

Hörerleben und einen experimentellen Zugang zu dessen Verschriftlichung die ›Lebendigkeit‹ des Tonmaterials einzufangen. Das kollektive Hörexperiment möchte, wie es in der Benennung bereits anklingt, Hörerlebnisse anderer Personen ›erfassen‹. Dazu wurden beim gemeinsamen Hören strukturierte wie offene Fragebogen genutzt. In den Experimenten sollen über ein- und mehrfache ›Hörungen‹ sowie über den Wechsel zwischen den einzelnen Hörmodi und mittels Erfassungswerkzeugen gehörte Klänge systematisch auditiv erforscht werden. Deren konkrete Anwendung findet sich in den beiden Untersuchungskapiteln 4 und 5 detailliert abgebildet.

2.1 Klangbedeutungen

Der mit Raymond Murray Schafer, dem bekanntesten der Klangforschungspioniere, arbeitende Barry Truax schrieb 1977 in der Einleitung zu seinem *Handbook for Acoustic Ecology*:

The nature of the soundscape is that it joins the outer physical reality to the inner mental processes of understanding it; in fact it is the relationship between the two. No system that accounts for the former while ignoring the latter can be said to be adequate for soundscape analysis, and yet none of those responsible for the sonic engineering of society act on that insight.¹

Truax und Schafer haben sich über das World Soundscape Project als erste systematisch und gleichzeitig zeitkritisch mit der *Soundscape*, der akustischen Umgebung oder *acoustic ecology* des Menschen und deren Veränderungen auseinandergesetzt.² Der durch sie geprägte Begriff »Soundscape« ist ein Schachtelwort, in welchem Klang oder Schall (*sound*) mit Landschaft (*landscape*) verbunden wird. »Soundscape« bezieht sich aber nicht nur auf ein Verständnis von Klang als einer ortsspezifischen, den hörenden Menschen umgebenden akustischen Hülle, die sich über die Zeit, von der Vormoderne

¹ Barry Truax: Introduction to the First Edition. In: Ders. (Hg.): *Handbook for Acoustic Ecology*. Burnaby 1977.

² Siehe das World-Soundscape-Projekt, auf Basis dessen Raymond M. Schafer verschiedene Ordnungsansätze der akustischen Umwelt vorgeschlagen hat. Vgl. Raymond M. Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* [1977]. Rochester 1994, S. 133–150; ders.: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Neu übersetzte, durchgesehene und ergänzte deutsche Ausgabe. Mainz 2010, S. 226–250.

bis heute, aber auch im Tages-, Wochen- oder Jahresrhythmus verändert. Im Zitat erwähnt Truax nicht nur die physisch erfahrbare wie (beschränkt) physikalisch messbare äussere Klangumwelt. Er betont, dass ein Interesse an dieser Umwelt, der Soundscape des Menschen, immer auch einen mentalen Prozess des Verstehens, der Herstellung von Bedeutung mit beinhaltet. Als Zugang zur *Soundscape* empfiehlt er den Leser/-innen des Handbuchs:

A general word of caution to the reader: do not try to use this volume until you have started to listen. Nothing will make sense until you have begun to discover what sound is all about by the only means that is truly valid – listening and thinking about what you have heard. If you try to read about sound first, you will probably get lost in the jungle of terminology and forget your ears.³

In *The Tuning of the World* hat Schafer über das eigene Hören Kategorien- systeme für die Erfassung der Vielfältigkeit der alltäglichen Klangumgebung entwickelt. Dabei bespricht er zentrale wahrnehmbare Eigenschaften von Klängen: Sie haben verschiedene Lautstärken und Tonhöhen. Sie sind durch ihre Ausbreitungsart zeitlich und räumlich begrenzt, also ephemer.⁴ Unsere Umgebung ist von einer Kontinuität von Klängen geprägt, sogar Momente vermeintlicher Stille sind nicht ganz still: Etwas ist immer hörbar, und sei es das Rauschen des eigenen Blutes, das gehört wird.⁵ Die Präsenz von Klängen in Form von unterschiedlich hohen Rauschanteilen (aus subjektiver Perspektive teils auch als Lärm oder Störschall wahrgenommen) hat zu einer grundlegenden Unterscheidung geführt, mit der die *Soundscape Studies* in Verbindung gebracht werden: der qualitativen Unterscheidung von Hi-Fi und Lo-Fi. Hi-Fi steht für ›High Fidelity‹. In einer Hi-Fi-Soundscape stechen einzelne Klangereignisse klar hervor und können deutlich wahrgenommen und von anderen Klängen unterschieden werden. Bei Lo-Fi – ›Low Fidelity‹ – hingegen gibt es viele Hintergrundgeräusche, die als eine Art konstanter Geräuschteppich

³ Truax 1977.

⁴ Siehe dazu Schafer 1994, S. 123–160, und 2000, S. 211–266.

⁵ Siehe dazu auch Jochen Bonz: Alltagsklänge. Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens. Wiesbaden 2015, S. 28.

die Deutlichkeit der hörbaren Klänge maskieren.⁶ Für Schafer sind rurale Gebiete tendenziell mehr Hi-Fi als die Stadt, die Nacht mehr als der Tag und alte Zeiten mehr als die Gegenwart. Diese ist nach Schafer geprägt von einem konstanten, meist durch Maschinen hervorgerufenen Lärm.⁷ Bei ihrem Verständnis von Lärm geht es nicht nur um die zu hohe Lautstärke, sondern auch um den Effekt des Lo-Fi. Schafer macht in seinen Studien anhand der Soundscapes verschiedener Dörfer und Städte im *World Soundscape Project* die Problematik der zunehmenden Lo-Fi-isierung der Welt deutlich und zeichnet damit eine Art akustische Verfallsgeschichte. Soundscape hat dabei auch einen gewissen aufklärerischen Impetus, so Gregg Wagstaff. Ihre Beobachtungen, Tonaufnahmen und Lärmpegelmessungen sollten auch gesellschaftspolitische Wirkung haben. Soundscape hat somit einen Bezug zum aufkommenden Umweltaktivismus der 1970er Jahre.⁸ Der Historiker Daniel Morat sieht Schafer kritisch, weil er, Truax und weitere Soundscape-Forschende zu einer romantischen Idealisierung der vormodernen Hi-Fi-Soundscape tendieren würden. Damit, so Morat, werde die Lo-Fi-Soundscape der industriellen Moderne, die vom Summen und Rauschen technischer Apparaturen geprägt ist, im vorherrn als >Lärm< verstanden und sei als Degeneration betrachtet worden.⁹

