

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2012)
Heft: 117

Artikel: Vom akustischen Raum zum Audiovirus : Wahrnehmungs- und Handlungsräume der auditiven Kultur
Autor: Gerber, Tobias
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927655>

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: 08.07.2025

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

Vom akustischen Raum zum Audiovirus

Wahrnehmungs- und Handlungsräume der auditiven Kultur

Tobias Gerber



Bass materialism. Global Noise Demo in Portland, Oregon (2011). Foto: GreyCoastAnarchists

In Folge der medientechnischen Innovationen des 19. und 20. Jahrhunderts ist gestalteter Klang in beinahe sämtliche Bereiche unserer Lebenswelt eingedrungen. Eingebunden in mediale, soziale, ökonomische und ästhetische Praktiken ist Klang immer wieder Projektionsfläche für Konzeptionen ganzheitlicher Wahrnehmung und unvermittelter Authentizität. Solche theoretischen Konzeptionen leiten aus der physischen Verfasstheit von Klang einen Modus des In-der-Welt-Seins ab und verstehen den «akustischen Raum» als idealistischen Gegenentwurf zu einer visuell formierten Welt. Mit der medientechnischen und -kulturellen Aneignung von Klang wird der «akustische Raum» allerdings weitgehend fragmentarisiert und stellt sich zu grossen Teilen als medialisierter Raum dar, in dem klangliche Phänomene Teil medienkultureller Konfigurationen sind, die spezifische Machteffekte und Subjektivitäten hervorbringen. Statt von einem ganzheitlichen «akustischen Raum» auszugehen, stellt sich heute eher die Frage nach den verschiedenen Strategien und Praktiken, innerhalb derer Klang angeeignet und zum sozialen, kulturellen, politischen und ökonomischen Akteur wird.

Ein Streifzug entlang unterschiedlicher Positionen aus dem Sound- und Klangdiskurs führt im Folgenden vom «akustischen Raum» Marshall McLuhans zu Steve Goodmans «sonic ocean» des gegenwärtigen Kapitalismus und beleuchtet verschiedene theoretische Zugänge zu den Wahrnehmungs- und Handlungsräumen einer zeitgenössischen auditiven Kultur.

AKUSTISCHER RAUM

In seinem Aufsatz *Acoustic Space* postuliert der kanadische Medientheoretiker Marshall McLuhan ein grundlegend neues Verhältnis zum Raum, das aus der medientechnischen

Entwicklung im «elektrischen Zeitalter» resultiert.¹ Der akustische Raum stellt einen Gegenentwurf McLuhans zu dem von ihm als «visuell» bezeichneten Raum dar. Dieser bezeichnet eine räumliche Organisationsform, die in der Zentralperspektive, die seit der Renaissance in bildproduzierenden Verfahren Anwendung findet, exemplarisch zur Darstellung kommt. Der visuelle Raum ist strukturiert von einer Matrix horizontaler und vertikaler Orientierungsachsen, innerhalb derer das Wahrnehmungsfeld des Menschen kulturell zu- und ausgerichtet wird. Er zeichnet sich durch einen dem Betrachter zugewiesenen Standpunkt, durch lineare Organisation der Wahrnehmung, durch die Herstellung kausaler Beziehungen zwischen disparaten Elementen und durch spezifische Formen der Sinnproduktion aus. Es sind jedoch nicht ausschliesslich die Bildmedien, die bei McLuhan eine zentrale Funktion in der Organisation des visuellen Raums (oder der visuellen Kultur) einnehmen. Vielmehr ist dieser primär von den Printmedien bestimmt, in deren linearen Anordnungen der Schriftzeichen ein permanentes Versprechen von Sinn und Bedeutung mitschwingt, welches das Rezeptionsverhalten jedes Einzelnen entsprechend formiert: Im visuellen Raum befindet sich das Subjekt in einem vorstrukturierten Feld, in dem ihm sein Standpunkt bereits zugewiesen ist und seine Aufmerksamkeit auf der Suche nach Bedeutung die eines Lesenden, Analysierenden und Entziffernden ist.

Wie der visuelle Raum nicht ausschliesslich von Bildmedien geprägt ist, so der akustische Raum nicht allein von akustischen Medien. Er steht vielmehr für die Organisation und Erfahrung von Raum im Zeitalter elektrischer Medien – akustischer wie visueller. Im Gegensatz zum visuellen Raum ist der akustische ein dynamischer Raum ohne vorgegebene Richtung und Grenzen. Er ist umfassend, sphärisch und ohne Zentrum und eröffnet den in ihm agierenden Individuen eher Wahrnehmungs- und Handlungsspielräume, als dass er ihre Wahrnehmungen und

Handlungen von vornherein ausrichten würde. Das Akustische wird so zur Figur für die Möglichkeit von Erfahrung jenseits der formierenden und formatierenden Dispositionen einer visuell ausgerichteten Welt – zur Figur für eine sinnliche Praxis, die einen Weg aus einer «totalen Kulturindustrialisierung»² mit ihren allgegenwärtigen Wahrnehmungsregimes und Aufmerksamkeitsökonomien weist.

