

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2018)
Heft: 144

Artikel: Immersion 4 : Immersion und das Ungestaltete in der Musik
Autor: Profos, Felix
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927467>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

und Raum, Kunst und Medium. Dies scheint in den jeweiligen Traditionen und den dort jeweils dominierenden Diskursen und Praktiken angelegt, gleichwohl gälte gerade die Einladung, dies auch gegensinnig zu denken. Den Aspekt des Netzwerkes in der Betrachtung der telematischen Konstellation hat das Forschungsprojekt – abgesehen von einigen klugen technologischen Innovationen bei der Bespielung des digitalen Netzwerkes – bisher erst in Ansätzen behandelt. Es ginge dabei um Fragen der Enthierarchisierung der involvierten Mittel, um die Fragmentierung von Perspektiven oder auch um ethische Dimensionen im Umgang mit verschiedenen Kulturen als integrale Bestandteile des jeweiligen Netzwerkes. Die Medienphilosophin Sibylle Krämer hat einmal von den Alternativen eines «personal-erotischen» und eines «technisch-postalischen» Prinzips von Kommunikation gesprochen:⁸ Diesem Gegeneinander ist die Doppelgestalt des Virus als Ansteckung und Immunreaktion, als Immersion und Distanznahme sowie – in Bezug auf Medien – als opak oder transparent eingeschrieben. Die Beschäftigung mit telematischer Aufführungspraxis zeigt damit, wie sehr spezifisch technische und allgemein gesellschaftliche Aspekte miteinander verschränkt sind.

- 1 Vgl. Susan Kozel, *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology*, Cambridge: MIT Press 2008, S. 85ff.
- 2 Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Zuschauen als Ansteckung*, in: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hrsg. von Mirjam Schaub, Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 35–50.
- 3 Oliver Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge: MIT Press 2003, S. 13ff.
- 4 Zur medientheoretischen Figur des Virus vgl. Sibylle Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 138ff.
- 5 An dem Forschungsprojekt waren unter anderem die folgenden Personen massgeblich beteiligt: Matthias Ziegler (Projektleitung), Benjamin Burger und Joel De Giovanni (Szenographie, Video, Choreographie), Johannes Schütt, Roman Haefeli (Softwareentwicklung und Streaming), Gina Keller (Tonregie), Bojan Milosevic (Wissenschaftliche Mitarbeit), Patrick Müller (Dramaturgie und Medientheorie). Das Projekt wurde vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert.
- 6 Eine erste Kurzperformance (Regie: Benjamin Burger; Szenographie: Joel De Giovanni) wurde am 26. Oktober 2018 im Rahmen des Digitaltages und in Zusammenarbeit mit dem Immersive Arts Space der ZHdK im Campus Toni-Areal der Öffentlichkeit vorgestellt.
- 7 Die Aufführung der Stücke von Bojan Milosevic und Florian Dombois erfolgten am 23. Oktober 2017 in Kooperation mit dem Hong Kong New Music Ensemble sowie der School of Creative Media, City University Hong Kong.
- 8 Sibylle Krämer, *Medium, Bote, Übertragung*, S. 9ff. (vgl. Anm. 4).

IMMERSION 4

Immersion und das Ungestaltete in der Musik

Felix Profos

Immersion bedeutet, der Musik so nahe zu kommen, dass man sie nicht mehr «betrachten» kann. Es bedeutet, in sie hineinzugehen. Aber was ist das Phänomen jenseits solcher Metaphern?

Immersion ist ein Verhältnis zwischen Menschen und Musik – es geht also nicht in erster Linie um Stücke und deren Eigenschaften, sondern um Situationen, in denen lebende Menschen mit einer im Augenblick klingenden Musik zu tun haben: sie hören oder singen oder spielen gerade etwas. Eine solche Situation kann als Rückkopplungsschleife aufgefasst werden, die davon geprägt ist, was diese Menschen und diese musikalische Umgebung ermöglichen (was sie «können» oder «hergeben»)¹. Eine Rückkopplungsschleife (ein Feedback-Loop) ist es deswegen, weil sich die Wahrnehmungen der Menschen auf ihre Handlungen auswirken (man singt anders, wenn man auf das

Echo seiner Stimme hört), und ihre Handlungen wiederum, durch die musikalische Umgebung gefiltert, auf ihre Wahrnehmungen (das Echo klingt anders, wenn man anders singt), und diese wieder auf ihre Handlungen und so fort.

