media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Katja Müller-Helle

Transgression als Passion. Akustische (Selbst-)Überschreitungen in Kunst- und Popkultur seit 1960

2018

https://doi.org/10.25969/mediarep/12442

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Müller-Helle, Katja: Transgression als Passion. Akustische (Selbst-)Überschreitungen in Kunst- und Popkultur seit 1960. In: Jeannie Moser, Christina Vagt (Hg.): *Verhaltensdesign – Technologische und ästhetische Programme der 1960er und 1970er Jahre.* Bielefeld: transcript 2018, S. 25–39. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/12442.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://doi.org/10.14361/9783839442067-002

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Transgression als Passion

Akustische (Selbst-)Überschreitungen in Kunst- und Popkultur seit 1960

Katja Müller-Helle

> ... bathed in a strange light, a demon light electric.
> *Wayne McGuire, The Boston Sound (1968)*

Am 6. Dezember 1974 warnte der Komponist Max Neuhaus in der New York Times vor überempfindlichen Hysterien gegen Lärm. Die aktuelle Panikmache des *Department of Air Resources of the City's Environmental Protection Agency* mit Slogans wie »Noise Makes You Sick« bediene sich »pseudo-medizinischen« Begriffen, um eine diffuse Angst vor physiologisch bedenklichen Zuständen wie plötzliche Spasmen, Bluthochdruck oder Muskelverspannungen zu schüren.[1] Die Propaganda der *Environmental Protection Agency* ginge durch Begriffe wie »noise pollution« so weit, dass alle Sounds unter Verdacht stünden, physiologische und psychische Störungen hervorzurufen, die nicht nur die äußeren sondern auch die inneren Organe zerstörten. Diese unmittelbare Einwirkung des Äußeren auf das Innere (Augen kann man schließen, Ohren nicht) visua-

1 | »Once having ›established‹ the impression that we are constantly in a state of ›fright‹ though, the brochure goes on to extrapolate in august pseudo-medical terms: ›Adrenalin, an energy-producing hormone, is released into your blood stream. Your heart beats faster, your muscles tense, and your blood pressure rises. Sudden spasms occur in your stomach and intestines.‹ This finally gives the impression that every honking horn brings us a little bit closer to death.« (Max Neuhaus: »Bang, BOOooom, ThumP, EEEK, tinkle«, in: *New York Times* vom 06.12.1974, 39.) Die Thesen des *Department of Air Resources of the City's Environmental Protection Agency* lassen sich in die seit den 1970er Jahren entstehende Bewegung für akustische Ökologie (*soundscape studies*) einordnen, die u.a. aktives Zuhören, Bewusstsein für die akustische Umwelt und lokale Soundkulturen als Themen auf den Plan gebracht haben. (Vgl. Brandon LaBelle: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York 2015, 213.)

lisiert der Illustrator der New York Times, Jean-Claude Suares, in einer Grafik. Der Verfall der äußeren Hörorgane, der Ohrmuscheln, setzt sich graduell nach innen fort und hat schon das Nasenbein erfasst.

BANG, BOOooom, ThumP, EEEK, tinkle
By Max Neuhaus
New York Times (1857-Current file); Dec 6, 1974; ProQuest Historical Newspapers The New York Times
pg. 39

BANG, BOOooom, ThumP, EEEK, tinkle

Jean-Claude Suares

By Max Neuhaus

The popular concept of "noise pollution" is a dangerously misleading one. In reality, dangers to hearing do exist in prolonged, excessively loud sound levels. However, the residue of the idea that has ended up in the mind of the public because of misleading publicity is that sound in general is harmful to people.

A brief examination of a pamphlet, "Noise Makes You Sick," published by the Department of Air Resources of the city's Environmental Protection Agency, is typical of the literature and clearly illustrates the problem.

The first sentence, "Sound is instantly transmitted from your ears to your brain and then to your nerves, glands and organs," is of course literally true. Actually the reaction doesn't normally go as far as the glands and internal organs.

However, we are left with the impression that we have absolutely no defense against unwanted sound. This is untrue. The body has automatic reflex barriers, both physical and psychological, to deal with sounds it does not wish to react to.

The pamphlet goes on, "Any loud or unexpected sounds put your body on alert." This is true with a newborn child or in primitive societies, both of which need this reaction to survive, but certainly the modern urban dweller is not put into a state of fright (except of course when there is actual danger) very often by the sounds around him.

A human being conditions himself fairly quickly to what is "loud or unexpected" in his particular environment.

Once having "established" the impression that we are constantly in a state of "fright" though, the brochure goes on to extrapolate in august pseudo-medical terms: "Adrenalin, an energy-producing hormone, is released into your blood stream. Your heart beats faster, your muscles tense, and your blood pressure rises. Sudden spasms occur in your stomach and intestines." This finally gives the impression that every honking horn brings us a little bit closer to death.

The law defines noise as "any unwanted sound." Surely several hundred years of musical history can be of value: At the very least, they can show us that our response to sound is subjective—that no sound is intrinsically bad. How we hear it depends a great deal on how we have been conditioned to hear it.

Through extreme exaggeration of the effects of sound on the human mind and body, this propaganda has so frightened people that it has created "noise" in many places where there was none before; and in effect robbed us of the ability to listen to our environment.

Admittedly it may be necessary to oversimplify an idea to bring enough public pressure to bear on the producers of ear-damaging sounds in our environment to stop this victimization of the public. This degree of misrepresentation is not only unnecessary, but irresponsible and ultimately negative.

