

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 intensivierteres oder tieferes Hörerleben einzubüren, 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.

können. Dass Klangumwelten auditives Wissen bedeuten, war eine Erfahrung, die er selbst vor Ort machen durfte. Im Essay *From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest* von 1994 beschreibt Feld einen richtungsweisenden Perspektivenwechsel. Anfänglich betrachtete Feld Klänge als akustische Repräsentation der Kultur der Kaluli. Doch realisierte er vor Ort, dass die Klänge nicht eine rein symbolische Bedeutung haben, die er als Ethnologe auszudeuten hatte, sondern dass Klänge als eine unmittelbare sinnliche und körperliche Erfahrung als Wissen eines Kollektivs gelebt werden.⁷²

Die Menschen sind über ihre musikalische und klangliche Praxis mit ihrer Umwelt verwoben. Die Kaluli besitzen nach Feld einen Reichtum an akustischem inkorporiertem Erfahrungswissen, das von aussen vorerst nicht ersichtlich ist. Sie führen nach seiner Lesart eine Art auditiv-symbiotisches Dasein. Die Kosmologie der Kaluli, so Feld, besteht nicht nur aus der Musik und den Stimmen der Menschen, sondern ist untrennbar mit Tierstimmen und weiteren Naturlauten verwoben.⁷³ Klänge sind bei den Kaluli eine Art gemeinsam geteilter Wissensspeicher, woraus Steven Feld den Neologismus »Acoustemology« – ein Schachtelwort aus »Acoustic Epistemology« – geschaffen hat. Aus seinen Felderfahrungen erwuchs in ihm ein anderes Bewusstsein für die Bedeutung von Klängen. Eine gewisse Befremdung, die Feld als Feldforschender erlebt hat, zeigt sich später auch darin, dass er Klänge nicht (mehr) als losgelöste Repräsentanten einer Kultur betrachtete, die von dieser Kultur sozusagen separiert bestehen, sondern dass diese ›Repräsentationen‹ die Kultur selber sind. Der Begriff »Acoustemology« beschreibt diese Bewegung von einem repräsentationalistischen hin zu einem viel eher ontologischen Verständnis, das Feld aus den über 25 Jahren Erfahrungen als Feldforschender entwickelt hat.⁷⁴ Deshalb müsste der Begriff »Acoustemology« eigentlich »Acoustontology« heißen, was aber um einiges schlechter über die Zunge geht. »Acoustemology« beschreibt letztlich die Beziehung zwischen hörenden Menschen und ihrer räumlichen Umgebung. Das auch auditive Wissen über

72 Steven Feld: From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology. Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. In: *The Soundscape Newsletter* 8 (1994).

73 Steven Feld: Acoustemology. In: David Novak (Hg.): *Keywords in Sound*. Durham 2015, S. 12–21, hier S. 15 f.

74 Ebd., S. 13–15.

einen spezifischen Ort verankert einen selber in diesem Ort. Deshalb hat Feld das Hören und die Produktion von Musik bei den Kaluli exemplarisch als *place-making practice* beschrieben.⁷⁵ Somit hat Feld den Soundscape-Gedanken, dass ein Ort einen eigenen Klang, eine eigene akustische Ökologie besitzt, um die Dimension der akustemologischen Verflochtenheit des Menschen mit diesem Ort erweitert.

Hörwissen beschränkt sich aber nicht auf das Wissen Indiger über die auch an Klänge gebundenen mythologischen Zusammenhänge zwischen menschlichen und nicht menschlichen Tieren, Pflanzen, Wasser und Wind. Hörwissen kann, wie es auch in den Diskussionen von Hörmodi thematisiert wurde, auch andere Formen von Wissen, so über mediatisierte Klangräume, umfassen. Ich gehe davon aus, dass wir uns in allen möglichen Situationen, in natürlichen genauso wie in mediatisierten Klangräumen über die Sinne Wissen aneignen können.

Mit der Bedeutung von Sinneswissen beschäftigen sich Anthropologen seit den 1960er Jahren. Ende der 1980er Jahre wurde daraus das Forschungsfeld der >Anthropology of the Senses<, deren Vertreter/-innen entgegen eines semiotischen beziehungsweise symbolischen Paradigmas dafür plädierten, eine lebensweltlichere Perspektive einzunehmen, die sinnliche Eindrücke als (Er-)Lebensweisen berücksichtigt.⁷⁶ Sarah Pink und Lydia M. Arantes beschreiben in ihren Einführungen in eine *Sensory Ethnography* und eine *Anthropologie der Sinne* zwei Zugänge zur Sinneswelt, die das Feld vereinen soll:⁷⁷ Die Sinne können einerseits zum anthropologischen Untersuchungsfeld werden. Andererseits sollen sie als ethnografische Erkenntniswerkzeuge reflektiert eingesetzt werden.⁷⁸

⁷⁵ Steven Feld/Donald Brenneis: Doing Anthropology in Sound. In: American Ethnologist. The Journal of the American Ethnological Society 31 (2004), H. 4.

⁷⁶ Als Schlüsseltext dazu gilt Paul Stoller: The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology [1989]. Philadelphia 1992.

⁷⁷ Lydia Maria Arantes: Kulturanthropologie und Wahrnehmung. Zur Sinnlichkeit in Feld und Forschung. In: Dies. (Hg.): Ethnographien der Sinne. Wahrnehmung und Methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen. Bielefeld 2014, S. 23–38; Pink 2009.