6 Schafer's Differenzierung von Hi-Fi und Lo-Fi ist ebenfalls für Kurzwellenradio ausschlaggebend, dessen störanfälliger Empfang letztlich eine durch technisches Rauschen gestörte Lo-Fi-Qualität bedeutet, welche bei der Anhörung der Hi-Fi-Qualität der Digitalisate aus dem Archiv mitgedacht werden muss. Auf das Thema Störgeräusche und Noise wird in Kap. 5 vertiefend eingegangen; vgl. Schafer 2010, S. 434 und 437.

7 Ebd., S. 91–161.

8 »Soundscape Studies, and its (albeit rather loose) philosophy of >Acoustic Ecology<, has always had a tributary of environmental activism. This underlying activism sets it apart from a simple observation and collection of sonic >otherness<. Besides the observation, sound recordings and noise level measurements, there is a crucial driving force within such projects which seek both practical and legislative means of change towards a healthier and better functioning sound environment; from raising individual awareness, to noise legislation, to acoustic design.« (Gregg Wagstaff: Towards a Social Ecological Soundscape. In: Helmi Järvinuoma/Ders. [Hg.]: Soundscape Studies and Methods. Turku 2002, S. 115–132, hier S. 130)

9 Daniel Morat: Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte in der Klangwissenschaft. In: Mit den Ohren denken 4 (2010), S. 5.

Klanghistoriker wie Morat erachten diese gesellschaftlich-politische Einordnung als zu eindimensional und skizzieren einen historisch ausgerichteten Ansatz, der an der gesellschaftlichen Bedeutung von Klängen ansetzt. Die historisch ausgerichteten ›Sound Studies‹ und ›Soundscape Studies‹ rücken in ihren Klanghistoriografien die vielschichtige, gesellschaftliche und politische Bedeutung von Klängen in spezifischen historischen Situationen in den Fokus. Dabei wird eine Rekonstruktion historischer Klangwelten in Abgrenzung zu den Soundscape-Forschungen, die grundsätzlich mit eigenen auditiven ›Beobachtungen‹, Lautstärkemessungen und Soundscape-Aufnahmen arbeiten, über schriftliche Quellen unternommen.¹⁰ Ein prominentes Beispiel für historische Klangforschung ist Mark M. Smiths Untersuchung der klanglichen Differenzen und eines gegenseitigen akustischen ›Otherings‹ zwischen Nord- und Südstaatern im 19. Jahrhundert. Smith geht dabei von Klangsystemen als Bedeutungsträgern aus, die in ihren historischen Kontexten eingebettet von Gesellschaft, Politik und Kultur geformt werden.¹¹ Klang soll nach dem Klangforscher Jonathan Sterne als »an artifact of the messy and political human sphere« gesehen und untersucht werden.¹² Sich auf Sterne abstützend, schreibt Morat, dass es bei Klang- oder allgemeiner Wahrnehmungsgeschichtsschreibung deshalb nicht darum gehe, herauszufinden, wie etwas geklungen, gerochen oder geschmeckt hat, sondern es darum gehe, zu rekonstruieren, in welchen Bedeutungszusammenhängen ein Klang, ein Geruch oder ein Geschmack für die damaligen Menschen stand.¹³

Klanghistoriografen haben anders als die erwähnten Soundscape-Forschenden kein phänomenologisches Interesse an den Klängen an sich, sondern erforschen das, was sich um die Klänge herum kulturell, politisch oder sozial geformt hat. Einen Begriff aus der Datensprache entlehend, sollen die ›Metadaten‹ näher untersucht werden. Ein Beispiel für eine Klangforschung, für die im Gegensatz zu Smiths Untersuchung Klangaufzeichnungen vorhanden gewesen wären, ist die Studie der Technikhistorikerin Karin Bijsterveld

¹⁰ Ebd., S. 4.

¹¹ Mark M. Smith: *Listening to Nineteenth-Century America*. Chapel Hill 2001, S. 7 und 266)

¹² Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham 2003, S. 13.

¹³ Morat 2010, S. 4.

zu mechanischen Lauten und Lärmproblematiken im 20. Jahrhundert.¹⁴ Sie geht in ihrer Studie den kulturellen Bedeutungen von Maschinengeräuschen als gesellschaftspolitisches Problem nach, ohne allfällige Klangquellen beizuziehen. Thematisch schliesst das Buch mit der Frage nach industriell Lärm an Truax und Schafer an, doch im Gegensatz zu deren *›Acoustic Ecology‹* spielen qualitative Aspekte, die über das Anhören von Klängen erhoben werden könnten, keine Rolle.