VOM «ACOUSTIC SPACE»

ZUM «ACOUSTIC CYBERSPACE»

In Folge der mit der medientechnischen Verfügbarkeit von Klang einhergehenden Verbreitung klanglicher Phänomene in sämtlichen Lebensbereichen scheinen sich die «Aufteilungen des Sinnlichen»³ tatsächlich verschoben zu haben. Diese Verschiebungen werden oftmals als Ablösungsszenarien dargestellt, in denen zum Beispiel aus der Physis des Akustischen oder aus der Empfänglichkeit des Ohrs veränderte Modi des In-der-Welt-Seins abgeleitet werden.⁴ Dabei scheinen sich verschiedene Ebenen zu überlagern und gegenseitig zu bedingen. Zum einen drängt sich mit dem zur Allgegenwärtigkeit gesteigerten Vorhandensein gestalteter Klänge und Klangräume tatsächlich die Frage nach den Folgen für die in diesen Räumen sich bewegenden und mit diesen Klängen handelnden Individuen auf. Zum anderen ist Klang das immersive Medium schlechthin, in das einzutauchen bzw. von dem eingehüllt zu werden, nicht nur die auditive Wahrnehmung betrifft, sondern ebenso taktile Wirkungen zeitigt. Zudem haben die medientechnischen Möglichkeiten der Aufnahme, Speicherung und Bearbeitung von Klang bis zu einem gewissen Grad kulturelle Hierarchisierungen von Klangphänomenen qualitativ nivelliert, so dass die auditive Wahrnehmung und Aufmerksamkeit heute verstärkt in einem «gemeinsamen Feld des Hörbaren»⁵ stattfindet, in dem Strukturen, Differenzen und Ordnungen an Gewicht und Gültigkeit verlieren. In diesen Dimensionen auditiver Erfahrung unter medientechnischen Vorzeichen mag denn auch der Grund liegen, warum im Diskurs um Massenmedien seit McLuhan immer wieder Motive aus dem Feld des Akustischen und Auditiven prominent auftauchen: Vom Immersionsversprechen der «Virtual Reality» über die vermeintliche Immaterialität der digitalen Sphäre (die doch stets an materielle Apparaturen gebunden ist) bis zur Verflüssigung von Identitäten und dem Erreichen neuer Subjektivitäten in den vernetzten Datenräumen des Web 2.0. Und nicht zuletzt erleben wir in jüngster Zeit angesichts einer Ablösung des Netzwerkmotivs durch das der Wolke (der «cloud») quasi eine erneute Aneignung des Äthers, die bereits im frühen 20. Jahrhundert mit dem Aufkommen des Radios hoffnungsvolle Zukunftsentwürfe hervorgebracht hat. Vor diesem Hintergrund ist es nicht weiter überraschend, dass McLuhans «Acoustic Space» in den späten 1990er Jahren als «Acoustic Cyberspace» eine Aktualisierung unter den Vorzeichen der Netzwerkgesellschaft erfährt, die darauf abzielt, mit McLuhan als Referenzpunkt eine spezifische «Netzwerk-Subjektivität» von den immersiven Erfahrungen im akustischen Raum her zu entwerfen.⁶

MUZAK – VOM HINTERGRUND IN DEN VORDERGRUND

Dass der akustische Raum im Rahmen einer medial durchdrungenen und formierten Gesellschaft auch etwas völlig anderes bedeuten kann als bei McLuhan und seinen Nachfolgern (ohne dabei die Frage nach spezifischen Formen der Subjektivität aus den Augen zu verlieren), zeigt sich geradezu exemplarisch am Beispiel von Muzak. Die gleichnamige Firma ist bekannt geworden durch die Beschallung von öffentlichen und halböffentlichen Räumen – Kaufhäusern, Fahrstühlen, Arbeitsumgebungen – mit Musik, die gezielt dafür produziert wurde, nicht aktiv gehört zu werden. «Stimulus progression» ist der Schlüsselbegriff, der die Funktionsweise von Muzak beschreibt: Ein ausgeklügeltes Musikprogramm ist auf seine Zielgruppe so angepasst, dass es nicht wirklich aktiv wahrgenommen wird, sondern sich als Stimulus über die unbewusste Wahrnehmung leistungsfördernd oder die Kaufbereitschaft steigernd auswirkt. So angestaubt das Beispiel Muzak aus heutiger Perspektive erscheinen mag, so interessant bleibt es: Als frühes Beispiel auditiver Aufmerksamkeitspraktiken in der Medienkultur des 20. Jahrhunderts, an dem sich die Verbindung von Mediengebrauch mit der Ausübung von Machteffekten und bestimmten Formen der Subjektivität im Feld des Auditiven augenfällig zeigen lässt,⁷ wirft es die Frage nach den formierenden Effekten von Musik (oder allgemeiner: gestalteten auditiven Phänomenen) in der sozialen Sphäre auf; gleichzeitig stellt sich die Frage nach den emanzipatorischen Möglichkeiten in den akustischen Räumen einer kapitalistischen Mediengesellschaft.⁸

