

DIE KOPFHÖRERIN

Methodische Grundlagen zur

Untersuchung des mobilen Musikhörens als ästhetische Erfahrung

Vortrag beim Kongress „Experimentelle Ästhetik“ der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik in Düsseldorf, 4. – 7. Oktober 2011

Stefan Niklas (Köln)

Ich möchte im Folgenden einige Aspekte meiner Arbeit vorstellen, die sich dem Phänomen des Kopfhörens widmet. Unter „Kopfhören“ verstehe ich die alltägliche Praxis des mobilen Musikhörens mit portablen Abspielgeräten à la ‚Walkman‘ und ‚iPod‘. Es geht anders gesagt um *Situationen, in denen unterwegs Musik über Kopfhörer gehört wird*.

Sich einem gegenwartskulturellen Phänomen und Situationen des Alltags zu nähern, stellt Forscher stets vor methodische Probleme. Und so möchte ich hier, dem Thema des Kongresses entsprechend, die methodologische Reflexion in den Mittelpunkt stellen. Meine methodologische Antwort auf die Probleme der Untersuchung von Alltagsphänomenen könnte zumindest aus der Sicht der Soziologie nicht klassischer sein, denn ich arbeite mit einem Idealtypus. Diesen nenne ich, wie der Titel schon sagt, „die Kopfhörerin“. Ich möchte diesen Idealtypus jedoch in ein *phänomenologisches Gedankenexperiment* überführen. Ich generiere den Typus also nicht aus Daten, sondern gehe von der Evidenz des Phänomens aus, um den konstruierten Typus sodann zu variieren.

In einem ersten Schritt möchte ich kurz die Kopfhörerin (I.), sowie das Setting der Straßenbahn vorstellen, in das ich die Kopfhörerin einsetze (II.). Sodann möchte ich kurz darauf eingehen, warum ich das Kopfhören als ästhetische Erfahrung behandle und welche methodischen Implikationen das mit sich bringt, wofür ich auf John Deweys *Art as Experience* zurückgreife (III.). Abschließend möchte ich exemplarisch noch einen speziellen Aspekt meiner Untersuchung skizzieren, der die verschiedenen Modi betrifft, in denen die Kopfhörerin an ihrer Um- und Mitwelt partizipiert (IV.).

I. Die Kopfhörerin

Was also „ist“ die Kopfhörerin? Zunächst stellt sie die radikalste Version der modernen, individuellen Hörerin dar. Zweitens verdichtet sie als Figur die Praxis des mobilen Musikhörens im Alltag. Und drittens ist sie eben ein Typus und kein lebendiges Individuum.

1. Dass die Kopfhörerin die *radikal* moderne Hörerin sei, bedeutet, dass sie in zugespitzter Weise auf die Wurzel (lat. *radix*) des spezifisch *modernen* Hörens verweist: Modernes Hören ist individuelles Hören (wobei hier und im Folgenden mit „Hören“ immer zuerst das Hören von Musik gemeint ist). Erst die modernen Praxisformen der Musik haben überhaupt erst „Hörer“ im engen Sinn hervorgebracht. Und die Hörer der Moderne sind per se hörende Individuen. Mit „modernen Praxisformen“ der Musik meine ich – und deswegen steht Praxisformen auch im Plural – dass es mit der Entstehung des bürgerlichen Konzertwesens zur Aufteilung der musikalischen Praxis in zwei grundsätzliche Formen kommt; nämlich in Musik, die man *macht*, und Musik, die man *hört*, wie es Roland Barthes einmal treffend ausgedrückt hat.¹

Das Hörer-Individuum tritt zum ersten Mal im Konzertsaal auf, in dem es nichts anderes tut, bzw. nichts anderes tun *soll*, als der Musik zuzuhören und auf die virtuoseren Musiker zu achten. Das Hörer-Individuum ist ein Produkt der Ausdifferenzierung oder „Arbeitsteilung“, die professionelle Musiker einerseits und (aktuell) nicht-musizierende Hörer andererseits hervorbringt. Diese Hörer sollen *in der Situation des Konzerts* auf jede Form von konkret vergemeinschaftender Interaktion verzichten (wenn auch nicht auf die abstraktere Form von Vergemeinschaftung des Bildungsbürgertums, für die die Institution des Konzerts ein Medium darstellt). Dadurch werden die Hörer individualisiert, d. h. jeder hört für sich, jeder hört als ein Einzelner.