Als Vertreter einer nicht auf akustischen, sondern primär auf Schriftquellen basierenden Klanggeschichtsschreibung vertritt Morat die Ansicht, dass die *Soundscape Studies* um Schafer und Truax zu sehr auf die Klänge fokussiert und den gesellschaftlichen Kontext zu wenig einbezogen hätten. Nicht nur den historischen Klangforschenden geht es primär um die Bedeutungs(zu)ordnungen, die sich um bestimmte Klänge herum untersuchen lassen. Die Medienwissenschaftler Axel Volmar und Jens Schröter gehen in ihren einleitenden Worten zum Sammelbande *Auditive Medienkulturen – Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung* davon aus, dass Klänge in Netzwerken von Menschen und Technik analog zu anderen Zeichensystemen kulturell konstruiert seien.¹⁵ Klänge und ihre ideologischen Verstrickungen seien analog zu Schriftstücken oder Bildern zu untersuchen. In Anlehnung an Theorien visueller Kultur stellt sich aus ihrer Sicht für die auditive Kultur genauso die Frage, wie diese »unser Handeln, unser Selbstverständnis und unsere Vorstellungen prägen«.¹⁶ So soll eine auditive Medienkultur die soziale Konstruktion akustischer Erfahrung in den Blick rücken, ohne dass dabei den Klangphänomenen und der auditiven Wahrnehmung besondere Aufmerksamkeit

¹⁴ Karin Bijsterveld: Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century. Cambridge 2008.

¹⁵ Axel Volmar/Jens Schröter (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013.

¹⁶ Axel Volmar/Jens Schröter: Einleitung. *Auditive Medienkulturen*. In: Dies. (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld 2013, S. 9–34, hier S. 20.

geschenkt werden soll.¹⁷ Akustische Medientechniken sind nach Volmar und Schröter letztlich im Rahmen »ideologischer Programme« zu verorten, die in die auditiven Praktiken und Technologien eingeschrieben sind.¹⁸ Dabei birgt eine solche direkte Anlehnung an die Erfahrungen der Visual Studies, wie sie Volmar und Schröter vorschlagen, gewisse Gefahren. Der Anthropologe Tim Ingold problematisiert in *Against Soundscape* die Anlehnung der Sound Studies an die Visual Culture Studies. Denn die visuelle Kultur habe sich weniger mit dem Sehen als mit Bildern und Bildtechnologien auseinandergesetzt. Dabei werde die sensorische Dimension, also das Sehen, gewissermassen auf das Bild oder die Bildtechnologien übertragen, ohne das Sehen als visuelles Erleben und dessen Abhängigkeit von Licht zu reflektieren. Dabei möchte er diesen Fehler für eine auditive Kultur nicht wiederholen: »Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of *experience* – that is of immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves. [...] To put it another way, sound is simply another way of saying ›I can hear.‹«¹⁹ Die ungemütliche ontologische Frage, was Sound und was das Hören überhaupt ist, ist nach Ingold demnach noch immer oder immer wieder erneut zu stellen. In den Positionen, die Morat, Bijsterveld, Volmar und Schröter vertreten, findet sich die Bedeutung der Klänge in den vorhandenen, meist schriftlich fixierten, gesellschaftlichen »Ideologien« über die entsprechenden Klänge abgebildet. Deshalb wird eine Auseinandersetzung mit Klang als Phänomen und die Dimension der auditiven Wahrnehmung auch methodisch nicht adressiert. Angesteckt von Ingolds Neugier an der immersiven Kraft der Klänge und damit am sinnlichen Erleben, wird folgend über eine auditiv-ethnografische Ausrichtung historische ›Sound Studies‹ angegangen.

Der Unterschied zwischen einer ›ideologischen‹ und einer ›auditiven‹ Ausrichtung von Sound Studies soll an einem Beispiel kurz skizziert werden: Volmar und Schröter erwähnen den Wecker als strukturierendes Element des

¹⁷ Ebd., S. 10: »Dabei geht es – im Unterschied zu dem, was die Rede von ›Sound Studies‹ zumindest nahelegt – nicht einfach nur um Klangphänomene oder deren Wahrnehmung, sondern um Kollektive, die sich wesentlich durch den Umgang mit Klang und Klanggestaltung auszeichnen, d. h. um Klänge im jeweiligen Kontext historisch und lokal spezifischer Praktiken in Netzwerken aus Personen, Zeichen und Technologien: eben um auditive Medienkulturen.«

¹⁸ Ebd. S. 21.

¹⁹ Tim Ingold: Against Soundscape. In: Angus Carlyle (Hg.): *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris 2007, S. 10–13, hier S. 11.

Tagesrhythmus des Menschen. Dieser sei ein Mittel seiner »disziplinatorischen Zurichtung« als Arbeitnehmer.²⁰ Würde man sich von auditiv-ethnografischer Seite an diesen Gegenstand annähern, würde man sich über die Klänge an die Frage annähern, was Weckklänge bedeuten. Dazu könnte ich als auditiv-ethnografisch forschende Person mich selbst oder andere beobachten und danach befragen, welche Klänge sie als Weckklänge wählen. Klingen die Wecktöne freundlich, ermunternd, antreibend oder gar aggressiv? Die Klänge könnte ich mir mit involvierten Personen auch anhören und beschreiben lassen. Gefragt werden könnte auch, an welchen Wochentagen überhaupt ein Wecker gestellt wird oder wie oft der Wecker an einem Morgen auf »snooze« gestellt wird, bis jemand tatsächlich aufsteht. Vielleicht weckt sich jemand mit einem aktuellen Lieblingssong. Und eine andere Person startet gerne über die freundliche Moderator/-innenstimme aus dem Radiowecker in den Tag. Auch wenn jemand jeweils am Freitag Morgen lieber liegen bleiben würde, anstatt zur Arbeit zu fahren, geht es der Person bei der Gestaltung ihres Aufwckens je nachdem dennoch um ein Wohlfühlen, um einen angenehmen Start in den Tag. Von da ausgehend, könnten sich Antworten abzeichnen, die vielleicht und auch nicht ausschliesslich auf das Ergebnis hindeuten können, dass Wecker und Disziplin zusammengehören. Vielleicht zeigt sich auch, dass Weckklänge und Wohlbefinden das beste Paar darstellen.

