

# Inhalt

---

## VORWORT

### **Das Andere der Musik**

Weißes Rauschen, Ur-Geräusch

*Christoph Haffter* | 7

## ZUHÖREN

### **Die musique concrète ist nicht konkretistisch**

*Michel Chion* | 21

### **Geräusch, Musik, Wissenschaft**

Eine Bestandsaufnahme

*Dahlia Borsche* | 33

### **Der moderne Kult des Klangs**

Genealogie eines diskursiven Feedbacks

*Thibault Walter* | 47

### **Von Wassern und Winden**

Musikalische Geräusche bei Heinse und Hoffmann

*Christian Kämpf* | 61

## ANHÖREN

### **Geräusch- und Klangwelten bei Jörg Widmann**

Zwei Einblicke

*Florian Henri Besthorn* | 75

## **Musik und Vergessen**

Ein Vortrag mit Klangbeispielen

*Bastian Zimmermann* | 91

## **Growling**

Gutturale Stimmen in Black und Death Metal

*Charris Efthimiou* | 99

## **Überbrücken, Unterbrücken**

*Bastian Pfefferli/Demetre Gamsachurdia* | 107

## **HINHÖREN**

### **Bruyante, la pluie se fraie un chemin**

Tonspuren in Andrej Tarkovskijs *Nostalghia*

*Camille Hongler* | 113

### **Steppen, Schleifen, Schlagen**

Eine tanzwissenschaftliche Sicht auf das Geräusch

*Anja K. Arend* | 139

### **The sound of obsolescence**

Wie aus alter Hardware Musik wird

*Nina Jukić* | 151

### **Folge dem Klang**

Musik und Sound in Audiogames

*Yvonne Stingel-Voigt* | 163

### **Scheitern des Dokuments – Dokument des Scheiterns**

*Ein Gespräch mit Gilles Aubry* | 173

### **Autorinnen und Autoren** | 191

# Das Andere der Musik

## Weißes Rauschen, Ur-Geräusch

---

CHRISTOPH HAFFTER

Comme Aphrodite, mère de toute beauté, naquit d'un coup de l'écume et du ressac, émerge soudain de la mer chaotique du bruit: la Musique.<sup>1</sup>

Das Geräusch, das Meeresrauschen, das Lärmen und Tosen der Brandung ist der Ursprung der Musik, ihr wilder und unergründbarer Grund, aus dem sie auftaucht und den sie krönt wie die Gischt der Meereswogen. Michel Serres denkt das Geräusch in diesem Bild als das allumfassende *auditum*, wie es Michel Chion nennen würde, die sinnliche Fülle des Hörbaren vor aller genaueren Bestimmung: Das Lärmen der Welt, noch bevor es in Stimmen und Töne, in Signale und Worte, in Schüsse und Schreie zerfällt. Aus diesem chaotischen *Pfuhl*, dieser klanglichen Ursuppe geht die Musik als Ordnung, als geregeltes Geschehen, als Sinnhaftes hervor. Die Musik, organisierter Klang, wird gegen das Ungreifbare, das Zahl- und Maßlose des Urgeräusches abgegrenzt. Wie das Tohuwabohu liegt es als erste Materie brach, unberührt vom ordnenden Eingriff des Menschengottes. Insbesondere die Urgewalten des Windes und des Wassers bilden, wie Christian Kämpf

---

1 Michel Serres, *Musique*, Paris 2011, S. 20.

im vorliegenden Band nachweist, die zentralen musikästhetischen Paradigmen des Geräusches. In seiner einflussreichen *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* definiert Hermann von Helmholtz das Geräusch in diesem Sinne als die ungeordnete, die unregelmäßige Schwingung.

