

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 Vorbeirasen von Autos, dem Plätschern eines Brunnens oder den melodiosen 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.

Wahrnehmen der einen umgebenden Umwelt zu öffnen.⁵⁰ Die Komponistin und Akkordeonistin Pauline Oliveros hat mit Gleichgesinnten diese auch meditative Technik als *deep listening* weiterentwickelt und patentieren lassen.⁵¹

Eine andere Methode, die neue Wahrnehmungsweisen ermöglichen kann, sind die bereits erwähnten ›Listening Modes‹. Dabei wird beim Hören gegenüber den Klängen ein spezifischer Fokus gewählt, eine spezifische innere Haltung eingenommen. Ein System von drei ›Listening Modes‹ entwickelte Michel Chion in Anlehnung an seinen älteren Komponistenkollegen Pierre Schaeffer weiter. In *Audio-Vision. Sound on Screen* beschreibt Chion drei ›Listening Modes‹: das semantische, das kausale und das reduzierte Hören, die er auch für die Analyse von Musik und weiteren Klängen im Film einsetzt.⁵² Hintergrund für diese Einteilung bildet die durch Tonaufnahme- und Tonabspielgeräte geschaffene Möglichkeit des wiederholten Hörens desselben Klangs. Durch das mehrfache Hören können unterschiedliche Hörweisen erst praktiziert werden.

Für die vorliegende Auseinandersetzung mit Archiv- und Äthersounds wurde ein eigenes System mit fünf Hörmodi entwickelt und genutzt. Zu den drei Hörweisen von Chion und Schaeffer kommen das strukturelle sowie das assoziierende Hören dazu. Den Begriff des strukturellen Hörens ist von Theodor Adorno geprägt, welcher verschiedene Hörertypen von abendländischer Kunstmusik definierte. Heute sprechen auch Musikanthropologen von einem strukturellen Hören und verstehen es etwas erweitert.⁵³ Das kausale, seman-

50 Schafer 1994, S. 208 f., und 2010, S. 340–342; Hildegard Westerkamp: What's in a Soundwalk? Video der Präsentation am SonicActsXIII 2010 (online unter <https://vimeo.com/12479152>); Ian Reyes: Mediating a Soundwalk: An Exercise in Claire-audience. In: *International Journal of Listening* 26 (2012), H. 2, S. 98–101.

51 Pauline Oliveros: *Deep Listening: a Composer's Sound Practice*. New York u. a. 2005.

52 Chion 1994, S. 25–34. Da beim Film ähnlich wie in der ›Musique concrète‹, in der Schaeffer und seine Zeitgenossen mit Aufnahmen alltagsweltlicher Klänge arbeiteten, ebenfalls die Klangursachen (oft) nicht sichtbar sind, beschäftigen sich beide Komponisten mit dem Hören von mediatisierten, von aufgenommenen Klängen. Mitunter deshalb werden die ›Listening Modes‹ auch für Forschungen in Klangarchiven interessant.

53 Victor A. Stoichita/Bernd Brabec de Mori: Postures of Listening. An Ontology of Sonic Percepts from an Anthropological Perspective. In: *Terrain Online. Anthropologie & sciences humaines* vom 18. Dezember 2017.

tische, reduzierte und strukturelle Hören lehnen sich, wie folgend näher ausgeführt wird, an bestehende Diskussionen an. Mit dem fünften Hörmodus, dem assoziierenden Hören, wird ein Modus ergänzt, welcher dem inneren Nachhall des Gehörten einen eigenen Raum geben soll.

Alle der folgenden fünf Hörmodi beschreiben ein aufmerksames auditives Wahrnehmen, also ein *Zuhören*, *listening* oder *écouter*. Folgend sind diese fünf Hörmodi kurz zusammenfassend beschrieben. In den Unterkapiteln werden sie näher ausgeführt.

1. *Kausales Hören*: ist das Rekonstruieren von Klangursachen, so von Objekten und Klanggeschehen.
2. *Semantisches Hören*: bezeichnet das Entschlüsseln von Sprachen und akustischen Codes (z. B. Morsecodes) («verstehen«).
3. *Strukturelles Hören*: beschreibt das Erkennen von einfachen und komplexen Strukturen und Mustern in Klangabfolgen.
4. *Reduziertes Hören*: die Aufmerksamkeit wird auf die Beschaffenheit, die Materialität der im Moment erfahrbaren Klänge selbst gelenkt.
5. *Assoziierendes Hören*: umfasst auditive und multisensorische Vorstellungswelten, Erinnerungen und Gefühle, die beim Hören anklingen können. Dimension des auditiven Imaginierens.