In den 1980er Jahren weitete Muzak sein Betätigungsfeld auf «Vordergrundmusik» aus. Dahinter steht ein weitgehend anderes Konzept als hinter der klassischen «Kaufhausmusik». Nicht mehr ist die unbewusste Wahrnehmung der Kanal für eine seichte Stimulierung, Ziel der klanglichen Eingriffe ist jetzt die Identifikation von Individuen und sozialen Gruppen innerhalb zielgruppenspezifisch «gebrandeten» Konsumumgebungen. Stellte Muzak als Hintergrundmusik noch den Versuch einer vertikalen Bemächtigung über die Arbeits- oder Kaufleistung des Einzelnen dar, so steht das Identifikationskonzept der Vordergrundmusik für eine «Horizontalisierung» von Machtstrukturen. Die musikalische Markierung von Territorien zielt nicht mehr auf unausweichliche Disziplinierung, sondern reagiert auf die aktive Rolle, die Musik in Prozessen der Identitätsbildung jedes einzelnen als potenzieller Kunde einnimmt. Und dieser ist nicht einfach das unterworfenen Subjekt, sondern er verfügt immer auch über die Souveränität des Wählenden und den Handlungsspielraum der Aneignung, in dem ein gegebenes Angebot in eine persönliche Lebenswelt eingebunden wird. Dass diese Verschiebung sich gerade in den 1980er Jahren vollzieht, ist wohl kein Zufall, erlebte doch in derselben Zeit die auditive Kultur der westlichen Welt markante Veränderungen. Mit der Einführung des Walkmans Ende der 1970er Jahre nahm eine Form des individualisierten und personalisierten Handelns mit Musik und den entsprechenden Medientechnologien Konturen an, deren gesellschaftliche, ökonomische und ästhetische Relevanz aus heutiger Perspektive unbestreitbar ist und die unter den



«Long range acoustic device» (LRAD) im Einsatz während der G20-Proteste in Pittsburgh 2009.

Foto: Kevin Hayes

Vorzeichen des digitalen Zeitalters nochmals ganz andere Dimensionen annimmt.⁹ Die permanente Verfügung über Musik zu jeder Tageszeit und an jedem Ort stärkte deren Funktion nicht nur in der Herausbildung sozialer Identitäten, sondern auch in «Techniken des Selbst», die auf Musik etwa zur Modulierung der eigenen emotionalen oder körperlichen Verfassung zurückgreifen.¹⁰

«UBIQUITOUS LISTENING»

Aus der Allgegenwart von Musik im Alltagskontext leitet Anahid Kassabian einen Modus des Hörens ab, den sie als «ubiquitous listening» bezeichnet.¹¹ In der Medienkultur des ausgehenden 20. und frühen 21. Jahrhunderts, so Kassabian, ist Musik derart omnipräsent, dass eine Unterscheidung in Hinter- und Vordergrundmusik hinfällig wird. Entsprechend der medientechnologischen Durchdringung sämtlicher Lebensbereiche bildet sich eine homogenisierte Klangsphäre aus, deren Dominanz über jegliche Hintergrundfunktion hinaus geht und sie unüberhörbar macht. «Ubiquitous listening» beschreibt damit ein ununterbrochen aktiviertes Hören, ein Hören, das verschiedenen Ausprägungen von Musik nicht