Um das Wesen des Unterschieds zwischen Klängen und Geräuschen zu ermitteln, genügt in den meisten Fällen schon eine aufmerksame Beobachtung des Ohres allein, ohne daß es durch künstliche Hilfsmittel unterstützt zu werden braucht. Es zeigt sich nämlich im Allgemeinen, daß im Verlaufe eines Geräusches ein schneller Wechsel verschiedenartiger Schallempfindungen eintritt. Man denke an das Rasseln eines Wagens auf Steinpflaster, das Plätschern und Brausen eines Wasserfalls oder der Meereswogen, das Rauschen der Blätter im Walde. Hier haben wir überall einen raschen und unregelmäßigen, aber deutlich erkennbaren Wechsel stoßweise aufblitzender verschiedenartiger Laute. Beim Heulen des Windes ist der Wechsel langsam, der Schall zieht sich langsam und allmähig in die Höhe und sinkt dann wieder. [...] Ein musikalischer Klang dagegen erscheint dem Ohre als ein Schall, der vollkommen ruhig, gleichmäßig und unveränderlich dauert, so lange er eben besteht, in ihm ist kein Wechsel verschiedenartiger Bestandteile zu unterscheiden. Ihm entspricht also eine einfache und regelmäßige Art der Empfindung, während in einem Geräusche viele verschiedenartige Klangempfindungen unregelmäßig gemischt und durch einander geworfen sind. In der Tat kann man Geräusche aus musikalischen Klängen zusammensetzen, wenn man z.B. sämtliche Tasten eines Klaviers innerhalb der Breite von einer oder zwei Oktaven gleichzeitig anschlägt. [...] Die Empfindung eines Klanges wird durch schnelle periodische Bewegungen der tönenden Körper hervorgebracht, die eines Geräusches durch nicht periodische Bewegungen.<sup>2</sup>

Für Helmholtz ist das Einfache – der regelmäßige Klang – der Ursprung, von dem aus sich das Komplexe – das unregelmäßige Ge-

---

2 Hermann von Helmholtz, *Von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1896, S. 14–16.

räusch – erklären lässt; daher seine Idee, in einer Art Cluster musikalische Klänge zu Geräuschen zusammenzufügen. Umgekehrt ließe sich aber auch die Musik aus dem Geräusch erklären – als Filterung, als Organisation, als Beherrschung.

Geräusch, der Rohstoff der Tonkunst, ist nicht absolut vom musikalischen Klang verschieden. Vielmehr ist es jenes Andere, aus dem sich die Musik immer erst gewinnen muss; und von dem sie sich niemals wird freimachen können: Keine Musik ist von Geräuschen gereinigt, jedem Wohlklang ist ein Rauschen eigen: Das Hohle im *flautando*, die Schroffheit des *sforzato*, das Raue des *maestoso*, die Schärfe des *scherzando*, ein Aushauchen des Tones im *morendo* – sobald die Musik nicht als System, sondern als lebendiger Vollzug erfahren wird, ist es ihr geräuschhafter Überschuss, der sie hörensweet macht. Was Helmholtz als musikalischen Klang bezeichnet, erscheint plötzlich als eine leere Abstraktion, welche die Musik auf das beschränkt, was in der Partitur notiert ist – der Rest ist: Klangfarbe.

Der Unterschied zwischen Geräusch und Klang erweist sich von jeher als graduell. Wenn die Musik organisiertes Geräusch ist, so gibt es keinen Grund, gewisse Geräusche von der musikalischen Produktion auszuschließen. Vor über hundert Jahren zog Luigi Russolo diesen Schluss und proklamierte, des klassisch-romantischen Tonvorrats müde, die *Kunst der Geräusche*. Der Reichtum an Tönen, den die Unzahl an Geräuschen bereithalten, müsse für die Musik nutzbar gemacht werden. Russolos Programm schreibt sich entgegen der verbreiteten Meinung in vielerlei Hinsicht in die Tradition ein: Anstatt die Erfindung der Tonaufzeichnung zu nutzen, baut er neue Instrumente, *intonarumori*, statt Geräusche der Musik entgegenzusetzen, verteidigt er sie als *obertonreiche Klänge*, und weit entfernt, das Publikum nur vor den Kopf stoßen zu wollen, hofft er darauf, in naher Zukunft würde auch das Knallen des Flugzeugmotors »neue Genüsse und tiefe Empfindung freilegen«.<sup>3</sup> Dieser Versuch der Integration des Geräuschhaften ins Musikalische geht mit der Erfindung neuer Techniken der Chiffrierung

---

3 Luigi Russolo, *Die Kunst der Geräusche* (1916), Mainz 2000, S. 36.

und Darstellung einher: Neue Notationsformen wie die enharmonische Graphik, neue Klassifikationen der Alltagsgeräusche und der Instrumente oder der ausdifferenzierte Gebrauch onomatopoetischer Beschreibungen. Damit oszilliert das Projekt zwischen zwei sich widersprechenden Bewegungen, die sich in zwei musikgeschichtlichen Entwicklungssträngen fortsetzen werden: Einerseits wird die unbeherrschbare Freiheit der Geräusche betont, ein Gedanke, dessen Fluchtpunkt man in John Cages Öffnung und Auflösung der Musik ins Leben selbst sehen könnte.