Kausales Hören

Das kausale Hören⁵⁴ ist nach Chion das am meisten praktizierte Hören. Im kausalen Hören wird versucht, die Klangursache oder Klangquelle zu eruiieren. Wenn diese sichtbar ist, ist der Klang oft ergänzend – als Beispiel nennt Chion einen Behälter, den jemand anschlägt. Der Klang des Behälters verrät uns, wie voll oder leer dieser ist. Wenn die Klangursache nicht sichtbar ist, wird dieses kausale Hören zu einer Angelegenheit persönlicher Hörerfahrungen und zur Prognostik. Das auditive Wissen über Klänge ist ausschlaggebend, um Klangquellen deuten zu können. Chion unterscheidet beim kausalen Hören das Hören auf eine exakte Quelle und auf Kategorien von Quellen. Ein Beispiel für eine exakte Quelle ist das Erkennen einer menschlichen Stimme, die einer spezifischen Person zugeordnet werden kann. Die menschliche Stimme stellt dabei aber eine Ausnahme dar. Bellt ein Hund, können wir

54 Chion 1994, S. 25–28.

dieses Bellen oft nicht einem individuellen Hund zuordnen, sondern nur der Kategorie Hund. Wir hören oft nach Kategorien und suchen damit nach einer generellen Ursache eines Klangs und nicht nach einer individuellen. Es kann auch sein, dass die Klangquelle nicht kategorisiert werden kann, hingegen aber der Vorgang, der gehört wird. Beispiel dafür ist das Kratzen eines Gegenstands auf einer Oberfläche, denn hier wird das kausale Hören zum Hören nach Indizien, nach Vorgängen, ohne dass die Quellen an sich eruiert werden können. Im kausalen Hören werden die Hörenden oft mit komplexen Klängen konfrontiert, die sehr viele Ursachen haben können. Das kausale Hören ist somit nicht nur das meist genutzte, sondern auch das am einfachsten beeinflussbare und täuschbare der drei Hörweisen, die Chion näher umschreibt.

Semantisches Hören

Semantisches Hören⁵⁵ bezieht sich auf Kodes oder Sprachen, über die Bedeutungen transportiert werden, die entschlüsselt werden können. Die gesprochene Sprache ist nach Chion das wichtigste Beispiel für semantisches Hören, dazu kommen aber auch Morsekodes oder andere akustisch entzifferbare Kodes. Diese Hörart ist extrem komplex und basiert auf der Kenntnis des entsprechenden Kodes. Sehr wichtig beim semantischen Hören ist, dass es differenziell funktioniert: Ein Phonem, die kleinste Einheit der gesprochenen Sprache, wird nur in einem komplexen Zusammenhang mit anderen Phonemen verständlich. Beim semantischen Hören werden Unterschiede in der Aussprache und im Klang oft ignoriert, sozusagen überhört, um der Bedeutung folgen zu können.

Selbstverständlich hören wir oft semantisch und kausal zugleich: So hören wir gleichzeitig, *was* jemand sagt und *wie* es jemand sagt. Die beiden Ebenen spielen zusammen, können aber auch getrennt gehört werden. Bei der Transkription von Gesprochenem wird beispielsweise explizit nur semantisch gehört und das kausale Hören spielt meist eine untergeordnete Rolle.

Strukturelles Hören

Strukturelles Hören ist wie das semantische Hören eine Abstraktionsleistung. Ein Beispiel für strukturelles Hören ist das Wiedererkennen einer Melodie, die auf zwei unterschiedlichen Instrumenten gespielt wird. (Das Erkennen

55 Ebd., S. 28.

der Instrumente in dieser Situation wäre kausales Hören.) Durch das Wiedererkennen von abstrakten klanglichen Mustern, die von Tonhöhen- und Rhythmusverläufen u. a. geprägt sind, wird die Melodie wiedererkannt. Es geht beim strukturellen Hören in Abgrenzung zu anderen konkreten Formen des akustischen Wiedererkennens (z. B. der Stimme meines Vaters [kausales Hören]) um das Lernen und Wiedererkennen von abstrakten, sich wiederholenden Mustern in Abfolgen von Klängen. Das strukturelle Hören wird folgend offener verstanden, als es bisherige Definitionsansätze anregen zu tun.