Die Geburt des hörenden Individuums und individuellen Hörers ist eine historische und zugleich notwendige Voraussetzung für das Auftreten der Kopfhörerin – ein „historisches Apriori“, wie man mit Foucault sagen kann. Hinreichend ist diese Voraussetzung indes nicht; hierzu bedarf es zweier weiterer, nun technikhistorischer Schritte: Zunächst die technische Reproduzierbarkeit (Walter Benjamin lässt grüßen) von Klängen und besonders von Musik auf Tonträgern. Für meine Zwecke erlaube ich mir, von der Gramophonplatte über Tonband, Vinyl, Audiokassette, in die Welt der digitalen Formate CD, DAT und MD und schließlich zum geradezu wolkigen MP3-Format durchzuschießen. Die technikhistorischen Diskontinuitäten sind dabei keineswegs irrelevant, es kommt hier

¹ Vgl. Barthes, Roland: „Musica Practica“, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, S. 264ff. Im Gegensatz zu Barthes geht es mir jedoch nicht in erster Linie um den kulturkritischen Impetus dieser „Diagnose“. Ich verwende seine gelungene Formulierung lediglich als die kondensierte Formel eines historischen Prozesses – d. h. als Zuspitzung dessen, was sich musik- und kulturhistorisch ausführlich beschreiben ließe.

jedoch bloß auf das Prinzip an, Musik (zumindest deren rein akustischen Teil) aufzeichnen und wieder abspielen zu können. Man kann mit anderen Worten auf dieser technischen Grundlage Musik erklingen lassen und *hören*, ohne dass sie in dem Moment auch *gemacht* würde. Den zweiten technikhistorischen Schritt stellt das Erscheinen des ‚Walkman‘ dar, also des ersten portablen Abspielgeräts, das seinerseits auf den Aufnahme und Reproduktionstechniken (zunächst der Magnetbandkassette) fußt. Bereits der ‚Walkman‘ integriert zudem die früheren Erfindungen sowohl des Kopfhörers, als auch der Batterien und Akkus. Vom Walkman zum MP3-Player (dessen populärste Version bekanntermaßen der ‚iPod‘ ist) verläuft rückblickend dann nur noch ein kurzer Weg.

2. Die Figur der Kopfhörerin verdichtet also die *historische* Radikalisierung der modernen, individuellen Hörerin. Individuell ist das Kopfhören aber auch in struktureller Hinsicht als ein *im Wortsinn ungeteiltes Hören*. Das ist insofern bedeutsam, als das Kopfhören damit ein Grundprinzip des Hörsinnes unterläuft, nämlich „seinem Wesen nach überindividualistisch“ zu sein.²

Dass Ohren nicht verschlossen werden können ist eine Trivialität, um die jeder weiß, der hören kann. Georg Simmel und Helmuth Plessner konnten hören und machen darauf aufmerksam, dass Geräusche „ohne Abstand“ eindringen (so Plessner).³ Geräusche sind also distanzlos und haben dabei unwillkürlich – und oft unerwünscht – eine verbindende, soziiierende Wirkung: Alle, die sich in einem Raum befinden, müssen hören, was dort akustisch der Fall ist (so sinngemäß Simmel)⁴ und werden somit unwillkürlich Teil einer auditiven Gruppe – auch wenn diese Gruppe intern nur minimale Interaktionen unterhält.