This present concept of noise pollution condemns all sounds by leaving, in the public mind, the impression that sound itself is physiologically and psychologically harmful.

It is this exaggerated and oversimplified concept that is doing most of the damage, not sound—damage that can and should be rectified by curtailing misleading propaganda and showing people other ways to listen to their surroundings.

Obviously we need to be able to rest from sound just as we do from visual stimulation, we need aural as well as visual privacy, but silencing our public environment is the acoustic equivalent of painting it black. Certainly just as our eyes are for seeing, our ears are for hearing.

Max Neuhaus is a composer.

Abbildung 1: Illustration in Max Neuhaus: »BANG, BOOooom, ThumP, EEEK, tinkle«, in: The New York Times *vom 06.12.1974, 39.*

»Sound is instantly transmitted from your ears to your brain and then to your nerves, glands and organs« textet die Warnbroschüre weiter und ideologisiert gemäß Neuhaus einen neutral zu beschreibenden Vorgang: die unmittelbare Direkteinwirkung von Klängen auf den menschlichen Körper.

Dass gerade der Komponist Neuhaus, der sich ab 1966 mit Arbeiten in der *Sound Art* hervorgetan hatte, Mitte der 1970er Jahre Stellung bezieht, um Geräusche, Lärm, *noise* gegen ihre Verächter zu verteidigen und eine Demokratisierung aller Klänge zu fordern, knüpft an zwei seit Ende der 1940er Jahre zu beobachtende Umwälzungen im Grenzbereich von Kunst und Musik an: Zum einen wird Musik nur als ein spezifisches Segment kultureller Codierungen im weiten Feld der Geräusche begriffen (das heißt gleichzeitig auch, dass Geräusche kunstwürdig werden).[2] Zum anderen formiert sich durch die Erkenntnis von uns allseits umgebenden Geräuschen die Idee von Totalitätserfahrungen in Sound Environments (auch jenseits von Kunst und Musikinstitutionen), an die sich Vorstellungen von unmittelbar affizierten Subjekten anbinden.

Innerhalb dieser Entwicklung wurde in der ersten Hälfte der 1960er Jahre elektrifizierter Sound vom Hör- zum Körperereignis. Im Oktober 1966 präsentierte der bis dahin als Pianist von John Cage-Stücken bekannt gewordene David Tudor sein erstes selbst komponiertes Stück *Bandoneon!*, das als Hybrid zwischen Kunst, Noise-Musik und Ingenieurswissenschaften in der New Yorker Neo-Avantgarde-Szene firmierte. Der beteiligte Ingenieur Billy Klüver hatte seit 1965 an einer Kollaboration von Ingenieuren, Künstlern und Performern unter dem Namen *Experiments in Art and Technology* (E.A.T) gearbeitet, die entgrenzende Praktiken zwischen Kunst, Theater und neuer Technologie ermöglichen sollten.[3] In dem Projekt *9 Evenings: Theatre and Ingeneering* gestalteten jeweils ein Künstler (u.a. John Cage, Robert Rauschenberg, Yvonne Rainer und David Tudor) zusammen mit einem Ingenieur einen Abend. Das Cover des A3-formatigen Heftes, das die Abende begleitete, zeigt eine palimpsestartige Schichtung von technischen Diagrammen, die für die Technik der

2 | In seiner die gesamtgesellschaftlichen Bindungen mit Klangphänomenen überblendenden musikphilosophischen Studie zum »noise« bestimmt der französische Theoretiker Jaques Attali Ende der 1970er Jahre Musik als *einen* unter vielen Fällen der langen Geschichte des Geräuschs: »Among sounds, music as an atomonous production is a recent invention.« (Jacques Attali: *Noise. An Essay on the Political Economy of Music*, Manchester 1985 [frz. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique,* Paris 1977], 3. Siehe auch »Lego c'est moi. Ein Interview mit Jacques Attali von Christoph Gurk«, in: *Texte zur Kunst* 60 [Dezember 2005], Themenheft Sound, 62-73.) John Cage hatte schon seit Ende der 1940er Jahre sein Konzept einer allumfassenden Klangerfahrung durch Geräusche entwickelt.

3 | Zu Billy Klüvers Verbindung von Kunst, Technologie, Ingenieurswissenschaft und Industrie siehe Branden W. Joseph: »Engineering Marvel. Branden W. Joseph on Billy Klüver«, in: *Artforum,* March 2004, 39, 42, 202. Zur Dokumentation der Projekte siehe das Online-Archiv der E.A.T: www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=237 (Zugriff 12.09.2017).

Abende erstellt worden waren: die Kollaboration präsentiert sich hier als Exzess der Ingenieurskunst.[4]