Wenn Klänge in historischen Studien nicht als gleichwertiges Quellenmaterial einbezogen werden, kann das auch bedeuten, dass wesentliche Sicht- respektive Hörweisen kein oder zu wenig Gewicht erhalten. Die archivierten schriftlichen Dokumente des KWDs beispielsweise vermögen fundiert Auskunft über die kultur- und institutionspolitischen Ziele und Legitimationen des Senders zu geben. Die Hörerbriefe verdeutlichen die Faszination für die Schweiz, Empfangsschwierigkeiten oder Programmverbesserungswünsche der Hörerschaft. Die erhaltenen Sendungen stellen damit das Quellenmaterial dar, welches in Archiven, die aus gedruckten und geschriebenen Dokumenten bestehen, nicht adäquat repräsentiert aufgefunden werden kann.

Den grösseren Teil der vorliegenden Untersuchung, die das auditive Erleben von Kurzwellenradio auditiv-experimentell rekonstruieren möchte, bezieht sich auf klingendes Archivmaterial des Schweizer Auslandradios. Über Hörexperimente wurden diese archivierten Klänge des Schweizer

20 Volmar/Schröter 2013, S. 20.

Radios sozusagen wiederbelebt. Über die erhalten gebliebenen Klänge aus dem KWD-Archiv, so zeigte sich im Verlauf deren Untersuchung, kann dem damaligen Hörerleben aber dennoch nur teilweise nachgespürt werden. Das KWD-Tonarchiv ist ein Produktionsarchiv und enthält als solches die damals hergestellten und zur Übermittlung gebrachten Tonbänder und Schallplatten. Klänge, die Aufschluss geben würden über die Empfangsqualität der Hörerschaft in Übersee, enthält es deshalb verständlicherweise nicht. Um das Hörerleben einer Hörerin oder eines Hörers von damals als Ganzes zu rekonstruieren, wurde ergänzend zu den Sendungen das Hörerleben an historischen Radioempfängern nachgestellt. Der Einbezug des Klangerlebens oder auditiven Wahrnehmens in die Erforschung von Klängen heißt dabei letztlich, dass eine Erforschung von Klängen mit Klängen in ihrer ganzen Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit versucht werden soll.

Vieldeutigkeit und Irritation im Klangerleben

Das Erforschen von Klängen, so zeigt es Klangforscherin Sabine Sanio in ihrer Theorie einer auditiven Kultur auf, ist kein einfaches Unterfangen. Die Unschärfe des auditiven und jeglichen sinnlichen Erlebens macht es zu einem vieldeutigen Verstehensprozess:

Im Bereich des Klanglichen wirft der Perspektivwechsel von der Gestaltung zur Erfahrung des Klanglichen eine Reihe grundsätzlicher Fragen auf. So erweist sich etwa die Beschreibung alltäglicher akustischer Phänomene bei genauerer Betrachtung als erheblich schwieriger, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Um komplexe Phänomene wie eine Soundscape, also die ‚Tonspur‘ einer Stadt, eine der typischen Themen in der auditiven Kultur, zu untersuchen, benötigt man neben traditionellen Beschreibungsansätzen aus Akustik, Psychoakustik und Wahrnehmungspsychologie auch solche der Sozialwissenschaften und Kulturgeschichte, der Architektur und der Stadtplanung.²¹

Sanio ruft in ihrem Artikel eine ganze Bandbreite an Fächern zur Hilfe, die sich dem Problem der Klangwahrnehmung komplexer akustischer Situationen wie einer Stadt annähern sollen könnten. Wie sie sich eine Untersuchung konkret vorstellt, die akustische, psychologische, kulturwissenschaftliche und weitere Ansätze verbindet, führt sie leider nicht weiter aus. Das Erfassen des

²¹ Sanio 2010, S. 3.

Hörerlebens zeigt sich als komplexe Herausforderung, da sie die forschende Person nicht nur mit der Flüchtigkeit, sondern auch mit der Unschärfe erlebter Klänge und deren schwierigen Beschreibbarkeit konfrontiert.

Einem gewissen Selbstverständnis, welches Klängen *per se* gesellschaftliche Bedeutungen zuschreibt, setzt der Kulturanthropologe Jochen Bonz eine grundlegende Deutungsoffenheit des Klanglichen gegenüber.

Gegen dieses Immer-schon-bedeutet-Sein, das die Klänge in der Wahrnehmung des Subjekts besitzen, muss die Klang-Kulturforschung anarbeiten; mit dem Mittel der Befremdung, der Reflexion der eigenen Wahrnehmung und mit dem Interesse an den Wahrnehmungen, die andere Personen von den Klängen haben.²²

Auf Basis seiner Re-Readings und Re-Listenings der *Soundscape*-Forschungen hegt Bonz einen grundsätzlichen Zweifel an einem vorherrschenden indexikalischen Verständnis von Klang.²³ Dabei bezieht er sich auf Schafers Kritik an der Technifizierung des Klanglichen und dessen Begriffsschöpfung »Schizophonie«. Durch die rasanten technischen Entwicklungen und Verbeserungen nach dem Zweiten Weltkrieg wurde es einfacher möglich, Klänge durch Aufnahme, Speicherung und Übertragung von ihren Ursprungsquellen zu trennen und somit separiert abzuspielen. Mit »Schizophonie« meint Schafer eine (unnatürliche und krankhafte) Trennung von Klang und Klangquelle:

Originally all sounds were originals. They occurred at one time in one place only. Sounds were then indissolubly tied to the mechanisms that produced them. [...] Since the invention of electroacoustical equipment for the transmission and storage of sound, any sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged on tape or record for the generations of the future. We have split the sound from the maker of the sound. Sounds have been torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence.²⁴