⁷⁸ Siehe Arantes 2014, S. 23 und 33; Pink 2009, S. 15.

Sinneskonstellationen untersuchen

Bei Forschungen *über* (und nicht *mit*) die Sinne geht es um die Suche nach dem sensorischen Modell einer spezifischen Kultur, wie es David Howes beschrieben hat. Die Sinne sind nach dem Sinnesanthropologen je nach kulturell-sozialem Kontext der untersuchten Personen und Kollektive anders ›kulturell geeicht.⁷⁹ Deshalb liegt das Hauptgewicht der Untersuchung menschlicher Sinneswahrnehmung auf den kulturellen Kategorien, durch die Menschen Bedeutungen herstellen. Dabei werden die kulturelle und biografische Eigenheit der Wahrnehmenden und ihre Herstellung von Bedeutungen über verschiedene Sinnesmodi zum Kerninteresse einer ethnografisch ausgerichteten Sinnesforschung. Die Frage danach, wie Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen ablaufen oder interagieren, spielt bei Howes im Gegensatz zu phänomenologisch-philosophischen Auseinandersetzungen auf einer rein individuellen Ebene der Untersuchten eine Rolle.

Aus Sicht der Philosophin Mădălina Diaconu hingegen müssen jedem einzelnen Sinn gewisse Charakteristika zugeschrieben werden.⁸⁰ So unterscheidet sich das Hören aus ihrer Sicht wesentlich vom Sehen, Schmecken, Riechen und Tasten. Häufig werden die nach griechischer Philosophie ›höheren Sinne‹ Sehen und Hören einander gegenübergestellt. Dabei wird das Hören als Gegenpol zum Sehen beschrieben. Diaconu vergleicht in ihrer *Phänomenologie der Sinne* die Sinnesmodi Sehen und Hören damit, dass Bilder im Gegensatz zu Klängen stabil seien: Klänge seien ephemeral, da sie keine Spuren außer eines inneren Nachhalls oder eines physischen Echos hinterlassen würden. Klänge unterscheiden sich nach Diaconu zudem durch ihren ereignishaften Charakter von Bildern: Klänge widerfahren den Hörenden, Bilder hingegen entstehen durch eine gewählte Perspektive und durch die körperlich-räumlichen Bewegungen des Subjekts. Da Hören einen stark zeitlichen Sinn darstellt, ist das Räumliche beim Hören viel weniger eindeutig als beim Sehen. Dennoch wird, so macht Diaconu deutlich, Musik entgegen traditioneller Auffassungen heute in der Philosophie nicht mehr als *Zeitkunst* gesehen. Über das Statthalten des Hörereignisses an einem physischen Ort wird der Raum als Bezugspunkt stets mitgedacht. Deshalb hat sich im Rahmen der philosophisch-phänomenologischen Auseinandersetzung mit Klängen – so Diaconu

79 Übersetzung der Verfasserin von ›culturally attuned‹; David Howes (Hg.): *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*. Oxford 2005, S. 49 f.

80 Mădălina Diaconu: *Phänomenologie der Sinne*. Stuttgart 2013.

– die These von der »Existenz von Hörwelten in Zeit-Räumen« durchgesetzt, über welche die bisher für die Charakterisierung von Musik dominierende Dimension von Zeit mit derjenigen des Raums verbunden wird.⁸¹

Einen für eine philosophische Phänomenologie des Hörens wichtigen biologischen Aspekt sieht Jean-Luc Nancy darin, dass die Ohren im Gegensatz zu den Augen von Natur aus nicht geschlossen werden können. Für den Philosoph ist es deshalb charakteristisch für den Sinnesmodus des Hörens, dass das Subjekt immer auf Empfang ist. Dabei verschränken sich beim Hören Passivität und Intentionalität ineinander: Zuhören, Mithören, Nebenbei-Hören oder Weghören. Ein Beispiel ist die Redewendung *>ganz Ohr sein<*, welche nach Nancy mit einer grundlegenden Offenheit für das Andere konnotiert ist: Das Akustische wird bei Nancy als tendenziell methexisch (teilhabend) gesehen. Dies im Kontrast zum Visuellen, das er tendenziell als mimetisch (abbildend) versteht.⁸² Das Sehen wird nach Nancy sprachlich mit ästhetischen Assoziationen versehen. Dem Hören werden hingegen ethische Auslegungen zugeschrieben, was das folgende Beispiel versinnbildlicht: Wir sehen das Schöne, doch wir hören auf den Ruf des Gewissens. Der Sinnesmodus des Hörens ist nach Nancy in der deutschen Sprache auch mit Solidarität, was sich im Begriff *Zusammengehörigkeit* zeigt, und Autorität, was sich in *>Gehorsamkeit<* ausdrückt, verbunden. Diese Sprachverwendungen unterstützen sein Argument, dass das Hören einen methexischen Sinn darstellt, der sich dadurch von anderen Sinnen unterscheidet. Nancy leitet über den Fokus auf einen Sinnesmodus – im Beispiel das Hören – kulturell universelle Muster ab.