mehr mit unterschiedlichen Aufmerksamkeiten begegnet und jenseits von Feinkalibrierungen des Zuhörens, des Lauschens oder des unfokussierten Hörens sich vollzieht. Das wahrnehmende Individuum ist permanent empfänglich für die auditiven Reize einer allumfassenden klanglichen Sphäre und wird zum Bestandteil eines kommunikativen Netzes, innerhalb dessen sich Intimraum und Raum der Massenkultur zu weiten Teilen überlagern. «Ubiquitous listening» bringt nach Kassabian eine neue Form der Subjektivität hervor, die, vergleichbar der ununterbrochenen Gegenwart des Auditiven, nur noch Grade der Intensität, nicht aber ihr eigenes Aussetzen kennt. In einem gewissen Sinn verschränkt Kassabian damit zwei Figuren, die von McLuhan bereits bekannt sind und bei ihm den getrennten Bereichen des akustischen und des visuellen Raums zugeordnet sind: das Einhüllende, Allumfassende des Akustisch-Auditiven und die permanente Aktivierung der Aufmerksamkeit gegenüber einem sinnlichen (und zuweilen sinnhaften) Wahrnehmungsangebot der Aussenwelt. McLuhans Konstatierung verschiedener Ordnungen und Strukturen im Sicht- und Hörbaren mag durchaus ihre Berechtigung haben, aus Kassabians Perspektive stellt sich allerdings die Frage, ob in den Medienökologien des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts nicht dialektische Spannungsfelder eröffnet wurden,

in denen das Akustisch-Auditive in seinen physischen Eigenheiten und kulturellen Zuschreibungen auftritt, gleichzeitig aber in Praktiken und Konfigurationen eingebunden ist, welche dieses ihrerseits formieren, formatieren und ausrichten – mit der Konsequenz, dass medientechnisch angeeigneter Klang Teil komplexer Konstellationen von medialem Handeln, Machteffekten und Subjektivität wird, so dass die Ableitung eines Weltbezugs aus der Verfasstheit von Klang zwangsläufig zu kurz greifen muss.

STEVE GOODMAN'S «AUDIO VIROLOGY»

Im medientechnisch angeeigneten Klang treffen Medien, Apparate, Menschen, Produktionszyklen, Netzwerke, Wahrnehmungsweisen und Sensibilitäten aufeinander, und es eröffnen sich spezifische Handlungsfelder ebenso, wie daraus bestimmte Machtverhältnisse hervorgehen. Diesen Handlungsfeldern und Machtstrukturen gilt das Interesse von Steve Goodman, der in verschiedenen Aufsätzen wie auch in seinem 2010 erschienenen Buch *Sonic Warfare*¹² eine Methodologie entwirft, die er unter dem Begriff der «Audio-Virologie» fasst. Goodmans Audio-Virologie beleuchtet unterschiedliche Schauplätze einer zeitgenössischen auditiven Kultur und bezieht ihre Beispiele und theoretischen Werkzeuge aus einem äusserst heterogenen Fundus, der von psychologischen, urbanistischen, ästhetischen, soziologischen und philosophischen Ansätzen bis zur «sonic fiction» eines Kodwo Eshun und der Konzeption eines «black Atlantic» durch Paul Gilroy reicht.¹³ Mit der «Virologie» bzw. dem «Virus» übernimmt Goodman dabei einen Begriff, der im Zusammenhang mit den Umwälzungen, die man gemeinhin als «digitale Revolution» bezeichnet, eine Hochkonjunktur erlebt hat. Der Virus wird als Metapher «bemüht, um phobische Konstruktionen und grenzsichernde Massnahmen zu autorisieren», wie er auch gleichzeitig «als Vorlage für Widerstandsprojekte und subversive Selbstinszenierungen»¹⁴ dient und gerne als Sinnbild für Prozesse der Übertragung, der Ansteckung und des Parasitären ins Feld geführt wird. Bestimmte Implikationen des Begriffs kehren dabei immer wieder: Unbemerktes Einnisten, Unterlaufen asymmetrischer Machtverhältnisse, Etablierung einer eigenen Logik und Ordnung, rasante Verbreitung, Mutation und Anpassung an einen Träger, Mutation des Trägers etc.¹⁵ Zentral für die Figur des Virus ist das Moment der Überschreitung, in dem etwa die Differenz zwischen dem «Eigenen» und dem «Anderen» – die Grenze zwischen Körpern bzw. zwischen Körper und Technologie – sich aufzulösen beginnt. In diesen Implikationen weist das Virus durchaus Ähnlichkeiten mit den Konzeptionen des Klanglichen auf, die dieses als alldurchdringend, grenzüberschreitend, verbindend, neue Ordnungen etablierend etc. darstellen, so dass deren begriffliche Zusammenführung zum Audiovirus nicht von ungefähr kommt.