Diese Trennung der Klänge von ihren Quellen hat für Schafer letztlich zu einer entfremdeten Wahrnehmung von Klängen beigetragen, was nicht nur von Bonz, sondern auch von anderen Klangforschenden kritisiert wird. Schafer habe dadurch einen Dualismus zwischen der Idee natürlicher und damit originaler oder authentischer Klänge *versus* künstlicher und technisch veränderter

22 Bonz 2015, S. 14.

23 Ebd., S. 29.

24 Schafer 1994, S. 90.

Klangaufnahmen hergestellt, so Sterne.²⁵ Aber die Problematik reicht nach Bonz weiter. Hinter der Begriffsschöpfung »Schizophonie« verberge sich ein semiologisches, nämlich indexikalisches Verständnis von Klang. Schafer und das Soundscape-Konzept gingen aus seiner Sicht davon aus, dass ein Klang immer auf eine Klangquelle *verweise*, genauso wie ein Wort sich nach Ferdinand de Saussure auf ein Objekt beziehe. Anhand des von Schafer geschaffenen Begriffs »Schizophonie« lässt sich nach Bonz ein dem Soundscape-Ansatz zugrundeliegendes indexikalisches Verständnis von Klang aufzeigen. Auf die Arbitrarität sprachlicher Zeichen hinweisend, stellt er infrage, ob Klänge tatsächlich auf ihre Urheber *verweisen* würden, da sie sich aus physikalischen Gesetzen ableiten lassen und eben genau nicht zufällig gewählt sind im Gegensatz zu sprachlichen Zeichen.²⁶ Deshalb läuft aus seiner Sicht ein semiologischer Ansatz einer Klangforschung Gefahr, Dingen *a priori* Bedeutungen zuzuschreiben. Er möchte dabei das Irritationspotenzial von Klängen als Ausgangspunkt einer wahrnehmungsbezogenen Auseinandersetzung mit Klängen nutzen und dem »Niederschlag« des Gehörten im Subjekt Aufmerksamkeit schenken.

Das Befremden lässt sich anhand der Diskussionen in der ethnografischen Forschung sowie in der Geschichts- und Kunstphilosophie umreissen. So machte der Sozialanthropologe James Clifford in seiner Einleitung zum 1986 erschienenen Sammelband *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* darauf aufmerksam, dass Ethnografie das Gewöhnliche fremd und das Exotische alltäglich erscheinen lassen solle. Ethnografie wird dabei als Erfindung, nicht als tatsächliche Repräsentation von Kultur(en) gesehen.²⁷ Die Befremdung wird zu einem Mittel, über welches in der sinnlichen Immersion oder Verflechtung eine gewisse produktive Distanz, gleichermassen ein spezifischer »Blick« auf das Untersuchte geworfen werden kann – in Worten Walter Benjamins kann man dieses Befremden auch als

25 Sterne argumentiert, dass erst durch den Prozess der Aufnahme und Speicherung von Klängen, durch deren Reproduktion diese von Schafer verstandene Trennung möglich wurde. Sterne stellt Schafers Argumentation auch diesbezüglich infrage, als die Klangreproduktionstechnologien des 19. Jahrhunderts den Klang nicht von der Quelle, sondern viel eher vom Hören her gedacht hätten (Sterne 2003, S. 219).

26 Bonz 2015, S. 29.

27 James Clifford: Introduction. Partial Truths. In: Ders./George E. Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* [1986]. Berkeley 2010, S. 1–26, hier S. 2.

ein »Gegen-den-Strich-Bürsten« bezeichnen.²⁸ Benjamin möchte ein Befremden für die Dokumentation und Erforschung von historischen Gegebenheiten nutzen, ein Befremden, welches sich auch gegen bereits etablierte historische Vorstellungen und Meinungen stellt und diese auch aus einer gegenläufigen Perspektive betrachten lassen soll.²⁹ Die *Writing Culture*-Debatte bezieht sich nicht auf Benjamin, dafür aber auf das verwandte Konzept der ›Ostranenie‹ der russischen Formalisten.³⁰ Der russische Philosoph und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin beschreibt dieses Konzept der Verfremdung wie folgt:

Die sogenannte ›Verfremdung‹ bei den Formalisten ist im Grunde nichts anderes als die methodisch nicht ganz klar ausgedrückte Funktion der Isolation, die in den meisten Fällen unzutreffend auf das Material bezogen wird: verfremdet wird das Wort durch die Zerstörung seiner gewohnten semantischen Reihe; bisweilen wird die Verfremdung auch auf den Gegenstand bezogen, freilich wird sie dann in grober Weise psychologisch verstanden: als das Herausheben des Gegenstandes aus seiner gewohnten Rezeption. In Wirklichkeit ist die Isolation jedoch das Herausheben des Gegenstandes, des Wertes und des Ereignisses aus der notwendigen gnoseologischen [epistemologischen] und ethischen Reihe.³¹

Bachtin bezieht sich hier auf den Formalisten Viktor Šklovskij und seine Schrift *Kunst als Verfahren* von 1916.³² In seiner Theatertheorie, die auch an Brechts Verfremdungseffekt erinnert,³³ stellt Šklovskij ein Konzept in den Mittelpunkt, in welchem der Rezipient aus seinen Rezeptionsgewohnheiten

-
- 28 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. Abhandlungen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I.2. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt am Main 1991, S. 693–704, hier S. 697.
- 29 Benjamin 1991, S. 696 f.
- 30 Arnold Krupat: Ethnocriticism. Ethnography, History, Literature. Berkeley 1992, S. 53 f.
- 31 Michail M. Bachtin: Das Problem von Inhalt, Material und Form im Wortkunstschaffen. In: Rainer Grüber (Hg.): Die Ästhetik des Wortes. Aus dem Russischen von Rainer Grüber und Sabine Reese. Frankfurt am Main 1979, S. 95–153, hier S. 143.
- 32 Viktor Šklovskij: Kunst als Verfahren. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1969, S. 3–35 (Original: Iskusstvo kak priem. In: Sborniki po teorii peticeskogo jazyka. Bd. 2. Petrograd 1916).
- 33 Hans Egon Holthusen: Dramaturgie der Verfremdung. In: Aloysius van Kesteren/ Herta Schmid: Moderne Dramentheorie. Kronberg 1975, S. 143–166.