Solche Universalisierungen werden vor dem Hintergrund kultureller, sozialer und biografischer Differenzen (wie bei Howes) als problematisch gesehen. Ein kulturalistischer Ansatz kommt aber ebenfalls rasch an seine Grenzen: Dass Hören und Sehen aus sinnesbiologischen Gründen nicht dasselbe ist, dass das Gehör Schallwellen, die Augen Lichtwellen wahrzunehmen vermögen und nicht umgekehrt, lässt sich aus einem rein kulturalistischen Ansatz schwer ausschliessen. Genauso wenig lassen sich phänomenologisch-philosophische Festlegungen finden, die sich ohne Weiteres auf alle Schattierungen menschlicher Kulturen übertragen lassen. Nicht einfach zu denken, aber am produktivsten könnte es sein, kulturalistische und universalistische Ansätze nicht als sich jeweils ausschliessende Positionen, sondern als sich ergänzende

81 Ebd., S. 68–74.

82 Jean-Luc Nancy: Zum Gehör. Zürich 2010.

Teile zu verstehen. Für eine Auseinandersetzung mit Sinnesmodellen könnte sich in Zukunft ein Kurzschluss beider Positionen als fruchtbar erweisen.

Embodiment: *Mit den Sinnen forschen*

In sinnesanthropologischen Forschungen sollen Körper und Sinne entgegen einer bislang dominierenden kartesianischen Überhöhung des Geistes als erkenntnisgewinnende Instanzen in die Forschungspraxis eingeschlossen werden.⁸³ Forschende sollen sich darüber bewusst werden, dass sie über die eigene sinnlich-körperliche Beschaffenheit in das Untersuchungsfeld eingebunden sind.⁸⁴ Die Beziehung des forschenden Menschen zu seiner Umgebung (frz. *milieu* oder engl. *environment*) lässt sich in Anlehnung an Merleau-Ponty, Csordas, Ingold und Pink als *embodied* beschreiben.⁸⁵ Durch unseren Körper sind wir oder existieren wir in der Welt. Der Körper ist nach Merleau-Ponty unser Vehikel des Zur-Welt-Seins. Ingold nennt dies »our total bodily immersion, from the start, in an environment«. Der Körper ist Ich und Welt zugleich. Auch die forschende Person ist dabei ein »agent in an environment« anstelle eines isolierten, von der Welt getrennten Individuums.⁸⁶ Nach Csordas soll der Körper zum neuen Paradigma für anthropologische Untersuchungen werden. Der Körper (und nicht das Kognitive) soll als Subjekt und als die existentielle Basis von Kultur behandelt werden.⁸⁷ Pink beschreibt ethnografisches Forschen als eine im eigenen Körper verankerte Form der Imagination über die Sinne.⁸⁸ Imagination ist dabei eine Praxis des Alltags genauso wie des Forschens: »Imagination [...] is the activity of a being whose puzzle-solving

83 Vgl. Arantes 2014, S. 33; Pink 2009, S. 15.

84 Arantes 2014, S. 27; Pink 2009, S. 24.

85 Ebd., S. 25; Merleau-Ponty 1974, S. 106: »Der Leib ist das Vehikel des Zur-Weltseins, und einen Leib haben heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen, sich mit bestimmten Vorhaben identifizieren und darin beständig sich engagieren.«; Ingold, Tim: The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill [2000]. Reissued with a new pref. London 2011, S. 169: »If, as Heidegger seems to suggest, self and world merge in the activity of dwelling, so that one cannot say where one ends and the other begins, it surely follows that the intentional presence of the perceiving agent, as a being-in-the-world, must also be an embodied presence.«; Csordas 1990.

86 Ingold 2011, S. 171.

87 Csordas 1990, S. 5.

88 Pink 2009, S. 40.

is carried on within the context of involvement in a real world of persons, objects and relations,« schreibt Ingold.⁸⁹ Durch Imagination können nicht nur die eigenen, sondern auch die vergangenen und gegenwärtigen Erfahrungen von anderen Menschen in ihrer ganzen Tragweite reimaginiert, also sinnlich-imaginär nachvollzogen werden. Imaginationen sind nicht einfach Kopfgeschichten, sondern sie verkörpern sich in menschlichen Handlungen und Praktiken, die untersucht werden sollen.⁹⁰

Eine radikalere Perspektive in Bezug auf Imagination und Anthropologie schlägt der Anthroposoph Vincent Crapanzano vor. Er verortet Imagination im Kontext der romantischen Wurzeln von anthropologischer Forschung sowie ihrem Interesse am Irrationalen, Imaginären und Irrealen. Das Imaginäre interessiert Crapanzano als eine andere, performative Ebene von Realität.⁹¹ Es geht dabei um eine Ebene, die hinter dem Horizont von (rationaler) Vorstellung liegt – den *Imaginative Horizons*, wie sein 2004 erschienenes Werk betitelt ist – und in Anlehnung an den Philosophen Gaston Bachelard als eine Art »geträumte Andersweltlichkeit« beschrieben werden kann.⁹² Crapanzano folgt in seiner Abhandlung postmodernen dekonstruktivistischen Strömungen, um eine zukünftige Ethnografie zu definieren. Dabei verweist er auf die Offenheit und Unbestimmtheit menschlicher Wahrnehmung und Imagination. Bei Crapanzano wird das Imaginäre mit dem Hinterland, mit der Peripherie der Wahrnehmung verbunden, mit dem Vagen, dem Hintergrundigen, dem Unterbewussten, von denen im Prozess der Verbalisierung höchstens eine gewisse Aura bestehen bleibt.⁹³ Die Unschärfe, das Unfassbare, Unsichtbare oder Unhörbare als Kategorie anthropologischer, ja allgemein von geistes-, sozial- und kulturwissenschaftlicher Auseinandersetzung öffnet einen entsprechend weiten, auch spekulativen Horizont, bei dem das Unfassbare als immer Unfassbares zurückzubleiben droht. Nichtsdestotrotz macht Crapanzonos Ansatz deutlich, dass eine Erforschung von und mit sinnlicher

89 Ingold 2011, S. 419.

90 Pink 2009, S. 40.

91 Vincent Crapanzano: *Imaginative Horizons. An Essay in Literary-Philosophical Anthropology*. Chicago 2004, S. 18.

92 Jon Bialecki: Review [zu Crapanzano Vincent: *Imaginative Horizons*]. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 12 (2006), S. 687 f., hier S. 687; Gaston Bachelard: *The Poetics of Reverie*. Minnesota 1969, S. 53.