Das Kopfhören unterläuft dieses Prinzip des Hörens, indem es nicht einfach die Hörorgane verschleißt (das wäre der Trick von Odysseus Mannschaft), sondern die Geräusche der Umwelt mit Musik überspielt. Das Kopfhören hat somit eine *auditiv dissoziierende* Wirkung. Dissoziiert wird die Kopfhörerin von einem Teil der sozialen Mitwelt, dem Teil nämlich, in dem sich die Mitwelt ins Akustische erstreckt – was etwa das Sprechen, d. h. den von den Umstehenden stimmlich geäußerten „Sinn“ betrifft. Keineswegs wird die Kopfhörerin jedoch vollständig von ihrer Umwelt überhaupt getrennt! Zwar

² Vgl. Georg Simmels „Exkurs über die Soziologie der Sinne“, in: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, München und Leipzig: Duncker und Humblot 1923 (3. Aufl.), S. 488.

³ Plessner, Helmuth: „Anthropologie der Sinne“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 344.

⁴ Simmel: wie in Anmerkung 3.

wird sie durch ihr eigenes Tun individuiert, doch wird sie nicht zur „Autistin“. Sie bleibt in der Umwelt, aber sie verbleibt dort auf zweifach individuelle Weise: Erstens *intern auditiv*, da sie das, was sie hört – die Musik – nicht mit den anderen, potenziellen Hörern aus ihrer aktuellen Umwelt teilt; und zweitens *extern akustisch*, indem sie mittels Musik eben alles andere „überblendet“, was in ihrer aktuellen Umwelt akustisch der Fall ist. Der Kopfhörerin ist es dabei möglich, sich selbst in ihrer Individualität – d. h. als quantitatives wie qualitatives Individuum – zu erfahren.

3. Aus der These, die Kopfhörerin könne sich in ihrer Individualität erleben, folgt jedoch nicht, dass mit ihr ein konkretes, lebendiges Individuum gemeint sei und ebensowenig, dass sie eine unverwechselbare Figur darstelle. Sie ist *bestenfalls prinzipiell* ein Individuum; sie ist verwechselbar und auswechselbar; kurz: sie ist ein *heuristischer Typus*, der die echten kopfhörenden Individuen *kondensiert* und *repräsentiert*. Abkürzend mag ein Zitat von Alfred Schütz die Funktion der Idealtypenbildung verdeutlichen, die den Zwecken der Untersuchung des Kopfhörens dient:

„Diese Idealtypen sind keineswegs statistisch feststellbare Durchschnittstypen: denn das ihnen zugrunde liegende Auswahlprinzip ist seinerseits selbst wieder von der besonderen Art der Fragestellung abhängig, um derentwillen die immer heuristisch bedingten Idealtypen konstruiert werden. Die Idealtypen sind aber auch nicht leere Schemen, beliebig produzierbare Erzeugnisse einer überschwänglichen Phantasie: denn sie müssen sich an dem konkreten historischen [empirischen oder phänomenalen] Material bewähren, als welches die Sozialwelt dem Betrachter vorgegeben ist.“⁵

II. Ausgangssetting: Die Straßenbahn

Die immerzu mobile Kopfhörerin läuft und fährt also durch die Stadt. Sie ist unterwegs zur Arbeit, zum Sport, zur Therapie, zu Freunden, zu einer Party und wer weiß, wo sonst noch hin. Mal geht sie zu Fuß, mal fährt sie mit dem Bus, der U-Bahn, der Straßenbahn, dem Zug, vorbotenenerweise sogar mit dem Fahrrad oder mit dem Skateboard. Aus all

⁵ Schütz, Alfred: *Der sinnhafte Aufbau der Sozialwelt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 14.

dem lassen sich unterschiedliche Settings konstruieren, um dem Typus der Kopfhörerin eine ihm entsprechende, fingierte Umwelt zu geben.

Es bietet sich jedoch an, nicht alle Settings gleichzeitig zu entwerfen, sondern zunächst nur eines zu konstruieren, das sich möglichst differenziert beschreiben lässt. Für alle weiteren Variationen bietet sich sodann ein *Vergleichspunkt*, auf den jedes neue Szenario gegebenenfalls zurückbezogen werden kann. Ein Ausgangssetting bietet zudem die Möglichkeit zur *kontrollierten Intervention*, die charakteristisch für experimentelles Handeln ist – und zwar auch im engen, wissenschaftlichen Sinn. Zweifellos handelt es sich aber um ein Gedankenexperiment, ein *fingiertes Experiment mit gedanklichen Konstruktionen*, die sich allerdings verdichtend, typisierend an der phänomenalen Wirklichkeit des Kopfhörens orientieren. Es ist also auch kein kontrafaktisches Gedankenexperiment, sondern eines, das an den wirklichen, beschreibbaren Phänomenen und Praxisformen interessiert ist, durch die es hindurchgeht.