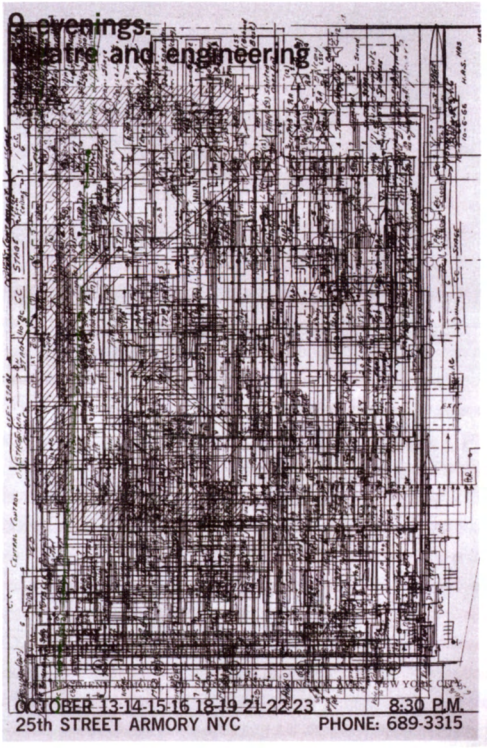

Abbildung 2: Cover von 9 Evenings, Theatre and Engineering, *Broschure, A3, October 13-23, 1966, New York, in: Anne Faucheret, David Jourdan (Hg.):* The Promise of Total Automation, *Berlin 2016, 12.*

Für Tudors Arbeit *Bandoneon!* präparierte David Tudor das traditionelle Instrument des Bandoneons, verwandt mit dem Akkordeon, bei dem mittels eines Über- und Unterdrucks der Luft durch das Auseinanderziehen und Zusammendrücken eines Balges lange Brumm-Töne erzeugt werden. Tudor integrierte links und rechts zwei Mikrophone in das Bandoneon, schloss es an ein Aufnahmegerät an, welches elektronische Signale in akustische sowie visuelle Outputs transformierte, die über einen Fernseher und 12 Lautsprecher in den

4 | Cover der 9 Evenings-Broschüre, in: Experiments in Art and Technology Records, 1966-1997 (bulk 1966-1973), The Getty Research Institute, Special Collections.

Saal geleitet wurden. Wie das Skript zur Performance betont, geht es hier um die Multiplizierung und Verstärkung der Signale in den Raum hinein, im Sinne eines Audio-Visual-Environments, das zum »rebirth of white noise« führen sollte. Der Klang des Bandoneons wurde gemäß des Titel-Zusatzes *A combine* – ein Verweis auf Robert Rauschenbergs *combines* zwischen Malerei und Skulptur – als Kombination von Musik, Kunst und Technologie vorgestellt. Der Klang wurde zu *noise*, zu einem verstärkten Rauschen, das in den Ohren der Zuhörer dröhnte.

Diese zweifache Öffnung der Musik- und Kunstproduktion – im erweiterten Klangspektrum des Geräuschs und an akustischen Environments zu arbeiten – wurde in der Kunst- und Musiktheorie mit Betonung auf die Produzenten und Objekte in ein Narrativ entgrenzter Werkästhetik eingegliedert. Spätestens seit den 1960er Jahren formierten sich die Künste nicht mehr in Entwicklungsgeschichten traditionell abgegrenzter Kunstgattungen wie Musik oder bildende Kunst. Mit Blick auf die Materialität dieser neuen »offenen« Werkformen wurde attestiert, dass sie oftmals nicht mehr zu erkennen gäben, »wo die Grenze zu ihrem nicht-künstlerischen Außen verläuft; vielmehr destabilisieren sie diese gezielt.«[5] Durch die spezifische Offenheit der Kunstobjekte werde vom »Werk« auf »Erfahrung« umgestellt, »die Spezifik des Ästhetischen wird nun in einem besonderen Verhältnis zwischen interpretierendem Subjekt und wesentlich bedeutungsoffenem Objekt ausgemacht.«[6]

Dieses Angebot der entgrenzten Formen von Kunst und Musik seit den 1960er Jahren wirft jedoch nicht nur produktionsästhetische, sondern vor allem auch rezeptionsästhetische Fragen nach der Beschaffenheit dieser neuen Erfahrung auf, die auf technologisch neuen Produktionsformen fußen. Im Folgenden soll es um eine neue Anforderung gehen, die sich seit Anfang der 1960er Jahre in der Kunst- und Musikrezeption stellt, ein neues Verhaltensdesign im Feld der akustischen Environments:[7] Die Aufforderung zur physi-

5 | Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013, 16.

6 | Ebd., 26. Das von der Kunsttheorie emphatisch umarmte »offene Kunstobjekt« im Sinne Umberto Eccos ist eines, welches »einen endlosen Kosmos so vorzustellen [imstande ist], dass er in seinen Deutungsmöglichkeiten dennoch unbegrenzt erscheint.« (Ebd., 31.) Siehe auch Umberto Ecco: *Das offene Kunstwerk,* Frankfurt a.M. 1973.

7 | Der Begriff des Environments hat einen zweifachen Ursprung in der Medientheorie und der Neo-Avantgarde der frühen 1960er Jahre. Mit Betonung auf die technologischen und medialen Aspekte von Environments, die eine neue Erfahrung des »all-in-one« and »all-at-once« ermöglichten, hat Marshall McLuhan diese als Ensembles von menschlichen und nicht-menschlichen Aktanten verstanden. »Environments are not passive wrappings, but are rather active processes which are invisible. The ground rules, pervasive structures, and over-all patterns elude easy perception.« (Marshall McLuhan und

schen Selbstüberschreitung durch laute Klänge, die durch technologische Verstärkung einerseits ein körperliches Eintauchen in den Klang nahelegen und andererseits die Zurichtung und Beherrschung durch Soundscapes zur Folge haben. Durch die Etablierung eines neuen technischen Dings,[8] eines Sounds von 120/130 Dezibel Laustärke, entsteht – so die These – eine Fülle von Metaphern der Unmittelbarkeit, der körperlichen Affiziertheit, des Implodierens von Innen und Außen von Sound und Körper, durch die sich im Sinne Roland Barthes' eine Naturalisierung von lauten akustischen Environments vollzieht, die gleichzeitig eine Selbstgefährdung im Hörsturz bedeutet.[9]

I.