93 Bialecki 2006, S. 687.

Wahrnehmung immer auch über eine rational fassbare Realität hinauszugreifen tendiert; was seinen Ansatz und die Tendenzen einer ›Sensory Ethnography‹ von sozialkonstruktivistischen Ansätzen unterscheidet.⁹⁴

Indem die forschende Person mit ihrem Körper im Feld Erfahrungen macht, lernt sie und eignet sich Wissen an. Das heisst für eine forschende Praxis, dass die darin gemachten Wahrnehmungen und Erfahrungen ebenfalls ›verkörperlicht‹ sind.⁹⁵ Im Falle vorliegender Untersuchung bin ich als Forscherin sinnlich präsent und wahrnehmend, ich bin in besonderem Massse als Hörende und über alle meine Sinne mit dem Untersuchungsfeld verflochten. Ich höre mir, sitzend und auf den Bildschirm schauend, digitalisierte Radiosendungen aus dem Radioarchiv an. Ich suche mit Fingern an Knöpfen im Äther lauschend, Radiohörer/-innen der Nachkriegszeit nachstellend, nach Kurzwellensendern.

Wie können diese auditiven Erfahrungen, multisensorischen Eindrücke und Wissen erfasst, aufgezeichnet, verbalisiert werden?

2.3.1 Experiment und auditive Ethnografie

Für die vorliegende Studie habe ich mit experimentellen auditiven Settings zu arbeiten begonnen – sogenannten Hörexperimenten. Dabei gibt es aus der frankofonen Klangforschung seit den 1990er Jahren Versuche, mit experimentellen Praktiken insbesondere urbanes Hören zu erforschen. Der Musikethnologe Vincent Battesti hat in Anlehnung an Jean-François Augoyard und Jean-Paul Thibaud mit Personen aus Kairo ein *aural postcard experiment* durchgeführt.⁹⁶ Dabei liess er eine Person mit binauralen Knopfmikrofonen in den Ohren, digitalem Aufnahmegerät und GPS eine alltägliche Route von 20 bis 30 Minuten alleine gehen.⁹⁷ Danach hörte er mit der Person zusammen

⁹⁴ Crapanzano 2004, S. 14.

⁹⁵ Pink 2009, S. 25.

⁹⁶ Vincent Battesti: Mics in the Ears: How to Ask People in Cairo to Talk About Their Sound Universes. In: Christine Guillebaud (Hg.): Towards an Anthropology of Ambient Sound. New York 2017, S. 134–152.

⁹⁷ Battesti bezieht sich dabei auf die Methode des kommentierten Spaziergangs von Jean-Paul Thibaud (La méthode des parcours commentés. In: Michèle Grosjean/Ders. (Hg.): L'espace urbain en méthodes. Marseille 2001, S. 79–99).

die Aufnahme an und liess sie beschreiben, was sie hört.⁹⁸ Das Experiment als Methode ist vorwiegend aus naturwissenschaftlichen Zusammenhängen oder der Psychologie bekannt. Das Experiment wird nach dem Physiker Öivind Andersson gegenüber induktiv wie deduktiv hergestellten Theorien, die sich rein aus Beobachtungen von Phänomenen speisen, aufgrund der Beschränkungsmöglichkeiten des Informationsumfangs geschätzt. Durch Experimente kann die Menge an erhobenen Daten für eine konkrete Forschungsfrage begrenzt werden. Den Kern eines Experiments machen die Bedingungen aus, die die Experimentatorin oder der Experimentator herstellt, um gezielt zu entsprechenden Informationen zu gelangen.⁹⁹ Dazu gibt es je nach Forschungsgebiet teils strikte Regelwerke, die eingehalten werden müssen, damit ein Experiment in der wissenschaftlichen Community akzeptiert wird und gültige Resultate produzieren kann. Im Fall des *aural postcard experiment* bedeutet Experiment ebenfalls, unter bestimmten und reproduzierbaren Bedingungen etwas auszuprobieren, um zu empirischen Daten, theoretischem und methodischem Wissen zu gelangen. So setzt das Experiment Battestis klare Bedingungen fest: Zuerst wird der zeitlich wie räumlich begrenzte Weg von der teilnehmenden Person abgeschritten und aufgezeichnet. Danach wird die Aufnahme von der Person in Anwesenheit des Experimentators verbal kommentiert. Das Resultat sind vorerst empirische Daten: die Tonspur und die nachträgliche Verbalisierung dazu. Aus den Daten sollten theoretische Einsichten über das Hörerleben von Kairo-Bewohnenden gewonnen werden. Doch zeigte sich laut Battesti als Hauptproblem, dass die Personen nicht über ein kausales Hören von Motorradsurren, Kinderstimmen etc. hinaus ihr Erlebnis zu beschreiben vermochten. Deshalb waren die empirischen Daten

98 Ebd., S. 146 f.; Jean-François Augoyard nennt dieses nachzeitige Hören *écoute reactivée* (reaktiviertes, also erinnerndes Hören). Jean-François Augoyard: L'entretien sur écoute reactivée. In: Michèle Grosjean/Jean-Paul Thibaud (Hg.): L'espace urbain en méthodes. Marseille 2001, S. 127–152; ders./Henry Torgue: A l'écoute de l'environnement: Répertoire des effets sonores. Roquevaire 1995.