Theodor Adorno hat den bis heute musiktheoretisch wichtigen Begriff des strukturellen Hörens auf der Basis einer Typologie der Hörschaft abendländischer klassischer Musik entwickelt. In seiner Musiksoziologie von 1962 teilt Adorno die Hörschaft in Typen ein. An oberster Stelle findet sich der Experte. Nur der Kreis der Berufsmusiker gehört zu den Experten, die das adäquate Hören von abendländischer Kunstmusik gänzlich zu praktizieren vermögen: »Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören zu bezeichnen.«⁵⁶ Von einem strukturell Hörenden ist ein vertieftes Verständnis der Formteile und der Sinnzusammenhänge von Kompositionen gefordert. Ein guter Zuhörer, ein Bildungskonsument, ein emotionaler Hörer, ein Ressentimentshörer oder der Unterhaltungssucher sind zu diesem Hören nur ansatzweise oder gar nicht in der Lage und werden bei Adorno implizit desavouiert. Die US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Rose Rosengard Subotnik, die Adorno in den 1970er Jahren in den USA bekannt zu machen begann, beschreibt das strukturelle Hören als eine Praxis des technischen Trainings und ernsthafter Selbstdisziplin, welche sich aber je länger umso mehr auf das Sehen, das Analysieren von schriftlichen Partituren bezogen habe. Der gehörten Komposition an sich werde dabei eine untergeordnete, wenn nicht gar vernachlässigbare Rolle zugestanden. Es gehe somit beim strukturellen Hören letztlich um eine Abstraktionsleistung, die Komposition als lesbarer Text versteht, und nicht mehr um das auditive Wahrnehmen von gespielten Musikwerken.⁵⁷

56 Theodor Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main 1962, S. 16.

57 Rose Rosengard Subotnik: *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis 1996; Andrew Dell'Antonio: *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. In: Ders. (Hg.): *Beyond Structural Listening? Postmodern Modes of Hearing*. Berkeley 2004, S. 1–12, hier S. 3.

Die beiden Musikanthropologen Victor Stoichita und Bernd Brabec de Mori sehen das Sprachverstehen als Paradebeispiel des strukturellen Hörens.⁵⁸ Ihr Verständnis des strukturellen Hörens binden sie an die Idee der semantischen Einheiten aus dem linguistischen Strukturalismus fest. Die einzelnen semantischen Einheiten enthalten keine Bedeutung *per se*, sondern erhalten ihre Bedeutung aufgrund ihrer Gegenüberstellung – aufgrund des *oppositional values*. Sie rubrizieren auch Morsecodes, die nach meinem Verständnis unter semantisches Hören fallen, als Teil des strukturellen Hörens. Die semantische Dimension von Sprache verorte ich hier im semantischen Hören, auch wenn Syntax wie Semantik beim Sprachverständnis letztlich untrennbar sind. In Abgrenzung zu Stoichita und Brabec verorte ich also nur die syntaktische Dimension von Sprache im Bereich des strukturellen Hörens. Die Unterscheidung zwischen semantischem und strukturellem Hören in Bezug auf Sprache kann an folgendem Beispiel näher erläutert werden: Auch wenn man eine Sprache nicht versteht, vermag man im Idealfall aufgrund wahrgenommener Strukturen wie Intonation und Sprachmelodie, Sprachrhythmik und Lautstärke sowie die Sprechdauer der Personen Annahmen darüber treffen, ob es sich beim Gesagten um eine Begrüßung, eine Erklärung oder um eine Frage handelt. Dabei spielen auch andere Hörweisen eine Rolle, so das kausale Hören, über welches man eine Männer- von einer Kinderstimme unterscheiden sowie Annahmen darüber treffen kann, ob es nach Streit oder ob es liebevoll klingt.