Das Ausgangssetting, das ich wähle, hat als seinen Ort die Straßenbahn, die durch die Großstadt fährt. Denn die Fortbewegung in öffentlichen Verkehrsmitteln halte ich für einen besonders typischen Ort, an dem man die Kopfhörerin antrifft: Sie befindet sich hier im „Transit“ und benötigt ihren auditiven Sinneskreis nicht, zumindest *nicht akut* für bestimmte Aufgaben. Als nervlich beanspruchte und „blasierte“ (Simmel) Großstädterin ist sie vielmehr daran interessiert, die zudringliche Geräuschkulisse der öffentlichen Verkehrsmittel – vor allem die Stimmen, mithin die sprechende Anwesenheit der Anderen – wenn nicht aus-, so doch wenigstens akustisch abzublenden (bzw. runter zu „faden“). Die Straßenbahn fungiert zugleich als die „Summe“ großstädtischer Fortbewegung; sie ist allen anderen typisch urbanen Fortbewegungsarten (vor allem U-Bahn und Bus) ausreichend ähnlich. Vor allem aber integriert das Straßenbahnsetting auch das Gehen und Warten.

Was bildet also den Rahmen und die Ingredienzien des Straßenbahnsettings? Der äußere Rahmen wird zunächst durch Start und Ziel der Fahrt gebildet. Die Fahrt beginnt beispielsweise zu Hause und führt zur Arbeit (in die Uni, die Schule) – oder umgekehrt. Dazwischen liegen kurze Strecken zu Fuß, während denen die Kopfhörerin selbstverständlich auch kopfhört. Die Straßenbahnfahrt zwischen Aufbruch und Ankunft bezieht ihren Zweck aus dem aktuellen Fahrtziel und den (z. B. biografisch) übergeordneten Zwecken. Als instrumenteller Beförderungsvorgang muss die Bahnfahrt dabei keinen eigenen Sinn beweisen, sie muss, vom praktischen Zweck der Beförderung gerahmt, kei-

nen weiteren Zweck unter Beweis stellen. Marc Augé und Michel de Certeau würden hier wohl vom Nicht-Ort der Straßenbahn sprechen, der, positiv gewendet, temporär davon freigestellt ist, etwas anderes, eigenes bedeuten zu müssen als eben ein Beförderungsmittel. Und als ein solcher Nicht-Ort eignet sich die Straßenbahnfahrt ganz ausgezeichnet zur „Umfunktionierung“, wie Michel de Certeau sagen würde. Genauer gesagt eignet sie sich also für die *ästhetisierende Umfunktionierung durch kopfhörende Modifikation*.

Was aber gehört sonst noch zur Struktur des Settings? Charakteristisch an diesem so genannten Nicht-Ort ist die Anwesenheit der weitgehend anonymen Gesellschaft derer, die um die Kopfhörerin herumstehenden und –sitzen. Reduzierte Interaktion und die „Minimierung von Anwesenheit“⁶ kennzeichnen die *soziale* Situation in der Straßenbahn – der Kopfhörer und die ungeteilte Musik sind natürlich ein hervorragendes Mittel, die eigene Anwesenheit zu minimieren. Immerhin wird der unverschießbare, stets vermittelnde Sinn des Hörens minimiert oder reduziert, der sonst nicht anders kann, als die eindringenden Geräusche zu „semantisieren“ und zu „decodieren“ und also vom mehr oder weniger sinnhaften Gerede belästigt zu werden. Das Gehör ist mit anderen Worten ein besonders belästigungsanfälliges Organ. Umgekehrt lassen sich kopfhörend nun die Erscheinung der Umstehenden – etwa die Gesichter, die Gerüche (z. B. Parfum) etc. – mit der Musik zusammenbringen. Zwar wird die synästhetische Ordnung zunächst durchschnitten, indem der auditive Sinneskreis entzogen wird, doch ergibt sich daraus die Möglichkeit einer neuen, künstlichen oder modifizierten Synästhesie: Sinnliche Momente, die in der Um- und Mitwelt nicht zusammen erscheinen (also die Musik vs. alles andere), werden in der individualisierten Wahrnehmung der Kopfhörerin nun eben zusammengefügt.