Der Ingenieur Billy Klüver von E.A.T. hatte zuvor schon mit Jean Tinguely für sein Event *Hommage to New York* von 1960 im Garten des Museum of Modern Art zusammengearbeitet, um die Verkabelungen der einzelnen Komponenten der großen Selbstzerstörungsmaschine zu gewährleisten. In seinem Bericht *The Garden Party* über die »destructive construction« von Tinguely stellte Klüver den außergewöhnlichen Lärm der zusammenkrachenden Maschine heraus, die aus Reifen, einem Klavier, einem Adressografen und vie-

---

Quentin Firoe: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects,* New York 1967, 68.) Mit seinen *18 Happenings in 6 Parts* gestaltete der Künstler Allan Kaprow seit 1959 Kunstwerke, die er als Environments fasste. Nicht mehr kontemplative, passive Kunstrezeption, sondern aktive Teilnahme in Raum-Installationen wurde vom Betrachter gefordert. Zur Begriffsgeschichte und Ausdifferenzierung der akustischen Aspekte dieses Umgebungswissens in Acoustic Environments und Soundscapes siehe Sabine Breitsameter: »Schafer's and McLuhan's Listening Paths Convergences, Crossings & Diversions«, in: *Soundscape The Journal of Acoustic Ecology* 11/1 (2011), 18-23, 21.

8 | Der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger hatte mit den Begriffen der »epistemischen« und »technischen« Dinge das Verhältnis von vorläufigen Ensembles von Techniken, Inskriptionen und Repräsentationen auf der einen und standardisierten Techniken auf der anderen Seite beschrieben. Wenn in diesem Zusammenhang von technischen Dingen die Rede ist, benutze ich diesen Begriff im Sinne Rheinbergers als Dinge und Techniken, die standardisiert in ihrer Anwendung sind. (Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas* [2001], Frankfurt a.M. 2006, 27.)

9 | Vgl. zum Hörsturz in kulturwissenschaftlicher Perspektive Nicola Gess, Florian Schreiner und Manuela K. Schulz: *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert,* Würzburg 2005. Zur These der Naturalisierung von kulturellen Phänomenen der Massenkultur siehe die Vorbemerkung von 1970 zu Roland Barthes: *Mythen des Alltags,* Berlin 2010, 9.

lem mehr zusammengesetzt war.[10] Klüver sah jedoch nicht in der akustischen Überschreitung den Selbstzweck einer sich avantgardistisch gebenden Performance; die Verbindung von Performance, Sound und Destruktion schaffe eine direkte Verbindung zwischen der künstlerischen Produktion und dem Publikum: »L'art éphémère, [...] creates a direct connection between the creative act of the artist and the receptive act of the audience, between the construction and the destruction.«[11] Ohne Zweifel war für Klüver und Tinguely, dass mit der Soundmaschine eine Transformation der partizipierenden Zuschauer einherging. Was aber war mit Partizipation angesichts lautem Klang genau gemeint? Über diese Frage machten sich auch andere New Yorker Künstlerkollektive seit Anfang der 1960er Jahre Gedanken.

Um das ästhetische Regime des Übervaters John Cage zu überwinden, der in seinen Stücken und seiner theoretischen Arbeit seit den 1940er Jahren einen Stil des leisen Tons und der totalen Stille praktizierte,[12] setzten die Künstler des Künstlerkollektivs *The Theatre of Eternal Music (Dream Syndicate)* auf ohrenbetäubende Lautstärken. Der durchgängig gehaltene dröhnende Sound der New Yorker Gruppe, zu der um 1962/63 Tony Conrad, John Cale, Angus MacLise, La Monte Young und Marian Zazeela gehörten, wurde von Zuhörern wie John Perreault als schmerzend laut beschrieben.[13] Selbst La Monte Young hatte nach den Konzerten mehrere Stunden temporären Gehörverlust.[14] Der Sound der *drone music* wurde durch elektronische Verstärker zum Dröhnen gebracht, wobei die bis zu sieben Stunden langen Konzerte auf dem Spektrum tonaler

10 | »Parts of the machine would tip over, others would finally collapse as dozens of saws attacked the steel construction. The noise would be terrific.« (Billy Klüver: »The Garden Party«, in: Pontus Hultén: *Jean Tinguely. Méta*, Berlin 1972, 130, 136-137, 143, hier 130.)

11 | Ebd., 143.

12 | Douglas Kahn: *Noise, Water, Meat. A history of Sound in the Arts*, Cambridge, Mass. 1999, 226. Vgl. auch John Cage: *Silence. Lectures and Writings*, Hanover 1961. Zu John Cage und seiner Verbindung zu neuen Technologien und Medien siehe jüngst Branden W. Joseph: *Experimentations. John Cage in Music, Art and Architecture*, New York 2016.

13 | Ebd., 228. Zu Tony Conrad und »The Theatre of Eternal Music« siehe grundlegend Branden W. Joseph: *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage. A »Minor« History*, New York 2008 und ders.: *The Roh and the Cooked, Tony Conrad and Beverly Hill Grant in Europe*, Berlin 2012.

14 | »Sometimes we produced sounds that lasted over an hour. If it was a loud sound, my ears would often not regain their normal hearing for several hours, and when my hearing slowly did come back, it was almost as much a new experience as when I had first begun to hear the sound.« (Kahn: *Noise, Water, Meat*, 228.)