In Abgrenzung zum musiktheoretischen Paradigma Adornos sowie einem strukturalistischen Verständnis des strukturellen Hörens bei Stoichita und Brabec de Mori gehe ich von der Alltäglichkeit akustischer Strukturen aus. Strukturelles Hören soll somit nicht auf den Rahmen einer Kennerschaft abendländischer Kunstmusik beschränkt bleiben, wie der von Adorno ausgehende Ansatz es proklamiert, oder von einem theoretisch-linguistischen Strukturalismus her definiert werden. Strukturelles Hören wird als das (Wieder-)Erkennen von akustischen Mustern, die von ihrem zeitlichen Verlauf mikro- wie auch makroperspektivisch angelegt sein können, verstanden, was ich an einem alltäglichen Beispiel, der Soundscape eines Regenwalds in Borneo, zeigen möchte: Die lautstarke Präsenz von Tieren in der Soundscape von Bario in den Kelabit Highlands ist mir von einer Reise 2012 bis heute besonders in Erinnerung geblieben. Die sich abwechselnden Stimmen waren

58 Stoichita/Brabec de Mori 2017.

in der Nacht nahezu so laut wie am Tag. Der Gastgeber im Longhouse, mit dem die Gäste unter einem Dach wohnten, erklärte uns bei einem Gespräch über die gehörten Laute, dass er nie eine Uhr brauche. Aufgrund der Tiere, die er höre, wisse er immer genau, welche Uhrzeit es sei. Er kennt nicht nur die feste Klangstruktur des Ortes, sondern sie hat sich gewissermassen auch in seinen Körper eingeschrieben. Denn als Fremde konnten wir nicht auf ein solches auditives Wissen, ein über die Sinne und den Körper angeeignetes Wissen, zurückgreifen. Durch wiederholtes Hören von alltäglich präsenten oder von aufgenommenen Klangabfolgen verinnerlichen wir deren abstrakte strukturelle Dimension. Muster von Klangabfolgen, seien sie mikroskopisch in einem Musikstück oder makroskopisch in einem Tages- oder Wochenverlauf eines Ortes, werden erlernt und wiedererkannt. Weil es sich dabei um abstrakte Muster handelt, die vom temporalen Verlauf von Klängen abhängen, wird die Dimension der Zeit beim strukturellen Hören im Vergleich zu den bisher beschriebenen Hörweisen als ein besonders wichtiges Charakteristikum gesehen. Strukturelles Hören kann im Extrem eine hochprofessionalisierte Form des »disziplinierten« Verständnisses westlicher Kunstmusik von Berufsmusiker/-innen und Musikexpert/-innen sein. Als eine alltägliche Praxis finden wir strukturelles Hörens aber auch im Hören von Klangumwelten, so auch in den zahlreichen mediatisierten Situationen des Klangerlebens. Oft ohne jemals eine Lernintention gehabt zu haben, kennen praktizierende Radiohörer/-innen die festen Strukturen von Tagesprogrammen mit Jingles, News, Moderationen und Musik. Sie kennen den Ablauf einer Reportage, eines Hörspiels oder einer News-Sendung. Beim Einschalten des Radios kann ich relativ rasch Vermutungen über die Art der Sendung anstellen sowie ob ich mich in einer Sendung am Anfang, in der Mitte, oder am Schluss befinde. Ich höre es heraus, weil mir die Struktur bekannt ist. Somit kommen Formen des strukturellen Hörens genauso bei einem Streichtrio für Geige, Bratsche und Violoncello, dem 24-h-Verlauf der Stimmen einer Regenwald-Soundscape oder beim Folgen einer Radiosendung zum Einsatz. Brabec de Mori und Stoichita gehen davon aus, dass alle hörenden Lebewesen, insbesondere Säugetiere, strukturelles Hörwissen besitzen.⁵⁹ Ein wie hier skizziertes breites Verständnis von strukturellem Hören rekurriert letztlich somit auf die sinnesbiologisch bedingte Fähigkeit von Lebewesen, sich im Alltag über das Hören

59 Stoichita/Brabec 2017, o. S.

und dank der Fähigkeit des Erkennens und Speicherns von sich wiederholenden Klangmustern zu orientieren.