Ein weiteres wesentliches Element dieses Settings für die Erfahrung der Kopfhörerin, stellt die Bewegung der immer wieder anfahrenenden und abbremsenden Straßenbahn dar. Diese gewissermaßen rhythmische, an- und abschwellende Bewegung und die Musik, jene klangliche Bewegung, können dabei miteinander subjektiv korrespondieren. Diese Bewegung der Straßenbahn ist eben eine fahrende Bewegung durch den großstädtischen Raum (und erst diese fahrende Bewegung durch die Stadt macht sie zu einem[!] Raum) und wird visuell erfahrbar durch die an der Straßenbahn vorbeiziehende Stadt. Auch die Menschenströme bewegen sich an den Stationen in und aus der Straßenbahn. Die Kopfhörerin ist selbst ein Glied in diesem Bewegungsgefüge und bewegt sich selbst

⁶ Hirschauer, Stefan: "Die Praxis der Fremdheit und die Minimierung von Anwesenheit. Eine Fahrstuhlfahrt", in: *Soziale Welt* 50 (1999), S. 221-246.

in die Straßenbahn, mit der Straßenbahn, ggf. durch die Straßenbahn und wieder aus der Straßenbahn heraus. Was die Situation ausmacht, ist somit ein umfassendes *Bewegungsgeschehen*.

Man kann hierfür von einem „Soundtrack zum Alltag“ sprechen – und im beschriebenen Beispiel von einem Soundtrack zum Bewegungsgeschehen in der Straßenbahn (sozusagen *music for the motion of everyday life*). Zugleich betrifft die Musik auch die Emotion, die Gemütsbewegung und die Musik ist in der auditiv-individuellen Situation der Kopfhörerin dasjenige Instrument, das maßgeblich für die Regulierung der subjektiven Stimmung verantwortlich ist. Der „Soundtrack des Alltags“, von dem in Feuilleton und Alltagssprache häufig die Rede ist, bedeutet dabei mehr als bloß eine schicke Metapher. Ich denke vielmehr, dass die „music from the motion picture“ hier tatsächlich eine essentielle, nämlich die Erfahrung *orientierende Funktion* hat, und dass der Soundtrack diejenige ästhetische Kategorie darstellt, die die Vorstellungen der Kopfhörerin durchzieht und ihr die Form gibt.

Natürlich ist auch das Straßenbahn-Setting in sich höchst variabel. So kann die Straßenbahn ruckeln oder ruhig gleiten, sehr voll oder eher leer sein, es kann Wochentag (mit mehr Berufsverkehr) oder Samstagabend (mit mehr Partyverkehr) sein. Die Bahn kann zum Teil auch unterirdisch fahren. Und bei all dem kann die Kopfhörerin ruhige oder schnelle Musik, klassische Sonaten oder elektronische Tanzmusik hören. Deswegen muss das Setting einerseits offen, minimalistisch und anschlussfähig konstruiert werden und andererseits müssen variierende und einigermaßen konträre Versionen bedacht, bzw. *gedacht* werden.

Weitere potenzielle Settings wären beispielsweise das Gehen in der Stadt, Warten am Flughafen, die Erfahrung von Landschaft und Natur außerhalb der Stadt, der Einsatz im Krieg oder beim Joggen und auf dem nächtlichen, dunklen Weg nach Hause durch den Park.

III. Ästhetische Erfahrung

Es heißt, das Kopfhören sei eine ästhetische Erfahrung. Das versteht sich allerdings keineswegs von selbst. Die Tatsache, dass die Kopfhörerin Musik hört – und somit die Wahrnehmung eines dezidiert ästhetischen Produkts in ihrer Erfahrung enthalten ist –, diese Tatsache allein macht ihre Erfahrung noch nicht zu einer ästhetischen Erfahrung.