In diesem Modell ist Immersion ein Loop, der so eng und schnell ist, dass er auf einem Punkt stehenbleibt: Mensch und klingende Umgebung fallen zusammen und hören damit auf, Mensch und Umgebung zu sein. Es gibt dann nicht mehr zwei Dinge (machendes oder hörendes Subjekt und gemachtes oder gehörtes Objekt), sondern nur noch eins: eben jene Situation, die jetzt ein unauflösliches Ganzes ist. Sie umfasst Mensch und Musik/Klang unterschiedslos.

Das klingt nach einem nur theoretisch möglichen Grenzfall, aber er kommt überall und jeden Tag vor, allerdings – so scheint mir – weit weg von Kunst. Warum nur?

VERSTEHEN WIRD ÜBERFLÜSSIG

In der Immersion, mit dem Zusammenfallen von Mensch und klingender Umgebung, verschwindet auch alles Verstehen (und alles Nichtverstehen) – einerlei, ob intellektuell oder emotional. Was immer es an Musik zu verstehen gäbe (alles Zeichenhafte oder Sprachähnliche), verschwindet, weil die Instanz, die es verstehen könnte, nicht mehr da ist. Im Sinn der Rückkopplungsschleife könnte man aber auch sagen: das verstehende Subjekt löst sich als überflüssig auf, *weil* es in der Musik nichts mehr zu verstehen gibt, wenn man sie so hört.

Musik kann hier ausserdem weder ihre Struktur noch ihre Form behalten, zumindest nicht wie von der Urheberin vorgesehen: Struktur und Form wahrzunehmen setzt die Vorstellung eines Ganzen voraus, das über den klingenden Augenblick hinausragt, und in der Immersion ragt nichts über den Augenblick hinaus, sie findet vollständig in ihm statt. Das «Ganze» der Immersion ist nicht das von der Urheberin vorgeformte, sondern die Totale, die einen Menschen umgibt, der in etwas drin ist, anstatt von aussen darauf zu schauen: die Totale der klingenden Situation, deren Teil er ist.

DAS, WAS ÜBRIGBLEIBT

Bei so viel Verschwinden fragt man sich aber, was überhaupt noch da ist: Was von uns nimmt an der immersiven Situation teil? Und was von der Musik?

Zur ersten Frage: der Körper.² Nur von ihm kann man sagen, dass er mit dem Klang zusammenfällt oder Klang «ist», weil er als Resonanzkörper in Echtzeit durch den Klang bestimmt werden und ihn wiederum selbst bestimmen kann. Ein Körper kann untrennbarer Teil einer Situation-mit-Klang werden, weil Klang ausserhalb und innerhalb des Körpers ist: *Extension* unseres Körpers in die Umgebung hinein, und *extension* der Umgebung in den Körper hinein – Prothese und Implantat. Diesen spezifischen Körper nennt Paul Jasen *sonic body*.³

Die zweite Frage heisst also auch: Welche Dimension von Klang oder Musik verbindet sich so unauflöslich mit dieser Dimension des Körpers? Das, was übrigbliebe, würde man von Musik Form, Struktur und Zeichen abziehen. Das Ungestaltete, Unbehandelte, Unkünstlerische, Unkreative, Unpersönliche, Unoriginelle, das Nicht-Besondere oder Unbestimmte in der Musik, das Rohe, Grobe und Immergleiche, das Unpräzise, Ungeschärfte. Oder: Das, was von einem Stück klänge, wäre es nicht von jemandem genau so gemacht worden, wie es gemacht wurde. Oder: die physische Präsenz des klingenden Augenblicks, auf die das Gemachte bloss ein Fenster öffnet. Man könnte auch vorsichtig von Materie sprechen (nicht von Material) – aber das führt in die Irre: denn dieses Ungestaltete an der Musik ist eben nicht vor dessen Gestaltung schon da, sondern erst mit ihrer Gestaltung (Verpersönlichung, Verbesonderung) als deren Rückseite oder Inwendiges oder «Grosses Anderes».⁴

IN DIE ANÄSTHESIE

Ob Immersion stattfindet oder nicht, entscheidet sich auf drei Ebenen: der inneren Beschaffenheit der «Musik selbst», der Situation oder Umgebung, in der sie klingt, und der Haltung, mit der man sich selbst in die Situation einbringt.