Reduziertes Hören

Schaeffer gab dem Hören auf die Charaktereigenschaften eines Klangs den Namen reduziertes Hören.⁶⁰ Beim reduzierten Hören geht es um den Klang an sich, unabhängig von dessen Herkunft, Bedeutung oder struktureller Einbettung. Dabei unterscheidet sich das reduzierte Hören aber auch vom technisch aufzeichenbaren physikalischen Signal des Klangs – welches dabei, so Chion, nicht mehr klingend (*sonore*) ist. Der Klang soll als Klang gehört werden. Er soll in seiner momenthaften materiellen Präsenz und nicht als Vehikel für etwas anderes wahrgenommen werden, wie es beim semantischen oder kausalen Hören geschieht.⁶¹ Die reduzierte Hörweise läuft dem alltäglichen Hören entgegen und ist damit ein Mittel der Überwindung von gewohnten Hörpraktiken:

[L]’écoute réduite ne peut pas être pratiquée de but en blanc; il faut passer, pour y accéder, par des exercices de déconditionnement où l’on doit prendre conscience de ses réflexes d’écoute »par référence«, et devenir capable de les »suspendre«. Elle est donc une élucidation et un déconditionnement à la fois.⁶²

Somit soll über das reduzierte Hören ein anderes Wahrnehmungsmuster eingeübt werden. Die Praxis eines reduzierten Hörens kann einem als Forschende und Forschender bewusst machen, dass es beim Hören auch um Hörintentionen und um innere Haltungen geht, die letztlich mitbestimmen, was man hört. Normalerweise springt unsere Hörintention von alleine von einem kausalen zu einem semantischen Hören etc. Das reduzierte Hören ist also ein Mittel, um diese verschiedenen Hörweisen, die man spontan und damit unkontrolliert und unreflektiert praktiziert, bewusster zu machen und sich zu deconditionieren.

Reduziertes Hören erinnert an die bei Merleau-Ponty erwähnte reine Wahrnehmung: Reine Wahrnehmung hat kein Objekt, erst durch die mentale Arbeit wird aus der Wahrnehmung ein kulturelles Objekt. Das reduzierte Hören ist etwas dazwischen: Es ist in dem Sinne reine Wahrnehmung, als es

60 Chion 1994, S. 29–33.

61 Chion 1983, S. 31f.

62 Ebd., S. 33.

um den Klang als Objekt, als Gegenüber geht, bevor dieser semantisch gedeutet oder kausal verortet wird. Die Erfahrung beim reduzierten Hören soll nach Chion dann auch in Worte gefasst werden können, die sich aber von den bestehenden sprachlichen Kategorien unterscheiden sollen. Chion schlägt dabei vor, dass beim reduzierten Hören mit Begriffen wie Tonhöhe, Lautstärke, Periodizität und Geschwindigkeit, Textur und Rauheit oder der Masse eines Klangs gearbeitet werden könnte. Er verweist aber auch darauf, dass dafür noch das entsprechende Vokabular entwickelt werden müsse: »Present everyday language as well as specialized musical terminology are totally inadequate to describe the sonic traits that are revealed when we practice reduced listening on recorded sounds.«⁶³

Assoziierendes Hören

Ob bei der Beschreibung der Erfahrungen eines reduzierten Hörens vergleichende oder gar metaphorische Beschreibungen zulässig sind, also ein »Es klingt wie ...« – »Es hört sich an wie ...« – »Es fühlt sich an als ob ...«, wird von Chion nicht thematisiert. Deshalb wurde für diese individuelle Art der assoziativen Beschreibung von Höreindrücken das Feld des ›assoziierenden Hörens‹ definiert.

Der Begriff ›assoziieren‹ bezieht sich darauf, dass man beim Hören innere Resonanzen erfährt und Hören mit individuellen Vorstellungen *verknüpft* ist. Das assoziierende Hören steht dem Verständnis der auditiven Imagination nahe, wie sie der Philosoph Don Ihde in *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* beschreibt.⁶⁴ Das Sprichwort *It's so loud I can't hear myself think* macht darauf aufmerksam, dass wir nicht nur aussen, sondern auch innen etwas hören können. In unserem Inneren läuft bereits ein konstanter Klangstrom ab, nämlich derjenige der *inner speech*. Nach Ihde leben wir in einer Polyfonie von wahrgenommenem und imaginiertem Klang. Das Imaginieren von Klängen kann sogar intentional praktiziert werden:

