweiten. Selbst wenn sie vielleicht gar kein radikales Unworlding oder dergleichen parat hat, ist akusmatische Musik ein eigenes Phonotop<sup>34</sup>. Durch ihre Modalität sei sie vielleicht auch so etwas wie eine post-anthropozentrische Trans-Architektur, deren sich tummelnde Wesen(s-ein)heiten zu einer sich steigernden **planetaren Awareness** beitragen. Was sich jemals daraus ableiten und machen lässt, wird man **hören**.

Bayle 2020: 257; ebd.: 177

vgl. Sloterdijk 2004: 377 ff.



## Literatur

Battegay, Caspar (2017): *Gleichzeitigkeit. Utopie und Exil in Franz Werfels Stern der Ungeborenen*, in: *Utopie im Exil. Literarische Figurationen des Imaginären*, hrsg. von: M. Siguan and L. Maeding, Bielefeld, S. 174.

Bayle, François (2003): *L'image de son. Technique de mon écoute. Klangbilder. Technik meines Hörens*, in: *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 8, hrsg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Münster, S. 35–159.

Bayle, François (2020): *Aventures d'écoute – Adventures of Listening – Abenteuer des Hörens*, in: *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit*, Bd. 23, hrsg. Leopoldo Siano, Marcus Erbe und Christoph von Blumröder, Wien, S. 177, 181–183, 249, 257.

Coole, Diana & Frost, Samantha (2010): *Introducing the New Materialism*, in: *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, hrsg. von Diana Coole & Samantha Frost, Duke University Press, S. 1 ff.

Haraway, Donna J. (1985): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century*, in: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York 1991, S. 149–181.

Haraway, Donna J. (2016): *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, Duke University Press, S. 10–63.

Haraway, Donna J. (2018): *Staying with the trouble for multispecies environmental justice*, in: *Dialogues in Human Geography 2018*, Vol. 8(1), S. 102–105.

Halberstam, Jack (2023): *Unworlding and Q&A at Queer Earth and Liquid Matters*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=tshNSOjd5aY> [25.07.2024]

Haß, Ulrike (2021): *Kraftfeld Chor: Aischylos – Sophokles – Kleist – Beckett – Jelinek, Berlin*, S. 37.

Holzer, Andreas (2024): *Netze der Macht in der Neue-Musik-Szene; Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik*, in: *Musikkontexte* Bd. 20, Wien.

Kirchhoff, Jochen (2022): *Kosmos*, Berlin, S. 173.

o. A. (2024): Gästebucheintrag im *Temple of Sound*, Großer Saal der ehemaligen Kämtal-Lichtspiele, Gars am Kamp.

Parncutt, Richard & Kessler, Annekatriin (2006): *Musik als virtuelle Person*, in: *Die Psyche im Spiegel der Musik. Musikpsychoanalytische Beiträge*, hrsg. von Bernd Oberhoff/Sebastian Leikert: Gießen 2007, S. 203.

Rosa, Hartmut (2019): *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin, S. 331, 472.

Rosa, Hartmut (2023): *When Monsters roar and Angels sing. Eine kleine Soziologie des Heavy Metal*, Stuttgart, S. 82–87.

Schaeffer, Pierre (2017): *Treatise on Musical Objects. An Essay across Disciplines*, originally published 1966 as *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, University of California Press, S. 340 ff.

Schönberg, Arnold (1934): Brief T 18.04 vom 9. Oktober 1934  
(Arnold Schönberg Center)  
[https://archive.schoenberg.at/scans/schriften/383/T18\\_04\\_2.jpg](https://archive.schoenberg.at/scans/schriften/383/T18_04_2.jpg) [25.07.2024]

Sloterdijk, Peter (2004): *Sphären*, Trilogie Bd. I–III, Frankfurt am Main, S. 377 ff.

Smalley, Denis (1997): *Spectromorphology. Explaining Sound-Shapes*, in: *Organised Sound 2 (II)*, Cambridge University Press, S. 107–126.

Tschinkel, Christian (2021): *Ein Entwurf des Konkretabstrakten. Über trans-Beschaffenheiten mit dem „Augenmerk“ auf akusmatische Musik*, in: *SUMMIT of trans-Art 2020. Künste im Dialog*, hrsg. von Astrid Rieder, Bielefeld, S. 55–71.

Tsomou, Margarita (2022): *Auf den Spuren planetarischer Feminismen: Sorge- und Regenerationsarbeit im Angesicht ökologischer Katastrophen*, in: *Der Welt eine neue Wirklichkeit geben. Feministische und queertheoretische Interventionen*, hrsg. von Hannah Fitsch et al., Bielefeld, S. 241–250.

Vande Gorne, Annette (2018): *Treatise on Writing Acousmatic Music on Fixed Media*, in: *Musiques & Recherches*, Vol. IX, Ohain, S. 38, 72.

Zemsauer, Christian (2013): *Wortschöpfungen für Zukünftiges in Franz Werfels Stern der Ungeborenen*, Dissertation Universität Wien, S. 203.

Zenck, Martin (2017): *Pierre Boulez. Die Partitur als Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn, S. 646 ff.

Impressum:

Herausgegeben von und unter der Plattform ACOUSMONUMENTS.space, 2024  
Satz und Layout vom Autor, v.1.1 = Fassung 08.2024  
Etwaiges Zitieren bitte unter Kennzeichnung nach gängigem Procedere.