99 Öivind Andersson: Experiment! Planning, Implementing, and Interpreting. Hoboken (NJ) 2012, o. S. Die Einstufung von Beobachtung als passiv ist aus einer ethnografischen Perspektive höchst fragwürdig und deshalb nicht haltbar. Das Zitat vermag aber darauf hinzuweisen, dass dank den Regelwerken, die Experimente ausmachen, eine Eingrenzung der Informationsmenge erzielt werden kann.

weniger aussagekräftig als erhofft.¹⁰⁰ Battesti's Versuch macht deutlich, dass das Erforschen des auditiven Erlebens von anderen Personen stark von deren Hörbiografie, deren alltäglicher Aufmerksamkeit für die sie umgebenden Klänge und deren Verbalisierungsfähigkeiten abhängt.

Im Gegensatz zu Battesti, der direkt mit anderen Personen die Klangumwelt erforscht zu haben scheint, ohne das Experiment vorerst an sich selbst durchgeführt zu haben, habe ich über einen autoethnografischen Zugang mit dem Hören begonnen. Aus dem ein- oder mehrfach perspektivierten Beschreiben meines Erlebens derselben Archivaufnahme entwickelte sich das Wahrnehmungsprotokoll als experimentelles Gefäß. Den Raum der eigenen auditiven Erfahrung verlassend, wurden in einem zweiten Schritt kollektive Hörexperimente gestaltet, die, wie bei Battesti, das auditive Erleben anderer Personen in den Fokus stellen.

Bei der dritten Versuchsanordnung, dem Demonstrationsexperiment, wird das Archiv mit seinen gespeicherten Klängen verlassen. Sie setzt am Radioapparat als Interface zum Kurzwellenäther und als interaktive klanggenerierende Maschine an und macht das Hören von intersensorisch erlebter Medientechnologie untersuchbar.

2.3.2 Autoethnografisches Hörexperiment (Wahrnehmungsprotokoll)

Die Kulturwissenschaftlerin Regina Bendix schreibt in Bezug auf eine Ethnografie des Hörens, dass es für entsprechende Untersuchungen zentral sei, das *sensing self* reflexiv miteinzubeziehen.¹⁰¹ Dabei lehnt sich die Erfassung des eigenen auditiven Erlebens in folgenden Untersuchungen an autoethnografische Praktiken der Verschriftlichung an. Autoethnografie versucht, das individuelle Erleben der forschenden Person als Basis für das Verständnis einer spezifischen Lebenswelt zu nutzen.¹⁰² Dieses Selbst ist nach Tessa Muncey dabei als Prozess und nicht als Subjekt mit Kern aufzufassen. Das Selbst ist

¹⁰⁰ Battesti 2017, S. 150: »So far, our Cairo informants have more pointed to sound as vehicle than described the sonorities: maybe the average Cairo citizen is much more a semiologist than an acoustician.«

¹⁰¹ Regina Bendix: The Pleasures of the Ear. Towards an Ethnography of Listening. In: Cultural Analysis 1 (2000), S. 33–50, hier S. 35.

¹⁰² Tessa Muncey: Creating Autoethnographies. London 2010, S. 10–16.

ständig in Veränderung, im Prozess des Werdens begriffen und damit nicht als eine feste Entität zu fassen. Das Selbst ist ein partielles Selbst, das nur eine beschränkte Sichtweise ermöglicht. Dennoch ermöglicht dieses Selbst ein reflexives Selbstbewusstsein, über welches die eigene, aber auch die Welt der anderen vorgestellt werden kann. Dieses Potenzial, das Muncey im erlebenden Selbst verortet, soll für die vorliegende auditiv-ethnografische Untersuchung genutzt werden, wobei auch die Beschränkungen dieser eigenen Wahrnehmungsweise nicht ausgeblendet werden sollen.

Über das Anfertigen von Wahrnehmungsprotokollen soll das eigene Hören experimentell erforscht werden. Ein Wahrnehmungsprotokoll (WP) ist ein Gefäß, welches die Höreindrücke, die live protokolliert werden, erfasst. Live-Protokollieren bedeutet, dass man während des Hörens direkt mit-schreibt oder -tippt. In Anlehnung an Techniken der *écriture automatique*¹⁰³ wird somit versucht, alles unzensiert zu notieren, was – insbesondere beim assoziierenden Hören – verbal gedacht wird sowie verbalisiert, was gesehen und empfunden wird. Je nach Geschwindigkeit wird eine Aufnahme gestoppt, um mit dem Schreiben nachzukommen. Die Tonaufnahme wird insbesondere bei komplexen WP's mehrfach gehört. Dabei kann man gezielt den Hörmodus wechseln.

Autoethnographisches Hören wurde in allen der vier Fallbeispielen, die in Kapitel 4 und 5 dargestellt sind, eingesetzt. Dies durch einfache Wahrnehmungsprotokolle sowie durch das Anfertigen von detaillierteren komplexen Wahrnehmungsprotokollen.