herausgerissen werden soll und dadurch die Dinge durch die Art und Weise der Darstellung neu sehen (und hören) lernt. Bachtin deutet Šklovskij's Verfremdung als ein Verfahren der Isolation. Man könnte es auch mit dem Effekt des Mikroskopierens vergleichen, wodurch ein Gegenstand, ein Wert oder Ereignis für sich alleine betrachtet werden kann. Dabei wird der Gegenstand, der Wert oder das Ereignis aus einer gewohnten Rezeption herausgelöst und dadurch verfremdet oder gegen den Strich gelesen. Dieses aus einem künstlerischen Diskurs stammende Verfahren wird durch die *Writing Culture*-Diskussionen in eine Theorie ethnografischer Forschung eingeführt und beispielsweise von Arnold Krupat in *Ethnocricism. Ethnography, History, Literature* von 1992 weitergedacht. Die Verfremdung stellt nach Krupat ein wichtiges Denkkonzept für eine zukünftige ethnografische genauso wie für eine historische Forschung dar, die sich über das Befremden mit dem Eigenen und dem Fremden auseinandersetzt.³⁴ Auch die *Grounded Theory* schliesst Verfremdung in ihre Theoriebildung mit ein. Präkonzepte der forschenden Person sollen durch »Entselbstverständlichung«, ein Anzweifeln des Gewohnten bewusst gemacht und im Forschungsprozess flexibel gehandhabt werden.³⁵

Bonz beschreibt auf Basis der Erfahrungen seiner *Soundscape*-Hörungen, dass die zu untersuchenden Klangobjekte bereits durch ihre auditive Präsenz befremdend wirken können. Je nach Situation müssen sie zuerst in eine befremdende Distanz gerückt werden. Das Befremden wird bei Bonz als Technik verstanden, durch die sich eine zusätzliche oder andersartige Position entwickeln lässt, die je nachdem konventionellen Les- und Hörarten widerspricht.³⁶ Das Konzept der Befremdung eröffnet die Position, dass durch das eigene Hören von Zeitdokumenten eine vergangene Zeit ›anders‹, als sie bisher rezipiert worden ist, wahrgenommen werden kann und soll. Dieses Potential auditiver Befremdung möchte vorliegende Untersuchung nutzen.

Die schwierig artikulierbare Welt des Klanglichen wird bei Soundscape-Untersuchungen nicht nur verbal, sondern ebenso klanglich zu erfassen versucht. Nach Bonz wird über den Zusammenschliff, die Anreihung von Ausschnitten aus Feldaufnahmen stets versucht, eine gewisse Ordnung aus Fragmenten wiederzugeben. Bei seinem Versuch, über eigenes Hören diese

34 Krupat 1992, S. 53 f.

35 Franz Breuer: *Reflexive Grounded Theory. Eine Einführung für die Forschungspraxis*. Wiesbaden 2009, S. 27 f.

36 Bonz 2015, S. 13 f.

Ordnungen zu rekonstruieren, habe sich ihm gezeigt, dass sich die wahrgenommenen Klänge stets einer Benennbarkeit entzögen.³⁷ Bonz führt mit Bezug auf die psychoanalytischen Studien von Jacques Lacan vor, wie eine Beschäftigung mit Klängen stets über einen kognitiven Bereich und eine menschliche Ratio hinausgreift. Für eine Forschungspraxis mit Klängen bedeutet das nach Bonz deshalb:

Klang [ist] mit der Wahrnehmung von etwas verbunden, das in einer gegebenen Situation vorliegt, anwesend ist, sich jedoch der Einordnung, dem Verständnis, entzieht. Die Möglichkeiten, die sich einer Kulturanthropologie des Klangs eröffnen, haben meines Erachtens von dieser Eigentümlichkeit auszugehen. Das kann beispielsweise heißen, die Eigenschaften des Klanglichen als Forschungshaltung zu übernehmen und unvoreingenommen danach zu fragen, was in spezifischen kulturellen Situationen anwesend ist. Es kann auch heißen, dem Niederschlag nachzugehen, den klangliche Wahrnehmungen im Subjekt des Hörens bilden.³⁸

Auf Basis eigener Beschreibungen unmittelbarer Hörerlebnisse, die in der Monografie teilweise mit abgedruckt sind, demonstriert Bonz einen offenen Ansatz, bei dem danach gefragt wird, was im Moment *anwesend* ist und was *wahrgenommen* wird. Nur durch Offenohrigkeit, so betont er, kann dem »Niederschlag«, dem inneren Nachhall des Gehörten im Subjekt nachgegangen werden.

Sein feldforschendes Vorgehen nennt Bonz »interpretative Klangtranskription«. Vor Ort wird notiert, was im Zeitverlauf gehört wird. Bonz beschreibt die akustischen Eindrücke während eines Fussballspiels in einer Gaststätte (Ausschnitt):

05:07 Werbung mit dem ehemaligen und legendären WerderStürmer Ailton für Kaffee. Die Jungs lachen: »Das gibt keinen Sinn.« »Das grosse Sky-Gewinnspiel ...« Die Bedienung bringt die bestellten Sachen und ist nicht sicher, wer sie bekommt. Ich sage, dass ich sie bestellt habe und bezahle.