Man könnte gerade umgekehrt fragen: Warum soll sich beim Kopfhören, etwa in der Straßenbahn, überhaupt so etwas wie eine ästhetische Erfahrung einstellen?

Ich gehe mit John Dewey (*Art as Experience*) davon aus, dass im Prinzip jede Erfahrung zu einer ästhetischen Erfahrung werden kann, und dass jede echte Erfahrung bereits einen ästhetischen Grundzug aufweist; demgemäß enthält jede ästhetische Erfahrung zugleich alltagspraktische Momente, d. h. sie steht zu diesen in einer Beziehung der Kontinuität. Dewey unterlegt dem das biologische (oder auch schwach biologistische) Modell der organischen Einheit. Demnach bildet eine echte, prägnante Erfahrung ein Ganzes, das in allen seinen Teilen präsent ist. Eine solche Erfahrung, die sich als eine organische Einheit aus dem Erfahrungsstrom abhebt, bedeutet stets einen Moment der Überwindung eines Widerstands, d. h. des Übergangs von einem widrigen in ein angepasstes Verhältnis zur Umwelt. Dewey spricht in diesem Zusammenhang vom „moment of passage“.⁷

Um es kurz zu fassen, ist eine ästhetische Erfahrung demnach eine solche, die nicht nur besonders *intensiv* (aufgrund der Anstauung der Kräfte durch einen Widerstand und dessen sinnlich bewusste Überwindung), sondern auch *integrativ* ist. Das bedeutet, dass sie alles enthält, was eine Erfahrung ausmacht und sie enthält dieses alles auf eine besondere, nämlich *dominanzlose* Weise. In der ästhetischen Erfahrung sind vereinseitigende bzw. zielgerichtete theoretische (erkenntnisbezogene) oder praktische (handlungsbezogene) Zwecke keineswegs eliminiert, aber zeitweilig aufgehoben, d. h. für den „moment of passage“ in einer imaginativen Schwebelage gehalten.

Die *alltägliche* Erfahrung des Kopfhörens während der Straßenbahnfahrt nun mit Deweys Hilfe als *ästhetische* Erfahrung zu betrachten, hat (unter anderem) einen gezielt methodischen Sinn. Denn nach Dewey muss sich die Philosophie an die ästhetische Erfahrung halten, wenn sie wissen will, was eine Erfahrung überhaupt ausmacht.⁸

Und so wende ich mich an die ästhetische Erfahrung des Kopfhörens, um herauszufinden, was die kopfhörende Erfahrung überhaupt ausmacht. Und weil die Wirklichkeit dieser Erfahrung stets in variantenreiche wirkliche Situationen eingebettet ist, *situieren* auch ich sie – nur eben fingierend, gedanklich-experimentell. Das sollte am einigermaßen kontrollierbaren Straßenbahnsetting (hoffentlich) nachvollziehbar gezeigt werden.

⁷ Dewey, John: *Art as Experience*, New York: G. P. Putnam's Sons 1934 (5. Aufl. 1980), S. 17.

⁸ „To esthetic experience, then, the philosopher must go to understand what experience is.“ Dewey: wie Anmerkung 8, S. 274.

Dieses Setting wird, wie zuvor angerissen, „umfunktioniert“, was hier bedeutet, dass dem Nicht-Ort, der einem äußeren Zweck instrumentell untergeordnet ist, ein Selbstzweck verliehen wird und die Situation also einen *ästhetischen Eigenwert* erhält. Und dieser ästhetische Eigenwert resultiert weniger aus der Musik als einem Kunstwerk, sondern aus der kopfhörenden Ästhetisierung, d. h. der *ästhetischen Verwandlung der Situation durch die Musik als ihrem „Soundtrack“*.