Einfaches Wahrnehmungsprotokoll

Das einfache Wahrnehmungsprotokoll ist notizhaft. Es besteht aus knapp gehaltenen, listenartigen Notizen von Hörerlebnissen. Dabei enthält es die Verschriftlichung von *einem* Hördurchlauf oder von nur *einer* spezifischen Hörweise. Im Gegensatz zu komplexen WP entsteht das einfache WP nicht

¹⁰³ Das automatische Schreiben ist im ersten Manifest des Surrealismus, das 1924 von André Breton verfasst wurde, beschrieben und enthält Anweisungen zu dessen Durchführung (vgl. André Breton: Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 2012). Sigmund Freud nutzte (in Anlehnung an den Surrealismus) das freie Assoziieren sogar als therapeutisches Mittel (vgl. Sigmund Freud: Schriften zur Behandlungstechnik. Zur Einleitung der Behandlung. Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse I. In: Ders.: Studienausgabe. Ergänzungsband [11]. Frankfurt am Main 2000, S. 193).

durch ein mehrfaches, sondern meist durch einmaliges Hören. Es wurden drei situative Formen solcher einfachen Wahrnehmungsprotokolle genutzt:

1. Einfache WPs zeigen sich besonders in der ersten Forschungsphase in einem Tonarchiv als wichtig. Bei ersten und (vorerst) einmaligen Anhörungen werden gefundene Klangbeispiele grob »gesichtet«. Es werden eigene Höreindrücke frei notiert. Von diesen einfachen WP ausgehend, haben sich in der vorliegenden Untersuchung thematische Schwerpunkte des Korpus herauskristallisiert, so das Alpine als wiederholender Topos. Diese einfachen WP bilden somit eine Grundlage, um Kriterien für die Auswahl der Objekte zu bestimmen, die später genauer untersucht werden.
2. Als Einstieg in die Analyse einer ausgewählten Radiosendung wurde deren Ablauf herausgearbeitet. Dabei wird über ein strukturelles Hören auf die Wechsel zwischen Verpackungselementen, Moderationsteil, Interviewausschnitten oder Musiksequenzen im zeitlichen Verlauf geachtet und diese im zeitlichen Verlauf dargestellt. Es wird somit in einem ersten Schritt die Gesamtstruktur rekonstruiert. Dabei kann sich bereits zeigen, welche Ausschnitte aus der Sendung sich für ein vertieftes Hören (also für ein komplexes WP) anbieten.
3. Beim raschen Protokollieren von Live-Radio-Hörerlebnissen wird ebenfalls das einfache WP genutzt. Extensive Listen, die die gewählten Empfangsfrequenzen, gehörten Sender und Störgeräusche enthalten, wurden während sechs Stunden auditiver Feldforschung im Kurzwellenäther erstellt. Das Demonstrationsexperiment (Fallbeispiel #3) verlief dabei nach einem Schema, anhand dessen Kurzwellensender gesucht und aufgezeichnet wurden. Dies wird in Kapitel 5.2 genauer ausgeführt.

Komplexes Wahrnehmungsprotokoll

Für die Anfertigung von komplexen Wahrnehmungsprotokollen wird in Anwendung der beschriebenen unterschiedlichen Hörmodi dieselbe Aufnahme mehrfach angehört und das Gehörte palimpsestartig in das WP integriert. Das Palimpsest war ursprünglich ein Pergament, dessen geschriebener Inhalt gelöscht und die Fläche neu beschrieben wurde. Dadurch ergaben sich mehrere Schichten von Text, die nach einiger Zeit wieder hervortreten konnten. Für den Schriftsteller Thomas de Quincey war das Palimpsest ein textliches

Modell für das menschliche Bewusstsein, welches er sich als ein mehrschichtiges neuronales Archiv von Erlebnissen vorstellte.¹⁰⁴ So ist das WP eine Art Archiv von auditivem Erleben, bei dem im Gegensatz zu einem Palimpsest nichts gelöscht und überschrieben wird. Die vorherige Schicht an verbalisiertem, auditivem Erleben wird stehengelassen und die neue Schicht dazugeschrieben. Das WP ist somit ein Palimpsest, in welchem alle Überschreibungen von Anfang an erhalten bleiben sollen.

Die grafische Form des Wahrnehmungsprotokolls wurde abhängig vom Hörbeispiel definiert. Das WP kann dabei einen mehr tabellarischen oder mehr den Charakter eines Transkripts oder Fließtextes haben. So sind in Fallbeispiel #1 die gewählten Hörweisen als ineinander verflochtene Fließtexte abgebildet, die durch verschiedene Schriftsetzungen aber noch immer als solche nachvollziehbar bleiben. In den Fallbeispielen #2 und #4 hingegen sind die Hörweisen durch die Wahl von Spalten getrennt dargestellt, um so eine Synchronizität der einzelnen, zeitlich versetzten Durchhörungen zu suggerieren. Die Bezeichnung *Wahrnehmungsprotokoll* hat zwar semantisch eine etwas allzu formelle Konnotation, doch letztlich wurde mit dieser Form während der Untersuchung immer wieder weiter experimentiert.