06:32 Im Hintergrund: Ein Fernsehinterview mit Cacau, dem verletzten Stürmer des VfB. Deutlicher ist das Stimmenwirrwarr aus dem Raum zu hören. Kinder. Eine Frau sagt ›hallo‹. Ein kleines Kind sagt auch ›hallo‹. Der langsam sprechende

37 Ebd., S. 17.

38 Ebd., S. 4.

Cacau. Ein Kind ruft nach seiner Mutter. Immer Klangteppich Stimmengewirr, das freundlich wirkt. Also, nicht hektisch, sondern summend.³⁹

In dieser Art und Weise dokumentiert Bonz den ganzen TV-Fussballabend in einer Bremer Kneipe. Vom »Niederschlag« des Gehörten, von dem er an dernorts spricht, kann ich in den Notizen aber kaum etwas vernehmen. Nach meiner Lesart wird die innere Resonanz hier nicht thematisiert. Stört ihn die Lautstärke? Hat das Kind eine unangenehme Stimme? Oder erinnert es an das eigene Kind? Es kommt, obwohl Bonz die Subjektivität als zentrales Element der Ethnografie hervorhebt,⁴⁰ kaum Persönliches vor. Die Notizen vermitteln mir aufgrund der Beschränkung auf kausale oder semantische Hörweisen einen sachlich-objektiven Eindruck der erlebten Klangumgebung. Mit kausalem und semantischem Hören wird auf Pierre Schaeffer und Michel Chions Konzept des Hörmodus vorgegriffen, worauf nächstes Kapitel näher eingeht. Die beiden Komponisten definieren drei Hörmodi (hier auch Hörweisen genannt), die eine spezifische Perspektivierung auf gehörte Klänge darlegen. Bonz praktiziert über das Transkribieren von gehörten Sprachinhalten ein semantisches Hören: Er kennt den Code der deutschen Sprache und gibt das Dekodierte in seinen Feldnotizen wieder. Im Erkennen von Klangquellen wie der Stimme eines Kindes oder derjenigen von Cacau wird kausales Hören praktiziert. Neben Menschenstimmen werden keine anderen Klangquellen oder -vorgänge wie beispielsweise das Quietschen eines Hockers oder das zischend-gurgelnde Geräusch von Bier, das vom Zapfhahn ins Glas fliest, erwähnt. Es kommen in den Feldnotizen nur Menschen vor, die Laute äussern, was mir einen stark anthropozentrischen Fokus vermittelt, der einer Hörhierarchie geschuldet sein kann: Chion spricht von einem Voco- oder Verbozentrismus, welcher der menschlichen Stimme das Prinzip der Aufmerksamkeit gewährt. Wenn irgendwo jemand spricht, insbesondere wenn wir die Sprache verstehen, dann zieht dies unsere Aufmerksamkeit auf sich.⁴¹ Während des Fokussierens auf menschliche Stimmen werden andere Klänge ausgeblendet. Aufgrund dessen, dass Bonz nicht explizit auf auditive Konditionierungen eingeht, gehe ich davon aus, dass dieses selektive Hören, wie es sich in Bonz' »interpretativer Klangtranskription« abbildet, wenig

39 Ebd., S. 124.

40 Ebd., S. 137.

41 Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994, S. 6.

bewusst geschehen ist.⁴² Um von diesem ›default mode‹ eines konditionierten alltäglichen Hörens auf ein weiteres perzeptives Spektrum und ein sinnliches Befremden zu kommen, benötigt es eine Veränderung der Hörgewohnheiten und damit eine punktuelle Aushebelung der Wahrnehmungsfilter.

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty beschreibt in seiner 1945 erschienenen Abhandlung *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*⁴³, dass jegliches sinnliches Wahrnehmen feste, kulturell geformte Gewohnheiten annimmt. Auf der Ebene der ›reinen‹ (physiologisch bedingten) Wahrnehmung gibt es nach Merleau-Ponty keine Objekte, sondern wir befinden uns in der Welt.⁴⁴ Der Wahrnehmungsprozess wird als gewohnheitsmässige Projektionsleistung auf eine Welt verstanden. Diese Leistung nennt Merleau-Ponty Objektivierung: Unsere Wahrnehmung erschöpft sich in ›kulturellen‹ Objekten, wobei diese Objekte nicht mehr ›reine‹ Wahrnehmung, sondern Produkte eines reflexiven Denkprozesses sind. Dieser Prozess findet im Bewusstsein statt, und zwar in der Form, dass sich dieses Bewusstsein in eine physische Welt projiziert: Das menschliche Bewusstsein ist Empfänger sinnlicher Eindrücke, es operiert dabei auf einer physiologischen Ebene, in einem Körper, der sich in der Welt bewegt. Dazu kommt eine abstrakte Ebene, in welcher das Bewusstsein sich in eine kulturelle Welt projiziert, wobei es dabei feste Gewohnheiten ausbildet. Aus einer sinnlichen Wahrnehmung gehen im Bewusstsein ›kulturelle Objekte‹ hervor, die über antrainierte Wahrnehmungsfilter entstehen. Die Information, die in uns hineinfließt oder die wir uns einspeisen, wird nicht nur über die biologischen Fähigkeiten unserer körperlichen Sinne, sondern auch durch kulturell anerzogene Wahrnehmungsmuster gefiltert. Merleau-Pontys sinnlich-körperliche Konstitution eines ›In-der-Welt-Seins‹ funktioniert somit nicht vollkommen frei, sondern über die gewohnheitsmässigen Abläufe im Körper und im abstrahierenden

42 Bonz 2015, S. 172–174.

43 Maurice Merleau-Ponty: Phenomenology of Perception. Übersetzt von Colin Smith. New York 1962; ders.: Phänomenologie der Wahrnehmung. Phänomenologisch-psychologische Forschungen. Bd. 7. Nachdruck der Ausgabe München 1966. Berlin West 1974.

44 Ponty 1962, zitiert nach Thomas J. Csordas: Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: Ethos 18 (1990), S. 5–47, hier S. 9; Sarah Pink: Doing Sensory Ethnography. Los Angeles 2009, S. 26.