Harmonie aufbauten, ohne rhythmische Elemente zu integrieren. »[L]ike a jet engine!«[15]

Dieser den Zuhörer umschließende Sound wurde auf 120 bis 130 Dezibel heraufgebracht, um das Publikum im Zustand der physisch-akustischen Überschreitung an das Hören von immer feiner abgestuften Harmonien zu gewöhnen. »Amplification of much as 120 to 130 decibels made for the possibility of hearing and working with a more complex set of harmonic partials, sum tones and difference tones, and (other) psychoacoustic effects than were otherwise available.[16] Tony Conrads Ziel war Klarheit durch Übersteuerung: »The necessity of doing that, was [...] to bring the audience's hearing up to the point of possible distortion level [...]. You can overdrive the ears, and then you hear all of the *stuff*, the different tones and everything much more clearly.«[17] In seiner Klasse für experimentelle Komposition an der New School for Social Research in New York benutzte Cage die Kategorie der »Dimensionen des Klangs«, mit der er zum einen die musikalischen Begriffe leiser *pianissimi* und lauter *fortissimi* in feiner Abstufung voneinander differenzierte und in akustischer Terminologie Intensitätsstufen unterschied: »intensity 0-120 phones/inaudible-painful.«[18] Die 130 Dezibel, mit denen *The Theatre of Eternal Music* ihre Zuhörer an die physische Belastbarkeitsgrenze brachte, siedelte in Cages Terminologie im Spektrum des »Unhörbar-Schmerzhaften«.

Auch wenn Cage mit seinem Begriff des *all-sound* theoretisch die Integration aller Geräusche in die Klangproduktion einbezog, gab die Physis eine Schmerzgrenze des Klangs vor. 130 Dezibel entsprechen der Lautstärke, mit der das gesamte Genre der Popmusik und ihrer Aufführungspraxis später unter Verdacht gestellt werden wird, gesundheitsschädigend für die Jugend zu sein. Der Journalist Wolfgang Herles zitiert 1974 Kritiken von Rock- und Popkonzerten, wenn er die »effektgierigen Gitarrenschreie« diffamiert:

> »Nun sind mindestens 3000 Leute taub für Wochen. Auch wenn einem der Verstand stehen bleiben wollte, der Körper ging mit, denn die effektgierigen Gitarrenschreie zuckten jedem wie Peitschenhiebe um den Leib, die Baßwellen wabberten wie Fieberanfälle von Kopf bis Fuß, das Schlagwerk programmierte die motorischen Muskeln zu unkontrollierbaren Bewegungen. [...] Der Lärmpegel in Lautsprechernähe betrug 130 Dezibel.«[19]

---

15 | Joseph: *Beyond the Dream Syndicate*, 39.

16 | Ebd., 34.

17 | Ebd.

18 | George Brecht: *Notebooks I*, Köln 1991, 3 und 17. Vgl. die Einträge zur experimentellen Kompositionsklasse von Cage an der New School for Social Research vom Juni 1958.

19 | Wolfgang Herles: »Kopfweh und Ohrensausen: Macht Pop krank?«, in: *Neue Musikzeitung* (Feb./März 1974), 9. Vgl. auch Dörte Schmidt: »›An unexpected climax‹. Ge-

Pathologie und Befreiung diffundieren gleichzeitig in die zuckenden Körper. In warnendem Ton evozieren Herles Worte die Taubheit durch Lautstärke, die den Künstlern und Musikern auf der anderen Seite die Ermöglichung zum differenzierten Hören versprach. »Also ist die Geschichte des Ohrs im Zeitalter seiner technischen Sprengbarkeit immer schon Geschichte des Wahnsinns.«[20] Mit diesen an Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz angelehnten Worten hat Friedrich Kittler in seinem Aufsatz *Der Gott der Ohren* die verstärkten Klänge in die Nähe des pathologischen Diskurses getrieben: »Hirnschaden-Musik macht alles wahr, was an dunklen Vorahnungen durch Köpfe und Irrenhäuser geisterte.«[21] Indem das Ohr auf verstärkte Gitarren trifft, entgrenzt sich der Raum der Normalität. Der Sound verspricht darin eine Praxis der Unmittelbarkeit, in der die affizierten Subjekte ganz Ohr sein können:

»Wenn Klänge von vorn und hinten, rechts und links, oben und unten auftauchen können, geht der Raum alltäglichen Zurechtfindens in die Luft. Die Explosion der akustischen Medien schlägt um in eine Implosion, die unmittelbar und abstandslos ins Wahrnehmungszentrum selber stürzt. Der Kopf, nicht bloß als metaphorischer Sitz des sogenannten Denkens, sondern als faktische Nervenschaltstelle, wird eins mit dem, was an Informationen ankommt und nicht bloß eine sogenannte Objektivität, sondern Sound ist.«[22]

Die drastische Sprengung des Ohrs, die sich bis in die »Nervenschaltzentrale« des Gehirns fortsetzt, verspricht Unmittelbarkeit der Erfahrung durch physische Überanstrengung. Kittlers Worte lassen die vom Komponisten Max Neuhaus kritisierte Warnbroschüre wieder anklingen, in der Sound direkt von den Ohren ins Gehirn und in die Organe geleitet erscheint: »Sound is instantly transmitted from your ears to your brain and then to your nerves, glands and organs.«[23]

---

walttätige Intensität, extreme Lautstärken, musikalische Avantgarde – und Theorie«, in: Knut Berner, Sebastian Lange und Werner Röcke (Hg.): *Gewalt: Faszination und Ordnung,* Berlin 2012, 27-45, 31 und dies.: »Hörenswerte Explosionen? Reflexion und Realisation akustischer Gewalt in der Neuen Musik seit den 1960er Jahren«, in: Gess u.a.: *Hörstürze*, 165-179.