When we separate music from life what we get is art (a compendium of masterpieces). With contemporary music, when it is actually contemporary, we have no time to make that separation (which protects us from living), and so contemporary music is not so much art as it is life and any one making it no sooner finishes one of it than he begins making another just as people keep on washing dishes, brushing their teeth, getting sleepy, and so on.<sup>4</sup>

Mit dieser Haltung ist unweigerlich eine Aufhebung der Differenz von Musik und Geräusch in den Begriff des *sounds* verbunden, der besonders für das Selbstverständnis der heutigen *Klangkunst* bedeutend ist. Andererseits drückt Russolo eindeutig den Wunsch aus, den unendlichen Reichtum der Geräusche auch beschreiben, imitieren und rekombinieren, organisieren und beherrschen zu wollen. Diese Tendenz löst den Bereich des Musikalischen nicht auf, vielmehr erweitert sie ihn genau soweit, wie das Geräusch fassbar, komponierbar gemacht wird. Pierre Schaeffers Suche nach einer *musique concrète*, die Komposition mit Obertonspektren um die Gruppe *L'Itinéraire*, die stochastischen Komposition eines Iannis Xenakis oder die Erweiterung der instrumentalen Spieltechniken durch Helmut Lachenmann – so verschieden sich diese Ansätze zum Geräusch verhalten, sie alle halten am Begriff der Musik, und somit auch an einer Differenz zum Nicht-Musikalischen

---

4 John Cage, »Composition as Process«, in: ders., *Silence*, Middletown 1973, S. 44.

fest. Florian Besthorns Beitrag untersucht am Beispiel von Klavierwerken Jörg Widmanns eine zeitgenössische Antwort, wie sich Geräuschklänge in Musik einkomponieren lassen.

Russolos Geräuschmaschinen, die *Intonarumori*, besitzen eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Grammophonlautsprecher: Der Mechanismus der Klangproduktion ist verborgen, versteckt hinter dem großen Ohrmuscheltrichter. Vielleicht erweist sich dieses Verbergen als eine Bedingung des Musik-Werdens von Geräuschen.

Un *son* met en état de quasi-présence de tout le système des sons – et c’est là ce qui distingue primitivement le *son* du *bruit*. Le *bruit* donne des idées de causes qui le produisent, des dispositions d’action, des réflexes – mais non un état d’imminence d’une famille de sensations intrinsèques.<sup>5</sup>

Wenn wir Paul Valéry folgen und den Geräuschen eine besondere Nähe zum Akt ihrer Verursachung zuschreiben, so ließe sich daraus folgern, dass sie uns als *Klänge* erst dann erscheinen, wenn ihre Quelle sich verbirgt. Nicht nur aus der Gespensterliteratur wissen wir, dass Geräusche vornehmlich im Unsichtbaren, in Nacht und Schatten regieren. Liefert nicht der Lautsprecher erst die absolute Dunkelheit, nach der das Geräusch verlangt?

Wenn Michel Chion den vorliegenden Sammelband mit einem Plädoyer gegen den Begriff des *bruit*, gegen das Geräusch als Kategorie des Hörbaren eröffnet, so tut er dies gerade mit Blick auf die kausalistische Verengung, die dieser Begriff oftmals impliziert. Seine Absage stützt sich auf eine historische Diskussion der Idee einer *musique concrète*, die nicht als eine Musik der Geräusche verstanden werden soll – im Hintergrund stehen aber auch Chions Erfahrungen als Komponist und Theoretiker von Lautsprechermusik sowie als Denker des facettenreichen und oft vernachlässigten Verhältnis von Klang und Bild im Kino. Camille Hongler vertieft in ihrem Essay über die akustische Fein-

---

5 Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris 1974, S. 974.

arbeit in Andrej Tarkovskijs *Nostalghia* diese Frage nach der Sichtbarkeit des Hörbaren, der Hörbarkeit des Sichtbaren.

Sechs Jahre nach Russolos Manifest, am Tage Mariae Himmelfahrt 1919, beschreibt Rilke, fasziniert von der Phonographen-Technik, eine bemerkenswerte Versuchsanordnung.