Es gibt aber noch einen zweiten methodischen Grund, das Kopfhören als ästhetische Erfahrung auszuweisen. Wenn man nämlich das Kopfhören unter ästhetischen Kategorien behandelt, so bietet es ein Kontrastmittel, mit dem Theorien aus dem Gebiet der philosophischen Ästhetik befragt werden können. Was bedeutet es etwa für die Erfahrung des Erhabenen, wenn man dabei kopfhört? Was bedeutet das alles für die Diskussion um Atmosphären? Was für Musik als Artikulationsform? Auf allgemeine Fragen dieser Art verspricht das Kopfhören neue Antworten auf exemplarischem Weg zu geben.

IV. Drei simultane Formen der Partizipation

Am Straßenbahnsetting durchgespielt wird klar, dass die Kopfhörerin mit Nichten eine strukturelle Autistin ist, wie die kulturkritische Publizistik in den 1980er Jahren unkte (und zum Teil bis heute meint). Vielmehr tritt deutlich hervor, dass sie auf vielfältige Weise an ihrer Um- und Mitwelt partizipiert. Nur sind diese verschiedenen Modi ihrer Partizipation – aufgrund der partiellen Entkopplung des auditiven Sinneskreises und der Einführung von Musik in die synästhetische (bzw. re-synästhetisierte) Ordnung – *modifizierte* Modi der Partizipation. Woran und wie partizipiert sie also?

1. Wie Alfred Schütz und Thomas Luckmann bemerken, befinden wir uns in jedem Moment unseres bewussten, wachen Lebens in einer Situation.⁹ Das gilt natürlich auch für die Kopfhörerin. Und aus dieser Tatsache folgt, dass die Kopfhörerin in ihrer jeweiligen Situation schlichtweg an der wahrgenommenen Welt partizipiert. Sie mag ja versuchen, sich akustisch abzuschotten (wobei es wenig plausibel wäre, dies als die Hauptfunktion des Kopfhörens zu deklarieren), doch kann sie der wahrgenommenen Welt nicht entfliehen. Es ist mit anderen Worten die Wahrnehmung selbst, die sie immerzu in Partizi-

⁹ Vgl. Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*, Konstanz: UVK 2003, S. 150.

pationen verstrickt.¹⁰ Die sie umgebende Welt trifft nicht in Form von abstrakten Sinnesdaten auf ihren Wahrnehmungsapparat, sondern ist immer schon sinnhaft imprägniert (da hängt bspw. eben Werbung in der Straßenbahn und nicht bloß eine irgendwie bunte Fläche). Wie auch immer die Kopfhörerin sich sinnlich von etwas abwendet: so sie nicht in Ohnmacht fällt, muss sie sich dazu immer *etwas anderem* zuwenden. Und das gilt in besonderer Weise für die auditive Wahrnehmung. Zwar überspielt die Kopfhörerin die Gespräche mit Musik, aber die überspielt sie eben mit *Musik* – und so ist es nun diese Musik, die sie zwar freiwillig hört, zugleich aber auch hören muss.

2. Die Kopfhörerin partizipiert aber auch im engeren Sinn an der *sozialen* Situation: Die Interaktionen in der Straßenbahn mögen reduziert und die dafür notwendige sinnlich-soziale Anwesenheit minimiert werden; doch die Kopfhörerin kann niemals ganz aufhören, an der Interaktionsordnung (E. Goffman) der Straßenbahn teilzunehmen. *Negativ* partizipiert sie schon durch diese Vermeidung, durch Blickstraßen etwa, die sie bildet, um nicht mit dem Blick anderer zu kollidieren.¹¹ Auch ist der sichtbar getragene Kopfhörer selbst schon ein Zeichen dafür, nicht angesprochen werden zu können oder zu wollen. Doch partizipiert die Kopfhörerin auch *positiv* an den sozialen Interaktionen: Sie macht anderen Platz, die in die Straßenbahn einsteigen; sie bedankt sich lächelnd, wenn ihr jemand Platz macht; und wenn sie nett ist, bietet sie anderen sogar (wortlos) ihren Sitz an. Und sie muss gegebenenfalls sogar ihr Ticket zeigen – wobei dies wahrscheinlich eine Unterbrechung des Kopfhörens bedeutet, einen Einbruch der praktischen Erfordernisse also, die ja niemals aufhören, sondern latent immerzu weiterlaufen.