20 | Friedrich Kittler: »Der Gott der Ohren«, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Das Schwinden der Sinne*, Frankfurt a.M. 1984, 140-155, 146. Zuerst erschienen 1982 unter dem Titel »Pink Floyd, Brain Damage« in: Klaus Lindemann (Hg.): *europaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen,* Paderborn 1982, 467-477.

21 | Ebd.

22 | Ebd., 145-146.

23 | Neuhaus: »Bang«, 39.

Nicht jedoch eine pathologische Zerstörung der inneren Organe hatten die Künstler und Musiker der *drone music* im Blick, sondern an amplifizierten Klang angeschlossene Zuhörer, die einerseits eine Innerlichkeit des Sounds und andererseits das Implodieren von Innen und Außen erfahren sollten; »[the listener] did not listen to sound but listened inside a sound.«[24] Auch Diedrich Diedrichsen betont in seiner jüngsten Studie zu New York um 1960 nicht die Gewalteinwirkung, sondern die Entgrenzung des Innen und Außen von Körper und Sound in der neuen »Kunst der Nähe«:[25] »Dagegen [aufgezeichnete Musik, KMH] stehen die Drones – also die so lange wie möglich gehaltenen Töne von La Monte Young und anderen [...]. Als gleichsam kurzgeschlossene Innen/Außen-Resonanz spielt sie [...] zugleich innerhalb wie außerhalb des sie erzeugenden Körpers.«[26] Diese »Durchdringung von Kunstwerk, Künstler und Publikum« torpediere den »Produzenten/Rezipienten-Abstand« radikal, in dem »der musikalische Vollzug nicht länger in ein Nacheinander von Absicht, Ausführung und Resultat zerfallen, sondern zum in sich geschlossenen Kreislauf synthetisiert sein soll.«[27] Für Diedrichsen ist dies eine folgenschwere – man könnte sagen befreiende – Kulturtechnik, in der die Körper »diesseits von Plan, Verantwortung und Konstruktion« Sinnlichkeit erfahren.[28]

II.

Am 15. Januar 1969 trat Jimi Hendrix im Beethovensaal in Stuttgart auf. Anderthalb Jahre nachdem Hendrix auf dem Monterey Pop-Festival seine elektrifizierte Gitarre begleitet von Divebombs und heulendem Geräusch der Rückkopplungseffekte des Verstärkers auf dem Boden zerschmettert und die Reste

24 | Kahn: *Noise, Water, Meat,* 229. Gerade durch die Lautstärke werde das Hineingehen in den Klang erreicht: »When the sounds are very loud, as many of those we made at Ann Halprin's were, it can be easier to get inside of them. [...] each sound was its own world and that this world was only similar to our world in that we experienced in through our own bodies. [...] By giving ourselves up to them, I mean getting inside of them [...].« (La Monte Young: »Lectures 1960«, *Tulane Drama Review* 10/2 [Winter 1965]. Wiederabgedruckt in Mariellen R. Sandford [Hg.]: *Happenings and Other Acts,* London 1995, 79.)

25 | Diedrich Diedrichsen: *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin 2017, 60.

26 | Ebd., 54.

27 | Ebd., 58.

28 | »Indes geht es auch hier primär darum, den (a-subjektiven) Körper diesseits von Plan, Verantwortung und Konstruktion zur Ursache werden zu lassen – und dies wiederum selbst sinnlich zu erfahren.« (Ebd., 54.)

des Instruments ins Publikum geworfen hatte, präsentierte sich der Gitarrenvirtuose als elektrifiziertes Wesen.

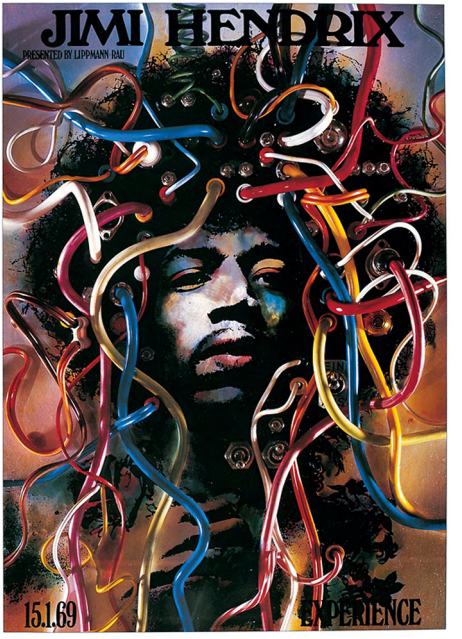

Abbildung 3: Günther Kieser: Plakat zur Jimi Hendrix Experience Deutschland Tournee *1969, in: Jürgen Döring (Hg.):* Plakatkunst, *Heidelberg 1995, 181.*