Bei Goodman überschreitet das Virale den Bereich des Auditiven allerdings bei weitem und bezeichnet so differente Prozesse wie die Steuerung von Affekten durch klangliche Mittel, die durch Subbässe ausgelösten körperlichen Effekte, die

Aneignung und Mutation musikalischer Stile, die Ausbreitung und Vermischung kultureller Formen, die Multiplikation von Information im virtuellen und im realen Raum, die Variierung von Bestehendem als Remix oder die Umfunktionierung und Umnutzung von Medienkonfigurationen in subversiven Praktiken und Strategien.

DER TAPE RECORDER ALS BUSCHTROMMEL

Der Begriff des Audiovirus taucht bereits Anfang der 1970er Jahre, also einige Jahrzehnte vor seiner Verwendung durch Goodman, beim amerikanischen Autor William S. Burroughs auf, auf den sich Goodman stellenweise bezieht. Im Text *Die elektronische Revolution* befasst sich Burroughs «mit dem Effekt, der eintreten kann, wenn Tausende von Leuten mit Tonbandgeräten Informationen ausstreuen wie durch ein Netz von Buschtrommeln».¹⁶ Mit dem Begriff der Buschtrommel nimmt er auf eine Figur von McLuhan Bezug, dessen «global village» eine unter dem Einfluss der neuen Medientechnologien (in seinem Fall solchen der vor-digitalen Ära) zu einem einzigen Dorf (oder einer einzigen «Stammesgesellschaft») zusammengrückte Welt beschreibt. In dieser funktioniert das «heisse»¹⁷ Massenmedium Radio als Stammestrommel («tribal drum»), weil es als auditives Medium die Menschen direkt bzw. sogar «subliminal» anspreche und aufgrund seiner Medienspezifika «Psyche und Gesellschaft» zu einer einzigen Echokammer mache.¹⁸ Burroughs' Tonbandgeräte als Buschtrommeln bzw. als Mittel zur Streuung von Audioviren sind nun jedoch weniger Teil einer globalen, massenmedial geprägten Gesellschaft als vielmehr Mittel einer Gegenstrategie zur Unterwanderung und Durchbrechung einer medialen Übermacht, die nicht nur Informationen streut, sondern mit ihrem «hypnotischen Gemurmel»¹⁹ gleichzeitig Sinnzusammenhänge und «Assoziationsreihen» etabliert, die so banal wie interessengebunden sind. Im Kern dieser Gegenstrategie stehen sogenannte «cut-ups» – auf Tonband gespeichertes Tonmaterial, dessen kontinuierlicher Verlauf mittels Schnitttechniken gebrochen wird, um konventionalisierte Sinnkonstruktionen zu irritieren oder gänzlich zu zerstören. Die so bearbeiteten Tonbänder werden zur «Waffe», indem sie von «Tausenden von Leuten» im öffentlichen Raum abgespielt werden. Das virale Moment ist dabei an zwei Orten festzumachen: Zum einen in der Variation und massenhaften Vervielfältigung gespeicherten Klangmaterials, welche die Bedingung der effektvollen Streuung darstellt; zum anderen in den tumulthaften Ansteckungsszenarien, die Burroughs entwirft, innerhalb derer das Auditive nicht nur über die Irritation von Sinnhaftigkeit, sondern auch über die sensorielle Bearbeitung und Aktivierung von Körpern aktiv ist.

Auch wenn Burroughs' Text zuweilen als «medientheoretisch» bezeichnet wird, so steht er mit mindestens einem Bein im Literarischen und kann kaum als programmatischer Entwurf betrachtet werden (zumindest würde man ihm in dieser Perspektive kaum gerecht). Was sich an Burroughs' Audiovirus aber beispielhaft zeigt, ist das Aufeinandertreffen von differen-

ten Systemen im taktischen Einsatz von Audio-Medien und die damit einhergehende Zersplitterung und Fragmentarisierung des «akustischen Raumes» durch audiomediale Mikropraktiken, deren strategisch bedeutsame Interventionspunkte im Konkreten und Lokalen liegen,²⁰ und die auch in Goodmans Audio-Virologie wieder prominent auftauchen.

«BASS MATERIALISM» – WIDERPART DES VIRALEN KAPITALISMUS?

Dass der Kapitalismus im digitalen Zeitalter selber «viral» funktioniert, ist eine zentrale Position von Goodman. Dies zeige sich nicht nur daran, dass die Ordnungen der kapitalistischen Ökonomie in sämtliche Lebensbereiche eindringen und der Kapitalismus jegliche Gegen- und Widerstandsbewegungen parasitär sich einzuverleiben versucht, sondern auch und vor allem daran, dass für den zeitgenössischen Kapitalismus «Quellen der Wertschöpfung längst jene Bereiche der menschlichen Existenz geworden [sind], die sich dem Bewusstsein der oder des Einzelnen entziehen. Nicht im Sinne der geheimen Verführer subliminaler Werbung, vor denen in den fünfziger Jahren gewarnt wurde, sondern im Sinne einer Ausweitung der Profitzone in die Räume und Prozesse der Affekte, Intuitionen und Reflexe.»²¹ Für Goodman nimmt das Auditive hier eine entscheidende Rolle ein:

«In the digitally intensified environments of contemporary capitalism, consumption is now even more submerged in a sonic ocean of enticements, suggestions, reassurances, directions, warnings and ambiances. This alliance between the sonic and the capital is hardly new. Yet what has changed is the viral intensification of capitalist media ecologies and the tactics of sonic control deployed therein for the modulation of affective tonality.»²²

Damit benennt Goodman den einen Pol eines Kräftefeldes, an dessen anderem die Frage nach Gegenstrategien zur Unterwanderung des Systems zu finden ist. Steht bei ihm die «affective modulation» für Effekte der kapitalistischen Medienökologie, so setzt er dieser die «affective mobilisation» gegenüber, die eine Fluchtlinie aus dem «sonic ocean» des zeitgenössischen Kapitalismus darstellt. Was dies im Konkreten heissen könnte, stellt Goodman unter anderem am Beispiel dessen dar, was er als «sonic diaspora of Jamaican pop music»²³ bezeichnet. Die Figur der Diaspora referiert auf die Konzeption des «black Atlantic» als transnationale und -kulturelle Konstruktion durch den Kulturtheoretiker Paul Gilroy.²⁴ Dieser entwickelt mit Bezug auf die Verschleppung afrikanischer Sklaven im kolonialen Zeitalter einen Begriff der Diaspora, der auf den traditionellen Begriff, der von einer kulturellen, sozialen und politischen Separierung der Menschen in der Diaspora ausgeht, mit einem Modell reagiert, dessen Fokus auf Formen der kulturellen, sozialen und identitären Hybridisierung und Durchmischung liegt, die in den «viralen» Prozessen musikalischer Durchmischung und Befruchtung exemplarisch zum Ausdruck kommt.

Jamaikanische Popmusik – Reggae, Dub, Dancehall – stellt eine Art Kräftefeld dar, von dem die avancierte elektronische

Clubmusik Europas und Nordamerikas seit ihren Anfängen gespiesen (oder eben: infiziert) wird, und in dem durch Aneignung und Mutation rhythmischer Muster und tieffrequenter Subbässe fortlaufend neue Stile und Formen generiert werden (Jungle, Dubstep, Grime, Drum and Bass etc.). Diese Wandlungen folgen keiner vorhersehbaren Logik und entziehen sich bis zu einem gewissen Grad in ihrer fortlaufenden Mutation der Verwertung. Mit der Aufsplittung in Sub-Genres bilden sich global-lokale Kleinkulturen aus, deren musikalische Handlungs- und Erfahrungsräume das Reale ebenso wie das Virtuelle mit einschliessen. Über den engeren ästhetischen und subkulturellen Bereich hinaus scheint das Beispiel in paradigmatischer Weise für eine gegenwärtige Musikkultur zu stehen, die in globalen Netzwerken operiert und organisiert ist und die dank der permanenten Verfügbarkeit eines unermesslichen Musikarchivs und der digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten die Aneignung, den Rückgriff und die Mutation zu ihrem Prinzip erheben konnte. Die Vermutung Anahid Kassabians, dass mit der Ubiquität von Musik und der Ausbildung eines daran angepassten, spezifischen Hörmodus sich auch ein ubiquitäres Genre im Sinne eines «postmodern pastiche para-genre»²⁵ ausbildet, scheint nicht grundsätzlich falsch, beobachtet man die Schnelligkeit, mit der subkulturelle Genres von einem musikalischen Mainstream einverleibt werden, der seine Produkte mindestens ebenso schnell zu verbreiten weiss und dessen ästhetischer Anspruch in erster Linie auf eine reizvolle Gefälligkeit zielt. Doch es sind die gleichen Infrastrukturen, die eingebunden in differente Praktiken und Strategien eine zuweilen befürchtete Erstarrung in der Durchschnittlichkeit fortlaufend unterwandern und durchkreuzen.²⁶