Die Kronen-Naht des Schädels (was nun zunächst zu untersuchen wäre) hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenen rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt. Wie nun, wenn man diesen Stift täuschte und ihn, wo er zurückzuleiten hat, über eine Spur lenkte, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tons stammte, sondern ein an sich und natürlich Bestehendes –, gut: sprechen wirs nur aus: eben (z.B.) die Kronen-Naht wäre –: Was würde geschehen? Ein Ton müsste entstehen, eine Ton-Folge, eine Musik ... Gefühle –, welche? Ungläubigkeit, Scheu, Furcht, Ehrfurcht –: ja, welches nur von allen hier möglichen Gefühlen? verhindert mich einen Namen vorzuschlagen für das Ur-Geräusch, welches da zur Welt kommen sollte...<sup>6</sup>

Das Ur-Geräusch von dem hier die Rede ist, liegt nicht vor aller Musik, es ist nicht der Urgrund des Hörbaren, aus dem alle geordneten Klänge entstehen, noch sind es die Urfrequenzen des entstehenden Universums oder die scheuen Wellengeräusche, welche Meereswesen vor 400 Mio. Jahren erstmals werden vernommen haben,<sup>7</sup> nein: Das Ur-Geräusch kommt spät zur Welt, es verdankt seine Existenz der Nadel eines Phonographen. Friedrich Kittler zitiert Rilkes Text, weil er wie kein anderer die geschichtliche Vermitteltheit des Hörens, die Medialität des realen Klangs zum Ausdruck bringt. Die Hörbarkeit des Unberechenbaren, der irreduziblen Differenzen, die bereits für Helmholtz das Geräuschhafte ausmachten, setzt für Kittler den *Zufall* im

---

6 Rainer Maria Rilke, Das Ur-Geräusch, zitiert nach Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 66.

7 Vgl. Mike Goldsmith, *Discord – A history of noise*, Oxford 2012, S. 13–16.



Sinne Lacans voraus: »dass etwas aufhörte, sich nicht zu schreiben.«<sup>8</sup> Erst mit der mechanischen Klangreproduktion lassen sich diese in keiner Partitur symbolisierbaren, zufälligen Differenzen des Geräuschs *einschreiben* – erst der Phonograph macht ein Akustisches hörbar, »jenen Rest oder Abfall, den weder der Spiegel des Imaginären noch auch die Gitter des Symbolischen einfangen können – physiologischer Zufall, stochastische Unordnung von Körpern.«<sup>9</sup> Mit seiner technischen Reproduzierbarkeit löst das Geräusch endgültig die Fesseln, die es an die Urszene seiner bewussten Hervorbringung banden, dies ist für Kittler der Sinn von Rilkes eigenartigem Experiment.

Beim Abspielen jener Nahtstelle am Schädel sind Geräusche alles, was entsteht. Und beim Abhören von Zeichen, die nicht aus der graphischen Übersetzung eines Tones stammen, sondern anatomische Zufallslinien sind, braucht kein Körper optisch hinzuphantasiert zu werden. Was das Rauschen erzeugt, ist es selber. Und das unmögliche Reale findet statt.<sup>10</sup>

Als technisch vermitteltes Reales gewinnt das Geräusch eine weitere Bedeutungsebene, es erweist sich als Kollektivbildung des Rauschens: Das weiße Rauschen der Leitung, des Bandes – der mediale Träger, der jede Information erst ermöglicht und zugleich bedroht. Wir befinden uns hier an der semantischen Nahtstelle zwischen dem Geräusch als *Sound* – das Reale der Tonaufnahme – und dem Geräusch als *noise* – das Bandrauschen, das den Informationsfluss stört, die aufdringlich werdende Materialität des Mediums. In diesem Kontext lässt sich das Geräusch nicht mehr auf physikalische Eigenschaften zurückführen: Alles, was ein Kommunikationsgeschehen stört, was den Signal-Rausch-Abstand<sup>11</sup> verringert, was immer Botschaften verfälscht und

---

8 Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Anm. 6), S. 9.

9 Ebenda, S. 28.

10 Ebenda, S. 73f.

11 Vgl. Friedrich Kittler, »Signal-Rausch-Abstand«, in: Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Die Wahrheit der technischen Welt*, Berlin 2013, S. 214–231.