Auf dem Plakat zur Deutschland-Tournee ist sein Kopf an rote, blaue, gelbe und weiße Kabel angeschlossen, deren Farben auf das Gesicht abzufärben scheinen. Die Elektrifizierung des verstärkten Sounds hat seine gesamte Person ergriffen, die bunten Kabel winden sich aus seinem Haar heraus, andere Plugs stehen bereit, um in den Stromkreislauf eingestöpselt zu werden. Das Plakat erscheint wie die visuelle Antwort auf die Frage, die eine zeithistorisch vibrierende Kritik *The Boston Sound* (1968) von Wayne McGuire zu *The Velvet Underground (The Exploding Plastic Inevitable)* um Andy Warhol herum gestellt hatte: »Put in a nutshell, the real question is: how can we control and humanize an increasingly uncontrollable and proliferating technology, an overpoweringly dehumanizing technology [...]?«[29]

29 | Wayne McGuire: »The Boston Sound« [1968], in: Albin Zak III (Hg.): *The Velvet Underground Companion. Four Decades of Commentary,* New York 1997, 21. Siehe auch

Angesichts Hendrix‹ selbstbewußter Integration des technologischen Fortschritts in sein Körperbild schlägt das Problem der Kontrolle von Menschen durch Technologie in ihr Gegenteil um: Der kreative Musiker kontrolliert die Technologie und macht sie sich zu eigen. Dies bedeutet gleichzeitig für die Zuhörer ein neues Verhaltensdesign, um die Lautstärken von verstärktem Sound bis an die Schmerzgrenze, den akustischen Environments, die Auflösung von Innen und Außen und die Verinnerlichung des Sounds in körperlicher Resonanz mitvollziehen zu können: »Loudness and amplification also provoked questions about bodies, surroundings, and the agency of listeners.«[30] Die fortschreitende Technologisierung stand als Ideal über den Selbstüberschreitungstendenzen der Individuen, die schritthalten mussten mit dem technologischen Millenium.[31] Eine Spielart war das Eintauchen in Sound Environments, die einem die Sprache verschlugen: »Sound, used to envelop the listener physically, becomes a manufactured environment. Having a quit chat in even the remotest corner oft he largest discotheque is like attempting a conversation under water.« Die verstärkten Klänge wurden dabei Teil des Selbstbildes, wie John Gruen zur New Bohemia schreibt: »Indeed, the entire notion of amplification may be looked upon as a vehicle of assault on habitual response based on ›who‹ you are, verbally.«[32]

Mit dem Beispiel von *The Velvet Underground* integrierte Marshall McLuhan diese neue Form des audio-visuellen Environments in seine Medientheorie, um das Konzept eines auditorischen Raumes der elektrischen Medien zu exemplifizieren, die multidirektional, synästhetisch und interaktiv seien. »The ear favors no particular ‚point of view‹, bemerkt McLuhan, »we are enveloped by sound. It forms a seamless web around us.«[33] In seinem früheren Aufsatz *The Agenbite of Outwit* beschreibt er die Beschaffenheit dieses auditiven multisensionalen Raumes ein wenig präziser:

»[...] any pattern in which the components co-exist without direct lineal hook-up or connectin, creating a field of simultaneous relations [which] is auditory. [...] They form a mosaic or corporate image whose parts are interpenetrating. Such is also the kind of order that tend to exist in a city or a culture. It is kind of orchestral, resonating unity.«[34]

Branden W. Joseph: »›My Mind Split Open‹: Andy Wahrhol's Exploding Plastic Inevitable«, in: *Summer of Love. Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s,* Liverpool 2006, 239-268.

30 | Kahn: *Noise, Water, Meat*, 232.

31 | Joseph: »My Mind Split Open«, 242.

32 | John Gruen: *The New Bohemia,* New York 1966, 123-124.

33 | Marshall McLuhan and Quentin Fiore: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects,* London 1967, 111.

34 | Marshall McLuhan: »The Agenbite of Outwit« [1963], in: Michel A Moos (Hg.): McLuhan, *Media Research: Technology, Art, Communication,* Amsterdam 1997, 123-

Der Kunsthistoriker Branden W. Joseph versteht diesen auditiven Raum, den er durch Künstlerkollektive wie *The Velvet Underground* repräsentiert sieht, als Ort für eine befreiende Praxis, die imstande ist, die partizipierenden Menschen in politische Subjekte zu transformieren.[35] Jenseits des Kurzschlusses von künstlerisch-musikalischer Praxis und politischem Bewusstsein könnte man sagen, dass das eigentlich Verblüffende an der hier skizzierten Lage ist, mit welcher Selbstverständlichkeit sich Subjekte an elektro-akustische Medien anschließen lassen, obwohl ihnen Hören und Sehen vergeht.

III.

Ende der 1970er Jahre erscheint dieses Angeschlossensein der affizierten Körper an Soundscapes ausgeweitet auf den gesamten urbanen Raum. In der ersten Ausgabe von *Tumult*, der *Zeitschrift für Verkehrswissenschaft*, die 1979 im Berliner Merve Verlag erschien, findet sich neben Frank Böckelmanns *Die Urbane Katastrophe* und Paul Virilios Text *Der Urfall (accidens originale)* auch der Text *Disco: Studio 54 revisited* von Ulrich Raulff. In dem Text, der das Jahr 1979 als einen Wendepunkt in einer Entwicklung markiert, in der Populärmusik als ernstzunehmender theoretischer Gegenstand Chiffre einer ganzen Gegenwartsdiagnose werden konnte, wird *Disco* zu dem Raum, in dem sich der »amerikanische Kulturvirus, dessen Ausbreitung global ist«, vom »Musikstil« ablöst und in alle Lebensbereiche, die Stadt, die Politik, die Körper, die Mode diffundiert.[36] In Raulffs Großtadtreise sind die beschallten Körper zu Resonanzräumen geworden, die Tag-Nacht-Rhythmen der Massen werden durch die Radios synchronisiert und U-Bahnhöfe werden zu »Transitdiskotheken für Umsteiger«: »gleichmäßig beschallte Welt, Soundschirm Radio, [...] endless music«.[37]