Dabei können je nach Anteil von Wort, Musik oder Geräuschen der Klangaufnahme und je nach Fragestellung, die in das Hören mit hineingetragen wird, alle oder ausgewählte der obig beschriebenen Hörmodi praktiziert und nebeneinander verschriftlicht werden. Der Ablauf bei der Herstellung von WPs gestaltete sich bei meinen Hörungen meistens nach einem ähnlichen Hörmidischem: Zuerst wurde die ausgewählte Radiosendung strukturrell gehört, ein Ablaufschema entstand. Daraus wurden Ausschnitte für ein komplexes WP gewählt. Daraufhin wurden die anderen Hörmodi, meistens das semantische Hören zuerst, auf das Tonbeispiel angewendet. Auf die Transkription der gesprochenen Sprache folgten das kausale und das assoziierende Hören sowie je nachdem auch das reduzierte Hören.

Im Folgenden ein möglicher Ablauf zur Erstellung eines komplexen Wahrnehmungsprotokolls.

¹⁰⁴ Thomas de Quincey: *Confessions of an English Opium Eater and Other Writings*.

Hg. von Grevel Lindop. Oxford 1998, zitiert nach J. Martin Daughtry: *Acoustic Palimpsest*. In: Deborah A. Kapchan (Hg.): *Theorizing sound writing*. Middletown (CT) 2017, S. 46–85, hier S. 51.

1. Vorbereitende Schritte zur Herstellung von Wahrnehmungsprotokollen:
Eckpunkte der zu untersuchenden Aufnahme: Aufnahmedatum, Urheber, Trägermedium, zeitliche Dauer der Klangaufnahme, kurze Beschreibung der Inhalte (z. B. Stimme, Musik, Geräusche) sowie wahlweise Erstellung einer Sequenzanalyse (siehe 4.1.1) zur Visualisierung der Inhalte und der allfälligen Auswahl eines Ausschnitts, der genauer gehört werden soll.

Hörmodiprofil: Vorab kann bedacht werden, wie die Inhalte der Klangdatei gehört werden sollen und können. Bei Klangdateien ohne viel verbalen Inhalt wird semantisches Hören weniger wichtig sein als bei einem Interview. Sind viele Fieldrecordings vorhanden, kann ein kausales und assoziierendes Hören wichtig werden, um die evozierte Atmosphäre einzufangen. In einem Profil der Hörmodi kann die Relevanz der einzelnen Hörweisen definiert und vorgezeichnet werden, wie gehört werden soll.

2. Während der Erstellung eines Wahrnehmungsprotokolls kann Folgendes mitbedacht werden:

Metadaten: Datum und Anzahl der Durchhörungen sowie die gewählten Hörmodi notieren.

Equipment: Technische Daten von Kopfhörern oder Lautsprechern und die entsprechenden Räumlichkeiten notieren.

Entwicklung der passenden Form des WP: Die Wiedergabe des Hörerlebens kann individuell gestaltet werden. Je nach Struktur einer Klangdatei und je nach Hörweisen ist es sinnvoll, jeweils unterschiedliche Darstellungsweisen zu wählen. Dabei kann mit Zeilen und Spalten oder auch mit schriftgrafischen Elementen und Farben gearbeitet werden.

3. Nach den Protokollierungen

Zwischenzeiten einberechnen: Komplexe WP entstehen in einem zyklischen Verfahren, in welchem wiederholt auf dieselbe Aufnahme zurückgegriffen und das Protokoll ergänzt wird. Es soll möglichst vorab ein gewisser zeitlicher Abstand zwischen dem Verfassungszeitraum eines Wahrnehmungsprotokolls und dessen Analyse bestimmt werden. Je nachdem entwickeln sich aus einer ersten Analyse der beschriebenen Höreindrücke Fragen, die weitere Hördurchgänge und einen Ausbau des WP erfordern.

Analyse und Bedeutung für weitere Untersuchungen: Die Protokolle, die sich aus den Niederschriften mehrfacher Hörungen entwickeln, sind das empirische Material, das im Weiteren analysiert werden kann. Dabei kann das ganze WP textanalytisch untersucht werden oder einzelne Hörweisen herausgegriffen und näher betrachtet werden (siehe dazu entsprechende Analysen in den Fallbeispielen). Zudem stellen die entstandenen Protokolle und deren Analyse auch eine Referenzgröße für die möglichen Hörerfahrungen anderer dar. Das WP stellt somit eine Basis dar, wovon ausgehend kollektive Hörexperimente gestaltet werden können.

2.3.3 Kollektives Hörexperiment

Kollektive Hörexperimente zielen darauf ab, Hörerlebnisse anderer zu erfassen. Sie folgen den Spuren, die das Hören der autoethnografisch untersuchten Aufnahmen in anderen Menschen generiert. Wie reagieren andere auf eine Aufnahme? Und überschneiden sich ihre Wahrnehmungen mit eigenen Eindrücken? Kollektive Hörexperimente sollen die assoziative Kraft und den Imaginationsraum eines Tonbeispiels, so beispielsweise eines Radiofeatures, untersuchen. Die Hörexperimente sind in dem Sinne kollektiv, als die teilnehmenden Personen sich zur selben Zeit im selben Raum befinden und daselbe hören. So kann über Lautsprecherboxen einmalig das zu untersuchende Klangobjekt abgespielt werden. Oder es kann über ein Kopfhörerexperiment, bei dem die Teilnehmenden mit Kopfhörern im selben Raum sitzen, die Möglichkeit des individuellen und wiederholten Hörens gegeben werden.