Vermittlungen erschwert, wird so zum Geräusch, zum asignifikanten Rest, des *non-sens*. So können auch wohlartikulierte Gespräche zum Rauschen, zum Gerede geraten und die eine Botschaft, die uns interessiert, unverständlich machen; so kann das Übermaß an Texten und Bildern zur Reizüberflutung werden, die das Les- und Sichtbare wegschwemmt; so wurde aber auch die unendlich reproduzierbare Musik zum Geräusch, die – nicht nur als *Muzak* Konsum stimulierend oder als *Music while you work*<sup>12</sup> Fließbandarbeiter motivierend – aus Lautsprechern und Kopfhörer alle Lebensbereiche durchdringt.

Gleich mehrere Geschichten des *noise*<sup>13</sup> sind in den letzten zwei Jahren erschienen und haben nachdrücklich darauf hingewiesen, dass die Absage an die *Objektivität* des Geräusches – es gibt kein physikalisches Kriterium zur Unterscheidung von Geräusch und Musik – nicht den Rückfall in eine *bloße Subjektivität* bedeuten muss – als ob alles mögliche Geräusch oder Musik sein könnte, da jeder die Welt auf seine eigene Weise hört. Dass *noise* ein Klang am falschen Ort, »sound out of place«<sup>14</sup> sei, heißt vielmehr, dass die Frage nach dem richtigen Ort eines bestimmten Klangs sozial und historisch bedingte Antworten kennt. Ist die Differenz von Geräusch und Musik eine Frage des Geschmacks, so ist sie gerade dadurch ein Instrument der sozialen Distinktion; ist der Unterschied von *sound* und *noise* eine Frage des Kontextes, so ist er gerade deshalb ein Mittel der Segregation; ist die Differenz von Klang und Lärm eine Frage der Gewohnheit, so ist sie gerade darum auch eine Frage der Macht.

---

12 Vgl. David Hendy, *Noise – A Human History of Sound and Listening*, London 2013, S. 294–303.

13 Vgl. Mike Goldsmith, *Discord – A history of noise*, Oxford 2012; David Hendy, *Noise – A Human History of Sound and Listening*, London 2013. Vgl. auch die ausführliche Literaturverweise im vorliegenden Beitrag von Dahlia Borsche.

14 G.W.C Kaye, »The Measurement of Noise«, in: *Proceedings of the Royal Institution of Great Britain* 26 (1931), 435–488; zitiert nach Goldsmith, *Discord* (Anm. 7), S. 1.

Pas un mythe essentiel qui ne fasse appel au musicien en tant que protection contre le bruit, perçu partout comme une menace contre laquelle il faut se protéger. *Pas un mythe qui ne décrive la musique comme mise en forme, la domestication, la ritualisation du bruit en simulacre de meurtre rituel, métaphore du sacrifice fondateur de tout ordre social.*<sup>15</sup>

Geräusche, Lärm, *noise* und *bruit* sind Klänge, die aus ihrem Territorium, aus ihren angestammten Zonen ausbrechen – und eine etablierte *Ordnung des Hörbaren* bedrohen, wie man Rancières Ausdruck abwandeln könnte. Im Opferritual und in all seinen Abwandlungen – von der Messe über den Jahrmarkt, vom Karneval bis zum Rave – spielt die Musik, so Attalis These, eine solch zentrale Rolle, weil sie jene exzessiven Kräfte des Geräusches und des Rauschhaften in einer domestizierten, geordneten Weise zum Ausdruck bringt; ein sakraler Ausnahmezustand, der den profanen Verzicht auf Grenzüberschreitung garantiert.

Vor diesem Horizont müssen auch die Forderungen der so unterschiedlichen Gruppen analysiert werden, die sich aus verschiedensten Gründen gegen den ansteigenden Geräuschpegel der urbanen, ländlichen oder gar submarinen Welt wehren; von den ersten Lärmklagen gegen englische Kupferschmiede im 18. Jh., über die Verkehrslärm bekämpfende *Anti Noise League* der 30er Jahre bis hin zur Klangökologie, die sich unter dem Einfluss von R. Murray Schafers Unterscheidung von *Lo-Fi* und *Hi-Fi Soundscapes*<sup>16</sup> entwickelte und Geräusch erstmals als Umweltverschmutzung verstand.