I attend a concert, and while it is playing I begin, in fancy, to »embroider« the perceived piece of music with copresent imaginative tonalities. With some practice it soon becomes possible to create quasi-synthetic dissonances, adumbrations, variations on the actual themes being played. There is some evidence that this

63 Chion 1994, S. 31.

64 Don Ihde: *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* [1976]. New York 2007.

»distracted« though intense listening may have been practiced by Mozart, who was always accused of never listening to anyone else's music but was busy creating his own version of it [...].⁶⁵

Die auditive Imagination kann wie im Beispiel von Ihde intentional praktiziert werden, geschieht aber in vielen Fällen unintentional. Mich ruft jemand an, die Stimme kommt mir bekannt vor, doch ich erkenne sie nicht sofort. Meine innere Vorstellung holt Stimmen von Personen hervor, die ihr entsprechen könnten. Ich höre die Person sprechen, gleichzeitig höre ich innerlich andere Stimmen mit, um die Person zu identifizieren. Auditive Imagination wird von Ihde mit einer inneren Hervorbringung von gespeicherten Klängen und deren auch intentionalen Imagination verbunden. Auditive Imagination speist sich aus Hörerfahrungen und Klangerinnerungen und ist damit letztlich auch Grundlage für alle beschriebenen Hörmodi. Das assoziierende Hören knüpft also an der auditiven Imagination an, nur, dass die Vorstellungswelt, das imaginäre Feld um einiges weiter gezogen wird, als Ihde die *auditory imaginations* umreisst. Denn das Hören wird bei Ihde auf *auditive* Imaginationen beschränkt definiert. Assoziierendes Hören umfasst das gesamte Spektrum an möglichen Resonanzen von Klängen, so in Form von Bildern, verbalen Vergleichen, Metaphern oder Sprachschöpfungen, und genauso deckt es den Bereich der Empfindungen, Affekte und Emotionen ab. Es können in der hörenden Person persönliche Verbindungen zum entsprechenden Klang wach werden. Das assoziierende Hören greift somit auch in den Bereich der Hörbiografie und -erfahrung hinein. Wichtig hervorzuheben ist zudem, dass das assoziierende Hören auch die Verbindung zu anderen Sinnen mit einschliesst – Klänge können auch eine haptische, visuelle oder olfaktorische Empfindung oder Assoziation auslösen. So habe ich, da Don Ihde in seinem Text über seine *auditory imaginations* von Antonio Vivaldis *Vier Jahreszeiten* spricht, mir den Zyklus in entspannter, nicht analytischer Art angehört. Die Lebendigkeit und Bewegtheit des Frühlings haben in mir kurzzeitig ein Gefühl von Schwindel ausgelöst. Passagen mit einer sprunghaft ansteigenden akustischen Masse wie beim Beginn des Sommersturms gaben mir das Gefühl, von Klangwänden oder Schalllawinen erfasst zu werden, die den ganzen Körper betreffen. Diese Klangmasse erinnerte mich auch an erlebte Konzerte

65 Ebd., S. 133.

lauter aktueller brachialer, basslastiger Musikrichtungen, für die grosse Lautsprecheranlagen eingesetzt werden.

Für Merleau-Ponty ist der Körper nicht einfach eine Ansammlung von nebeneinander liegenden Organen, sondern ein synergetisches System, dessen Funktionen miteinander verknüpft ablaufen. Die Sinne sind in den allgemeinen Handlungen des In-der-Welt-Seins miteinander verbunden.⁶⁶ Ein einfaches Beispiel dafür ist, dass man auch mit verbundenen Augen über das Hören oder Tasten zu ›sehen‹ vermag. Auf Basis von Merleau-Pontys Ansatz geht der anthropologische Filmemacher David MacDougall davon aus, dass, auch wenn Sehen und Berühren nicht dasselbe sind, sie beide aus demselben Körper stammen und sich durch ihre jeweiligen (kulturellen) Objekte überschneiden. Somit teilen sich nach MacDougall die Sinne ein Erlebnis- und Erfahrungsfeld (*experiential field*), in welchem jeder der Sinne auf ein allgemeineres Vermögen verweist.⁶⁷ Im Akt des Wahrnehmens spielen die verschiedenen Sinnesmodi zusammen – einander ergänzend, einander erweiternd, einander substituierend – was auf ein grundsätzlich synästhetisches Verständnis von sinnlicher Wahrnehmung abstützt.