Der Aspekt der «affective mobilisation» und der Etablierung einer alternativen sinnlichen Ordnung mit spezifischen Körperlichkeiten und Räumlichkeiten kommt am Beispiel jamaikanischer Musik vor allem in dem zum tragen, was Goodman «bass materialism» nennt. Unter den Stilen der jamaikanischen Musik ist es besonders der Dub, der sich durch eine starke Basslastigkeit auszeichnet (welche in Clubmusik-Stilen wie Dubstep ins Extrem getrieben wird und zuweilen nur noch taktil erfahrbar ist). Mit «bass materialism» bezeichnet Goodman Strategien im Zusammenhang mit tieffrequentigen Klängen, die über die Verbindung von auditiver und taktiler Erfahrung wie über die Durchdringung jeglicher Materialität (inklusive des Körpers) unisensorielle Wahrnehmung verhindern – zugunsten einer synästhetischen, intermodalen Wahrnehmung. In dieser umfassenden sensorischen Bearbeitung werden Körper bewegt und aktiviert, was Goodman als Wendung einer an sich beängstigenden Erfahrung ins Ästhetische schildert und was in den Bewegungen des Tanzens einen Ausdruck findet. «Bass materialism» etabliert aber vor allem ein sinnliches Regime, das dem kapitalistischen diametral entgegenläuft, indem es neue Wahrnehmungsräume eröffnet, in denen andere Körperlichkeiten und andere Subjektivitäten erprobt werden – Subjektivitäten, die ständig im Begriff sind, sich zu verlieren in einem allesdurchdringenden vibratorischen Feld, das die Grenzen des akustischen Raums auflöst.

«AFFECT ENGINEERING» ÜBER PIRATENRADIOS

Von den Vibrationen der Subbässe zu den Hochfrequenzsignalen des Radios ist es ein kleiner Schritt, insbesondere wenn auch diese Teil einer viralen Kultur sind, in der nicht so sehr das Hörbare, sondern vielmehr die pulsierenden Wellen zum Virenherd werden. Das Radio, das «heisse» Medium McLuhans, die Stammestrommel im globalen Dorf des elektrischen Zeitalters, wird in Goodmans Audio-Virologie als Piratenradio zur Mikro-Medienökologie, die sich in den kontrollierten Frequenzbereichen der kapitalistischen Medienökonomie einnistet und diese parasitär kolonisiert.²⁷ Londoner Piratenradios, wie sie Goodman beschreibt, verfügen über eine minimale Infrastruktur, die in erster Linie kostengünstig sein muss und Schutz vor staatlichen Kontrollinstanzen gewährleisten soll. Dazu gehören neben den Apparaturen des Sendestudios die Mobiltelefone der Zuhörer, über die eine Feedback-Schleife aufgebaut wird. Über diese markieren die Zuhörer per einmaligem Klingeln im Studio ihre Anwesenheit. Ähnlich wie Burroughs, der seine Tonbandgeräte als «Waffen» in einen kriegerischen Zusammenhang stellt, befinden sich auch die Londoner Piratenradios in einem Kampf, der sich konkret um den Zugriff auf ein staatlich kontrolliertes, begrenztes Frequenzspektrum dreht, in einem erweiterten Kontext aber Teil eines «war in the age of

pirate replication»²⁸ ist, in dem es längst nicht mehr um ein zunehmend umkämpftes Frequenzband geht, sondern um den Konflikt zwischen urheberrechtlichem Anspruch und den Möglichkeiten digitaler Technologien. Piratenradios stellen mit ihrer Do-it-yourself-Infrastruktur einen sperrigen Gegenentwurf zu den digitalen Netzwerken der zeitgenössischen Medienkultur dar, und mit der Eroberung kontrollierter Frequenzräume erobern sie gleichzeitig einen akustischen Raum, der jedoch nicht der einer globalen Stammesgemeinschaft ist, sondern der einer Kleinstsozietät, die Teil einer Konfiguration aus Medien, Technologien, Menschen und sinnlichen Phänomenen ist, die, in sich rückgekoppelt, die Verbreitung des Virus sicherstellt.

Die Mikrosphäre der Piratenradios mag dabei tatsächlich einen Gegenentwurf zu den medial formierten Wahrnehmungs- und Handlungsräumen des zeitgenössischen Kapitalismus darstellen. Wenn Goodman aber die Funktionsweise der Piratenradios als «affect engineering, where the pulsing waves of sonic contagion across the radio waves are processed directly in the body»²⁹ beschreibt, dann befinden wir uns plötzlich wieder sehr nah bei McLuhans Stammestrommel, die im akustischen Raum eines durch die Massenmedien herbeigeführten «global village» direkt zu den Menschen spricht.