Dieser sozialen und politischen Dimension der Frage des Geräusches kann sich keine Musik verwehren. Die Verwendung von Verzerrung wie sie Charis Efthimious Beitrag im Black und Death Metal und der Klangkünstler Gilles Aubry in seiner *artistic research* zu Seelenbe-

---

15 Jacques Attali, *Bruits – Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris 2001, S. 28.

16 R. Murray Schafer, *Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester (Vermont) 1994, S. 43ff.

freiungszereemonien in Kinshasa untersucht, aber auch die Rhythmisierung von industriellen Klängen im Techno, von technologischen Störgeräuschen im *Glitch*, von veralteter Computerhardware in jenen Coverversionen von Popsongs, die Nina Jukić bespricht, die Musikalisierung eines Schweinelebens von Geburt bis zur Schlachtung bei Matthew Herbert, wie sie Bastian Zimmermann analysiert und natürlich die Erhebung des Geräuschhaften zum musikalischen Genre des *noise*, dessen Genealogie Thibault Walter in seinem Beitrag zu skizzieren versucht; dieses vielgestaltige Musik-Werden des Geräusches ist vor diesem Hintergrund mehr als avantgardistische Materialerweiterung. Es ist ein Spiel an der Grenze des Musikalischen zu seinem Anderen, ohne dass diese Grenze einfach aufgehoben werden könnte. Musik und Geräusch geraten auch dort aneinander, wo Musik sich mit anderen Künsten und Praktiken verbindet. So weist Anja Arend in ihrem Beitrag auf die Bedeutung von Körpergeräuschen in der Geschichte des Tanzes hin und Yvonne Stingel-Voigt zeigt wie akustische Signale in Computerspielen für Sehbehinderte virtuelle Welten erzeugen.

Die Beiträge dieses Sammelbandes entstanden im Rahmen des 26. internationalen Symposiums des Dachverbandes der Studierenden der Musikwissenschaften (DVSM), das im Frühjahr 2013 in Basel stattfand. Dabei fanden neben den wissenschaftlichen Stimmen auch gleichermaßen künstlerische Beiträge Gehör: Ein vielfältig angelegtes Programm umfasste die Schweizer Erstaufführung von Michel Chions *La vie en Prose*, Konzerte der Noise-Formationen *MIR* und *beton*, einer Soloperformance des Perkussionisten Daniel Buess, Improvisationen des Ensembles *Âmes Sèches*, das Ensembles *Zarin Moll*, die Sprachperformance *Lombard-Effekt* von Laurence Wagner und Nicolas Favrod-Coune, eine Performance *Les Âmes Amplifiées* von Gilles Aubry und die Klanginstallationen von Thomas Peter und *ILIOS*. Die Performance der Perkussionisten des *Ensemble This/Ensemble That*, in der unter anderem die Auftragskomposition *Elda* von Demetre Gamsachurdia uraufgeführt wurde, dokumentiert ein weiterer Text dieses Sammelbandes, in welchem Gamsachurdia und der Perkussionist Bastian

Pfefferli ihre Arbeit mit der Raumakustik und der *soundscape* des Konzertortes, dem Gewölbe unter der Basler Johanniterbrücke, beschreiben. Für die Unterstützung sei Prof. Matthias Schmidt vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel, Prof. Eric Oña vom Elektronischen Studio Basel, Sabine Himmelsbach vom Haus für elektronische Künste Basel und Christian Frick für die technische Umsetzung gedankt.

Die Erforschung des Spannungsfeldes zwischen Musik und Geräusch schließt sich jenem anwachsenden Interesse der Wissenschaften an der akustischen Dimension der Kulturgeschichte an, das sich in den letzten Jahren beobachten ließ und bereits zum einem weiteren *turn*<sup>17</sup> der Wissensgeschichte erhöht wurde. Wie Dahlia Borsches Übersicht über das Diskursfeld von Musik und Geräusch zeigt, besteht in der Tat im Vergleich zu den Text- und Bildwissenschaften ein Nachholbedarf in der Erforschung der akustischen Lebenswelt, der weitere Forschungsprojekte in dieser Richtung nur motivieren kann, dem Okularzentrismus der Wissenschaft entgegen zu wirken und dem Ruf *À l'écoute* des Philosophen Jean-Luc Nancy zu folgen:

On veut ici *tendre l'oreille* philosophique: tirer l'oreille du philosophe pour la tendre vers ce qui a toujours moins sollicité ou représenté le savoir philosophique que ce qui se présente à la vue – forme, idée, tableau, représentation, aspect, phénomène, composition – et qui se lève plutôt dans l'accent, le ton, le timbre, la résonance et le bruit.<sup>18</sup>

---

17 Vgl. Petra Maria Meyer (Hg.), *acoustic turn*, Paderborn 2010.

18 Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, Paris 2002, S. 15.