Die erste Ebene ist am wenigsten relevant. Denn, wie gesagt, jede Musik, wie auch immer beschaffen, hat eine Dimension des Ungestalteten. Keine Urheberin (Komponistin, Produzentin usw.) kann also jemand anderen in die Immersion versetzen durch ihre Arbeit, wie mit einer Spritze in die Anästhesie. (Ich persönlich finde das schade, denn ich hätte das gern getan, aber für all jene, die Angst davor haben, von musikalischen Machwerken manipuliert zu werden, ist es eine gute Nachricht: es geht nicht.)

Trotzdem kann Struktur natürlich der Immersion förderlich oder hinderlich sein. Eine Urheberin kann versuchen, ihre Musik ungestaltet oder unpersönlich erscheinen zu lassen, sei es durch Repetition (seit Saties *Vexations*), Maschinisierung (Enos *Discreet Music*) oder Verlangsamung von Strukturen, bis der Wille zum Überblick ausgehebelt wird (Earth oder Bohren & der Club of Gore) – aber der Widerspruch ist eingebaut: man muss «auf Ungestaltet», «auf Unpersönlich machen», das ist immer noch Machen. Musik im Modus des Gemachten oder Erfundenen erzeugt aber Konfrontation, während Immersion sie als Nicht-Gemachtes, Vorgefundenes braucht.

URHEBERLOSE MUSIK

Wer Immersion auf der zweiten Ebene verhindern will (die sich von der ersten unklar abgrenzt, denn was genau zählt zur Musik und wo beginnt die Situation?), sagt zur Hörerin: «Diese Komposition ist von Bartók, er hat sie so gewollt». So wird Bartók als Gegenüber aufgebaut: man schafft Konfrontation. Wenn es ernst ist mit der Verhinderung von Immersion, kann dies durch einen Einführungstext über Bartók und seine Absichten befördern (und natürlich allgemein durch eine Kultur der Künstlerverehrung) und noch weiter durch die räumliche Lokalisierbarkeit «Bartóks»: als Geist hinter und leicht über der hell erleuchteten Bühne schwebend, seine «Absichten» womöglich zentral verkörpert durch einen Dirigenten (was verhindert, dass die Hörerin selbst etwas verkörpern kann).⁵

Der Immersion förderlich wäre es also umgekehrt, von der forcierten Einsetzung oder Projektion eines Urhebers, der hinter allem stecken soll, einfach abzusehen. Das gelingt leicht bei Musik, die von einem anonymen Betrieb oder von einer Maschine hergestellt wurde – bei Musik, die traditionell mit Komponistennamen verbunden wird, hilft die Abwesenheit von Information, wie oft auf Youtube. Bei Musik aus Lautsprechern lässt sich Musik noch leichter als urheberlos denken – je weniger frontal und lokalisierbar, desto eher – und viel leichter noch mit portablem Digitalequipment und Kopfhörern, wo die Aufhebung der Distanz schon ins Gerät eingebaut ist. Denn wer möchte ein Gegenüber in seinem Kopf hören?

DESINTERESSE

Auch die dritte Ebene lässt sich wieder kaum von der zweiten abgrenzen, denn wo endet die Situation, und wo beginne ich? Aber genau darauf kommt es an: Konfrontation schafft ja erst diese Grenze und diesseits von ihr dieses arme Ich mit Zentralperspektive, das nicht zu den Dingen kommt – während Immersion sie gerade zerfließen lässt.

Die eigene Haltung muss vor allem (mit Absicht oder aus «Mangel an Bildung») Desinteresse sein: an Struktur und Form, an Bedeutung, am Von-jemandem-Gewollten, denn man will diese Instanz, dieses Gegenüber eben *nicht* heraufbeschwören. Immersion heisst ja nicht nur, dass sich die (durch meine Haltung erst mögliche) ungestaltete Dimension der Musik meiner bemächtigt, ich will mich auch ihrer bemächtigen. Es ist die engstmögliche Beziehung zwischen mir und etwas Klingendem, und hier drin hat sonst nichts und niemand Platz. Die Musik (der Klang, der Sound, diese Begriffe kann man jetzt austauschen) ist dann weder solche noch solche, weder gute noch schlechte Musik, sondern eigenschaftslos *diese* und *meine* Musik.