- 1 Marshall McLuhan und Edmund Carpenter, *Acoustic Space*, in: *Explorations in Communication. An Anthology*, hrsg. von dens., London: Cape 1970, S. 65–70.
- 2 Diedrich Diederichsen, *Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008, S. 248.
- 3 Siehe Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin: B-Books 2008.
- 4 Siehe z.B. Walter Ong, *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven: Yale University Press 1967; Marshall McLuhan und Edmund Carpenter, *Acoustic Space* (vgl. Anm. 1); John Shepherd, *Music as Social Text*, Cambridge (UK): Polity 1991; Wolfgang Welsch, *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, in: ders., *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 1996.
- 5 Helmut Draxler, *Wie können wir Sound als Kunst wahrnehmen?*, in: *See this Sound. Versprechungen von Bild und Ton*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, hrsg. von Cosima Rainer et al., Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 23.
- 6 Siehe Erik Davis, *Acoustic Cyberspace*, www.techgnosis.com/acoustic.html (21. Dezember 2011).
- 7 Siehe Jonathan Crary, *Aufmerksamkeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- 8 Vgl. Tom Holert, *My Phone's on Vibrate For You*, in: *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*, hrsg. von Ralf Schnell, Bielefeld: Transcript 2006, S. 128.
- 9 Siehe z.B. Shuhei Hosokawa, *Der Walkman-Effekt*, Berlin: Merve 1987; *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, hrsg. von Paul Du Gay, Stuart Hall, Linda Janes et al., Milton Keynes: Sage Publications 1997; Michael Bull, *Sound Moves. iPod Culture and Urban Experience*, London: Routledge 2007.
- 10 Siehe Tia DeNora, *Music as Technology of the Self*, in: *Poetics* 27, 1999, S. 31–56.
- 11 Anahid Kassabian, *Ubisub. Ubiquitous Listening and Networked Subjectivity*, www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/kassabian/Kassabian1.html (21. Dezember 2011).
- 12 Siehe z.B. Steve Goodman, *Contagious Transmissions. On the Virology of Pirate Radio*, in: *Radio Territories*, hrsg. von Erik Granly Jensen und Brandon LaBelle, Los Angeles/Kopenhagen: Errant Bodies Press 2007; ders., *Audio Virology. On the Sonic Mnemonics of Preemptive Power*, in: *Sonic Mediations. Body, Sound, Technology*, hrsg. von Carolyn Birdsall und

Anthony Enns, Cambridge (UK): Cambridge Scholars Publishing 2008; ders., *Contagious Noise. From Digital Glitches to Audio Viruses*, in: *The Spam Book. On Viruses, Porn and Other Anomalies From the Dark Side of Digital Culture*, hrsg. von Jussi Parikka und Tony D. Sampson, New York: Hampton Press 2009; ders., *Sonic Warfare*, Cambridge (Mass.): MIT Press 2010.

- 13 Siehe: Kodwo Eshun, *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID Verlag 1999; Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London/New York: Verso 1993.
- 14 Ruth Mayer und Brigitte Weingart, *Virus! Mutationen einer Metapher*, Bielefeld: Transcript 2004, S. 9.
- 15 Ebd.
- 16 William S. Burroughs, *Die elektronische Revolution*, Bonn: Expanded Media Editions 2001 (11. Aufl.), S. 24.
- 17 Zu McLuhans Unterscheidung von «kalten» und «heissen» Medien siehe: Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle*, Basel/Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 22 ff.
- 18 Christiane Funken und Martina Löw, *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien*, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 125.
- 19 William S. Burroughs, *Die elektronische Revolution*, S. 27 (vgl. Anm. 16).
- 20 Siehe dazu auch: Andreas Broeckmann, *Medienästhetik und Ästhetik der Heterogenese*, isp2.srv.v2.nl/~andreas/texts/1996/aesthetikderheterogenese.html (21. Dezember 2011).
- 21 Tom Holert, *Digitale Ich-Maschine*, in: *Jungle World* 4, 22. Januar 2009, jungle-world.com/artikel/2009/04/32482.html (21. Dezember 2011).
- 22 Steve Goodman, *Audio Virology*, S. 27 (vgl. Anm. 12).
- 23 Steve Goodman, *Sonic Warfare*, S. 158 (vgl. Anm. 12).
- 24 Paul Gilroy, *The Black Atlantic* (vgl. Anm. 13).
- 25 Anahid Kassabian, *Ubisub* (vgl. Anm. 11).
- 26 Siehe dazu auch: Thomas Burkhalter, *Weltmusik 2.0. Musikalische Positionen zwischen Spass- und Protestkultur*, in: *dissonance* 112, Dezember 2010, S. 4–13.
- 27 Steve Goodman, *Contagious Transmissions* (vgl. Anm. 12).
- 28 Nitin Govil, *War in the Age of Pirate Replication*, in: *Sarai Reader* 2004, S. 379–383, www.sarai.net/publications/readers/04-crisis-media (21. Dezember 2011).
- 29 Steve Goodman, *Contagious Transmissions*, S. 51 (vgl. Anm. 12).