Bewusstsein.⁴⁵ Aus der Wahrnehmung gehen im Bewusstsein ›kulturelle Objekte‹ hervor, die über antrainierte Wahrnehmungsfilter entstehen und damit keinesfalls frei sind. Kultur widerspiegelt sich somit in den Wahrnehmungsmustern, wie es Thomas J. Csordas näher ausführt. Auf Merleau-Ponty aufbauend, geht der Sinnesanthropologe davon aus, dass, wenn sich unsere Wahrnehmung in »Objekten« erschöpft, der »Moment der Transzendenz« das Ziel einer »phänomenologischen Anthropologie der Wahrnehmung« darstelle.⁴⁶ Der ›Moment der Transzendenz‹ beschreibt also diejenige Bruchstelle des Bewusstseins, in welcher die Wahrnehmung zu erfassen beginnt und sich inmitten der Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit der sinnlichen Erlebnisse ›durch Kultur‹ herausbilde und herausgebildet werde.⁴⁷ Kultur wird bei Csordas zu einer Ordnungsinstanz der von Merleau-Ponty definierten reinen Wahrnehmung, die noch keine ›Objekte‹ kennt. Durch sogenannte Wahrnehmungsmuster entstehen im Moment der Transzendenz ›kulturelle Objekte‹, die nach Csordas untersucht werden können und sollen. Dabei soll mit einbezogen werden, dass die Wahrnehmungsfilter, die kulturellen Wahrnehmungsmuster dabei über die Wahrnehmungserfahrungen heraus gebildet werden und sich im Verlauf des Lebens eines Menschen immerzu verändern.

Das selektive Hören, das man am Beispiel von Bonz' Transkription beobachten kann, stellt ein illustratives Beispiel von kulturell antrainiertem Wahrnehmungsfilter dar. Durch die Verwendung binauraler Mikrofone, die man sich als Hörknöpfe in beide Ohren stecken kann, könnte man sich die Beschränkungen der eigenen Wahrnehmungsfilter einfach bewusst machen: Mikrofone selektionieren beim Hören nicht. Die Schallimpulse, die auf die Membrane treffen, werden weitergeleitet und aufgezeichnet. Würde man Bonz' Transkription mit einer aufgenommenen Klangspur vergleichen, würde auffallen, dass neben den Stimmen vor Ort und im TV auch Objekte in der Bar Laute produzieren oder dass die Akustik der Gaststätte spezifische

45 Merleau-Ponty 1974: 278 f.: »Ich nehme wahr mit meinem Leib, mit meinen Sinnen, wobei mein Leib und meine Sinne nichts anderes sind als eben dieses habituelle Wissen von der Welt, diese implizierte oder sedimentierte Wissenschaft. [...] Derjenige, der wahrnimmt, ist nicht vor sich ausgebreitet, wie ein Bewusstsein es sein soll, er hat seine geschichtliche Dichtigkeit, übernimmt eine Wahrnehmungstradition und sieht sich konfrontiert mit einer Gegenwart.«

46 Csordas 1990, S. 9.

47 Ebd.

klangliche Effekte und räumliche Eindrücke produziert. Von der Klangspur der Objekte abgesehen, fehlt in der Transkription ebenfalls die Spur des Niederschlags des Gehörten im Subjekt, die innere Resonanz. Was hat das Erlebnis vor Ort, so auch das über das Hören Erfahrene, in ihm bewirkt? War es von Emotionen, Erinnerungen oder Zukunftsgedanken begleitet? Im folgenden Kapitel wird eine Systematik von Hörmodi hergeleitet, die diesem Umstand Rechnung tragen soll. Das Denken und Erleben in Hörmodi stellt eine Möglichkeit dar, Wahrnehmungsmuster zu durchbrechen sowie Klangobjekte nach einer Systematik zu untersuchen.

2.2 Fünf ›Listening Modes‹

In unserem Alltag hören wir oft unaufmerksam, das heisst, wir hören nicht bewusst hin oder lauschen konzentriert, sondern das Hören geschieht nebenbei.⁴⁸ Im Englischen gibt es dafür die sprachliche Unterscheidung zwischen *hearing* und *listening*, im Französischen zwischen *entendre* und *écouter* (der Begriff *ouïr* bezeichnet nach Chion das auditive Wahrnehmen als solches).⁴⁹ In der deutschen Sprache ist ›Hören‹ sprachlich weniger klar ausdifferenziert definiert. *Listening* und *écouter* würden am ehesten als Zuhören, Hinhören oder Lauschen übersetzt. *Hearing* und *entendre* als Hören übersetzt, beschreibt mehr ein zufälliges Hören und die Fähigkeit, überhaupt zu hören und ein weniger aufmerksames oder bewusst gemachtes Hörwahrnehmen. Die Unterscheidung von einem aufmerksamen und einem mehr zufälligen Hören erscheint in der deutschen Sprache weniger deutlich getrennt zu sein als in der englischen oder französischen Sprache, die jeweils separate Begriffe dafür haben. Soundscape-Forschende wie Truax, Schafer oder Hildegard Westerkamp untersuchten über ›Soundwalks‹ Klangräume und die persönliche Beziehung zwischen Hören und Umwelt. Möglichst ohne zu sprechen wird auf kollektiven Soundwalks den vorhandenen Klängen gelauscht: dem Vorbeirrasen von Autos, dem Plätschern eines Brunnens oder den melodiösen Vogelstimmen aus einem Baum. Soundwalks sind eine Methode des *ear-cleanings* und des Überwindens kultureller Konditionierung. Man versucht die vorhandenen Filter, das im Alltag praktizierte selektive Hören für ein ganzheitliches

48 Peter Szendy: *Listen: A History of Our Ears*. New York 2008, 119 ff.

49 Michel Chion: *Guide des objets sonores – Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris 1983, S. 25 f.