3. Schließlich partizipiert die Kopfhörerin an der Musik und an dem, wovon die gehörte Musik imprägniert ist. Der hierbei zugrunde liegende Begriff von Partizipation, lässt sich (da das Deutsche nun einmal diese Möglichkeit bietet) besser mit *Teilhabe* als mit *Teilnahme* umschreiben.

Die *Teilhabe* an einer musikalisch vermittelten, teilkulturellen Szene, wird in dem jeweils angehörten Musikstück exemplarisch repräsentiert. Es ist davon auszugehen, dass die Musik, die die Kopfhörerin aus dem Speicherfundus ihres Players abspielt und anhört, auch von ihr selbst ausgewählt wird – wobei nicht entscheidend ist, ob sie mo-

¹⁰ So würde es Lambert Wiesing wohl ausdrücken, vgl. *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

¹¹ Vgl. Hirschauer: wie in Anmerkung 7.

mentan eine bewusste oder eine habituelle Entscheidung trifft. Hörend und dabei ästhetisch erfahrend, hat sie Teil an einer partikularen oder auch mehrheitsfähigen „Kultur“. Um es zu konkretisieren, will ich exemplarisch davon ausgehen, dass sie einen Deep-House-Track hört. Es klingt sicher etwas „dick aufgetragen“, gleich von einer Deep-House-Kultur zu sprechen, doch steht „Deep-House“ (oder einfach „House“) durchaus für eine Sub- oder Teilkultur, d. h. für eine popkulturelle Szene. Und zu dieser „Kultur“ gehört essentiell das freie, solitäre und doch gruppenbezogene Tanzen in nächtlichen Clubs, die gerne in umgenutzten Industrieanlagen liegen (obwohl so etwas neuerdings auch bei so genannten „Afterhours“ am Sonntagnachmittag im Freien stattfinden kann). Hinzu kommt die Tendenz zu hypnotischen Formen des Rauschs, die möglicherweise – ohne hier ein schnödes Vorurteil bedienen zu wollen – durch Drogen unterstützt werden (zumindest die Assoziation mit chemischen Drogen durchzieht die House-Szene und ihre Musik).

Die Liste dessen, was diese Musik imaginativ durchzieht und was die „Kultur“ dieser Szene charakterisiert, könnte sicherlich noch weiter geführt werden – doch darauf kommt es hier nicht an. Entscheidend ist folgendes: Auch wenn die Kopfhörerin gar nicht weiß, dass Deep-House gemeinhin als Subgenre des Techno gilt und seinen mythischen Ursprung im Detroit der 1980er Jahre sieht; und auch, wenn sie sich nicht die szenetypischen Magazine durchliest, um am *Narrativ* der Szene teilzuhaben; so verdichtet sich in ihrem Hörerlebnis doch in jedem Fall ihre wie auch immer geartete *biografische Beziehung* zu dieser Musik und dieser Szene. Jedenfalls wird die Musik implizit oder explizit auf vergangene Situationen und die damit verbundenen Partizipationen verweisen, die nun in die aktuelle Situation hineinragen.¹²

Es handelt sich hierbei also um drei verschiedene Modi, in denen die Kopfhörerin nun an ihrer Umwelt und Mitwelt oder auch einfach an der Welt partizipiert. Sie partizipiert dabei gleichzeitig an und in diesen Modi, sie partizipiert anders ausgedrückt simultan auf dreifache Weise. Es ist möglich, aber keineswegs notwendig, dass die Kopfhörerin sich dessen bewusst wird. Für die philosophische Untersuchung ist das Kopfhören

¹² Natürlich können die wenigen Andeutungen, die hier gemacht werden konnten, noch keine argumentative Kette schließen, um diese Perspektive auf die Partizipationsformen zu verteidigen. Hier kam es jedoch allein darauf an, ein Beispiel zu nennen, wie das Phänomen des Kopfhörens als Reflexionsmedium eingesetzt werden kann, um über Probleme dieser Art zu untersuchen.

jedenfalls ungemein aufschlussreich, um die vielschichtige Struktur der alltagsweltlichen Partizipationsformen begreifen zu können.