Das Hören funktioniert nach Chion nicht getrennt nach Hörweisen. Geübte Hörende vermögen kausales und reduziertes Hören gemeinsam anzuwenden.⁶⁸ Eine aufmerksam hörende Person kann zwischen kausalem, semantischem und reduziertem Hören wechseln oder vermag diese Wechsel achtsam wahrzunehmen. Dabei kann bei einer Selbstbeobachtung auch die Multisensorialität des auditiven Erlebens wahrgenommen werden, wie in obigem Beispiel der *Vier Jahreszeiten*. Die Hörweisen laufen parallel, gehen ineinander über, je nach Situation ergänzen oder widersprechen sie sich sogar.⁶⁹

Aus einem forschenden Interesse am Hören heraus gesprochen ist das assoziierende Hören das Gefäss, über welches diesem ›wildem‹ Erleben oder, wie es Bonz schön beschrieben hat, dem »Niederschlag des Gehörten im Subjekt« besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden kann. Den Bereich des assoziierenden Hörens braucht es, da das assoziierende Hören über ein

66 Nach Pink 2009, S. 26.

67 David MacDougall/Lucien Taylor: *Transcultural Cinema*. Princeton 1998, zitiert nach Pink 2009, S. 26 f.

68 Chion 1994, S. 32.

69 Ein Beispiel für sich widersprechende Hörweisen wäre, wenn jemand mit gehässiger Stimme »Ich liebe dich« sagt (semantisch und kausal).

kausales Hören (das Erkennen von Klangursachen), über ein semantisches Hören (das Verstehen von Sprachen), über ein strukturelles Hören (das Erkennen akustischer Muster) und ein reduziertes Hören (das Wahrnehmen des Klangs in seiner materiellen Eigenheit) hinaus in ein Netz von gedanklichen, emotionalen und multisensorischen Verbindungen greift. Über den Miteinbezug des assoziierenden Hörens in den Forschungsprozess soll somit das gesamte Spektrum an auditiven Erfahrungen und inneren Resonanzen miteinbezogen werden.

Hörmodus, Hörwelt und Forschungspraxis

Das oben skizzierte fünfteilige Schema an Hörmodi ist zum einen Mittel dazu, ein konditioniertes Hören zu durchbrechen. Das, was dadurch erreicht werden soll, kann in Worten von Ihde als ein *intense* oder *intensified listening* genannt werden.⁷⁰ Die Komponistin Pauline Oliveros nennt eine Erweiterung und Vertiefung des auditiv-perzeptiven Horizonts des Hörens *deep listening*.⁷¹ Das Arbeiten mit Hörmodi kann als Mittel gesehen werden, ein intensiviertes oder tieferes Hörerleben einzuüben, und ist zudem für die Forschungstätigkeit nutzbar. Die im Folgenden dargestellten methodischen Werkzeuge nutzen die Hörmodi bei der Verschriftlichung von Hörerlebnissen genauso wie bei der Analyse von beschriebenen Hörerlebnissen.

2.3 Entwicklung methodischer Werkzeuge

Vorliegende Untersuchung nähert sich über das Hören an damaliges auditives Erleben an. Sie fusst auf der Auseinandersetzung mit den auditiv-sinnlichen Erfahrungen und Wissensbeständen von Menschen aus einer vergangenen Zeit, welche über das eigene Hören und damit durch eine Erweiterung des eigenen auditiven Wissens erforscht werden. Was auditives Wissen bedeutet, zeigt das Beispiel der Langzeitethnografie von Steven Feld. Mit dem Soundscape-Konzept im Gepäck reiste der Anthropologe 1976 zum ersten Mal nach Papua Neuguinea, wo er über 25 Jahre hinweg die Musik und Klanglandschaft der Kaluli untersuchte. Anhand seiner schriftlichen und akustischen Aufzeichnungen wurde Feld darauf aufmerksam, wie wesentlich Klänge als Erfahrungswelten und Wissensbestände des Alltags von Menschen sein

70 Ihde 2007, S. 132 f.

71 Oliveros 2005.