UNZERTRENNLICH

Nachtrag: mein Immersionserlebnis mit dem Streichquartett Nr. 7 von Schostakowitsch. Dieses Stück habe ich in der Aufnahme des Borodin-Quartetts im vergangenen Jahr unzählige Male auf Youtube gehört, mindestens zweimal täglich, meist direkt hintereinander, im Dunkeln und mit geschlossenen Kopfhörern. Das Erlebnis, mit dem Klang «als mit meinem eigenen Klang» unzertrennlich zu sein, konnte ich jedes Mal besser abrufen, bis es schien, als würde ich den Klang selber abstrahlen. Die Aufnahme wurde zu meinem Immersions-Tool. Warum ging das? Die Komposition als Struktur hilft hier nicht, ihr Status als Kunstwerk ist unbestritten, und über den Urheber habe ich viele Bücher gelesen. Aber durch meine Hörgewohnheit greife ich so sehr in diese Komposition ein, dass sie aufhört, eine zu sein: Das wiederholte Hören (ohne Beschäftigung etwa mit der Partitur) lässt je länger je mehr einen immer gleichen, vorhersehbaren und dadurch beherrschbaren, tendenziell maschinenhaften, anonymen Sound entstehen. Das Dunkel lässt ihn zur Totale werden (es ist sonst nichts da), der Kopfhörer lässt ihn direkt in meinem eigenen Kopf entstehen (er gehört also mir, sobald er entsteht), das digitale Format tut seine Arbeit (ich bin mir nicht sicher, welche). Je länger, desto weniger klingt hier Schostakowitschs siebtes Streichquartett. Der Urheber (den ich zunächst mitdachte, weil ich mit Komponistennamen aufgewachsen bin und Nichtwissen keine Option ist) wird zum durchsichtigen Gespenst, und mit ihm alles was *von* ihm ist: Form, Struktur, je nachdem Bedeutung. Man spürt das daran, dass irgendwann einzelne, fast beliebige Stellen genauso viel oder wenig zählen wie das ganze Stück – darauf kommt es nicht mehr an. So verschwindet alles Stückhafte am Stück, jede Identität, und es

kann nur noch darum gehen, *dass* ich mir Klang aneigne, nicht mehr, *was* für einen Klang. Es kann nur noch um den *body* gehen, der bei dieser beidseitigen Aneignung entsteht, der «ich selbst» ist und zugleich unmenschlich fremd – und der am Ende wieder verschwindet. Was bleibt, ist die Sucht nach ihm, denn ohne ihn bin ich nicht mehr vollständig.

-
- 1 Vgl. Marc Leman, Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes, *What Is Embodied Music Interaction*, in: *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*, hrsg. von Micheline Lesaffre, Pieter-Jan Maes und Marc Leman, New York und London 2017, S. 1.
 - 2 Dass der Körper erst durch vielschichtige Fremd- und Selbstzuschreibungen zu dem wird, als was er uns erscheint, dürfte allen klar sein. Aber ich wollte es mir hier einfach machen.
 - 3 Vgl. Paul C. Jasen, *Low end theory: bass, bodies and the materiality of sonic experience*, New York [u.a.], 2016, insbesondere S. 172ff.
 - 4 Diedrich Diederichsen, *Sound/Music*, in: *Sound As Popular Culture: A Research Companion*, hrsg. von Jens-Gerrit Papenburg und Holger Schulze, Cambridge (Mass.) und London, 2016, S. 31–36.
 - 5 Vgl. Wolfgang Heinz [Wolfgang Scherer], *Zur Strategie der Diskurse über Musik – Delirien*, in: *Schizo-Schleichwege. Beiträge zum Anti-Ödipus*, hrsg. von Rudolf Heinz und Georg Christoph Tholen, Bremen 1982, S. 141–162, insbesondere S. 146–147.
-