Dieser Raum der Musik, der sich eben nicht nur auf den Raum der Nacht, auf die Performance, auf die Aufführung erstreckt, ist das neue Medium des Intellektuellen, der die ungewohnten Zeichen dechiffriert. Musik – und man müsste an dieser Stelle hinzufügen: elektrifizierte, verstärkte Musik – bildet einen neuen Möglichkeitsraum aus, dem Raulff zutraut, die Subjekte und die Realität fundamental zu verändern. Dieser neue Raum biete die Möglichkeit der »gleichzeitigen Verdopplung, Verdrei- und Vervielfachung von Realität« in

124. Hier zitiert nach Joseph: »My Mind Split Open«, 248.

35 | »Rather, it formed a multiplicitous situation or ›image‹ in which the possibilities of subjective transformation were opened to forms of political appropriation.« (Ebd., 258.)

36 | Ulrich Raulff: »Disco: Studio 54 revisited«, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft,* 1 (1979), 55-65, 55.

37 | Ebd., 56.

der absoluten Gegenwart: »das Gleiche noch einmal und noch einmal, hier und jetzt – nicht erst später, »als Film«. [...] nicht Verklärung im Licht eines fernen Anderswo, sondern Multiplikation, Vervielfältigung [...]: im Nullpunkt der Zeit.«[38] Im Nullpunkt der Zeit sind die Körper unmittelbar affizierte, nicht erst später »als Film«, sondern im Jetzt der absoluten Gegenwart; Technikkörper: »daß der stärkere Reiz der Discos eben darin liegt, daß sie eine neuartige Körpertechnik einsetzen, daß sie [...] eine bislang unbekannte und ungeahnte Modellierung der Körper zuwegebringen?«[39]

Während für Raulff dieser Nullpunkt der Zeit durch die elektrifizierten Körper der »Totalmusik« entsteht, findet Wolfgang Hagen diesen in der Destruktion der alten Zeichen und Rituale in der Punk Musik: »Its maximes [of the Punk Revolution] were refusal of any alienating professionalism; restoration of direct contact between public and musicians; understanding at a glance; bodily extasis instead of ritual identificatiion; accusations instead of introverted protest«.[40] Gefordert sei die Zerstörung der symbolischen Ordnung durch Destruktion, unmittelbare Einsicht und körperliche Ekstase, in denen sich Momente der Transgression öffnen. Schon zwölf Jahre zuvor hatte Roland Barthes in der Vorbemerkung zum Wiederabdruck seiner *Mythen des Alltags* im Jahr 1970 davon geschrieben, dass es zu einer Radikalisierung der semiologischen Methode kommen müsse: »keine Semiologie, die nicht bereit wäre, in Semioklastik überzugehen.«[41] Nicht mehr Zeichendemontage, sondern Zeichenzerstörung ist das Gebot der Stunde.

Auch wenn Rock und Punk eine distinkte Abgrenzungshaltung gegenüber dem Wissensfeld *Disco* pflegten,[42] werden hier ähnliche Ideale der unmittelbaren Übertragung gefeiert, in die das Versprechen momenthafter Erkenntnis und körperlicher Direkterfahrung durch neuartige Körpertechniken eingesickert ist. Nicht nur die Objekte und Übertragungsformen von Kunst, Musik und Pop – die sich die Kunst- und Musiktheorie mit den fast harmlos anmutenden Begriffen wie *intermedia* oder *crossover* erklärt hatten – haben sich ganz offensichtlich in offenere Werkformationen begeben; auch die partizipierenden Subjekte müssen sich vorher ungeahnter Modellierung durch Sound, Elektrifizierung und Environment hingeben. Die Pointe dieser vormals in abgregrenzten Räumen der Nacht stattfindenden akustischen Überschreitun-

38 | Ebd., 61-62.

39 | Ebd., 65.

40 | Wolfgang Hagen: »›Germany, It's All Over‹ A true little story of German rock«, in: *Semiotext(e), The German Issue,* Los Angeles/Berlin 1982/2009, 234-241, 237.

41 | Barthes: *Mythen des Alltags,* 9.

42 | Alexa Geisthövel: »Anpassung: Disko und Jugendbeobachtung in Westdeutschland 1975-81«, in: Pascal Eitler und Jens Elberfeld (Hg.): *Zeitgeschichte des Selbst: Therapeutisierung – Politisierung – Emotionalisierung,* Bielefeld 2015, 239-260, 257f.

gen ist das Einsickern in die Großstadterfahrung des Alltags. Die Vorstellung einer entgrenzten Erfahrungswelt, welche die Künste seit der Romantik auf dem Programm haben, um das schöpferisch-kreative Selbst gegen »Moralität, Zweckrationalität und soziale Kontrolle« der bürgerlichen Kultur in Stellung zu bringen,[43] ist zur technologisch-verstärkten akustischen Normalität geworden; zu physiologischen Grenzgängen im Lärm der *endless music*.

43 | Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin 2012, 13.