Es sind zwei unterschiedliche Erhebungsmethoden von kollektiven Hörexperimenten genutzt worden. Zum einen ein teilstandardisiert-standardisierter Fragebogen, bei dem das Hörerlebnis der Teilnehmenden geführt abgefragt wurde. Zum anderen eine Versuchsanordnung, bei der die Teilnehmenden in freier Form ihre Höreindrücke beschreiben konnten.

Die kollektiven Hörexperimente, die für das englischsprachige Feature (Fallbeispiel #1) und beim Demonstrationsexperiment (Fallbeispiel #3) Anwendung fanden, wurden im Rahmen von Kolloquien und Seminaren durchgeführt. Der Vorteil der direkten Konfrontation mit den Teilnehmenden im vorliegenden Fall war, dass Rückmeldungen und Diskussionen aus dem Experiment heraus entstehen konnten. Das Sichentwickeln eines kollektiven Moments wäre bei den aktuell sehr beliebten und gängigen Onlineumfragen,

über die zwar eine grössere Zahl und Vielfalt an Personen erreicht hätte werden können, in dieser Art nicht möglich gewesen.

Fragebogen mit teilstandardisierten und standardisierten Fragen (TSF)

Ein Fragebogen mit teilstandardisierten und standardisierten Fragen (TSF) enthält offene und halboffene Fragen. Vorgegebene Fragen ermöglichen es, die Teilnehmenden über ihre auditiven Eindrücke geführt abzufragen. Eine nach Einzelfragen strukturierte Abfrageform ermöglicht es zudem, die Höreindrücke der Teilnehmenden vergleichbarer zu machen. Es wurde nach folgenden Bereichen von auditiven Eindrücken gefragt:

1. *Affektiver Abdruck/Stimmung*: Die Teilnehmenden wurden angeregt, ihren affektiven Bezug zum Gehörten zu versprachlichen. Dazu wurde Emotions- und Stimmungsvokabular vorgegeben, woraus die Teilnehmenden die adjektivischen Begriffe, die ihrem Höreindruck am meisten entsprachen, auswählen konnten. Da es sich um eine teilstandardisierte Frage handelte, gab es zudem die Möglichkeit, eigenes affektiv-atmosphärisches Vokabular aufzulisten.
2. *Meinungen*: Subjektive Meinungen zur Sendung, so zur Beliebtheit und Umsetzung des Themas oder dem Eindruck, den der Sprecher hinterliess, wurden erfragt.
3. *Vorstellungswelten*: In einem dritten Fragetyp wurde mit Imaginierungen gearbeitet. So wurden die Teilnehmenden des Hörexperiments in Fallbeispiel #1 aufgefordert, sich in eine vergangene Zeit und an einen anderen Ort zu versetzen und von da aus zur gehörten Sendung Stellung zu nehmen.

Auf die konkrete Gestaltung eines solchen Fragebogens wird im entsprechenden Fallbeispiel #1 genauer eingegangen.

Offener Fragebogen

Bei einem offenen Fragebogen werden die Teilnehmenden eingeladen, sich ein oder mehrere Klangbeispiele anzuhören und diese frei zu beschreiben. Die Teilnehmenden werden im Gegensatz zum TSF nicht mittels Fragen durch ihr Hörerleben geführt. Es steht ihnen frei, was sie beschreiben. Sie entscheiden selber, wie und mit welchem Vokabular sie das Gehörte beschreiben möchten

und können. Beim Einsatz dieser offenen ‚Experimentanordnung‘ besteht das Risiko, dass es je nach gewähltem Klangbeispiel Personen gibt, die die ausgeteilten Bogen Papier ganz oder teilweise leer lassen. Störgeräusche, die ein semantisches und kausales Hören kaum zulassen, sind ein Fall von Klängen, die sehr schwierig zu beschreiben sind.

Bei der Auswertung lassen sich zwar die Inhalte der gegebenen Antworten im Gegensatz zum TSF weniger gut vergleichen. Hingegen lassen sich aber die unterschiedlichen spontanen Hörweisen der Personen nachvollziehen: Die offene Frageweise bietet die Möglichkeit, die unterschiedlichen Hörmodi der Teilnehmer/-innen anhand deren Verbalisierung zu analysieren. Dabei gibt es Personen, die kausal zu rekonstruieren versuchen, was sie hören, andere wagen sich nahe an ein reduziertes Hören der Klänge, noch andere verbinden die Klänge assoziativ mit persönlichen Hörerlebnissen.

Auf die konkrete Gestaltung eines solchen Fragebogens wird im entsprechenden Fallbeispiel #3 genauer eingegangen.

2.3.4 Demonstrationsexperiment

Die im Archiv des KWDs erhaltenen Sendungen und Rohmaterialien dokumentieren die Klangqualität eines Produktionsarchivs und damit die Klangqualität vor der Übermittlung. Das Demonstrationsexperiment fußt insofern auf einem medienarchäologischen Zugang zu Radio, als es eine Blickerweiterung von Radio als Kommunikationsmedium auf Radio als medientechnischer Akteur verfolgt. Medienarchäologie vertritt den Anspruch, das, was in den Maschinen passiert, in ihrer Forschung zu untersuchen, je nachdem in Experimenten mit den Geräten nachzustellen und zu theoretisieren.¹⁰⁵ Ein operativer Blick auf das Medium Radio führt dabei unweigerlich zur nicht kommunikativen Seite dieses Akteurs. Diese nicht kommunikative Seite artikuliert sich beim Kurzwellenradio dabei ebenfalls klanglich – so spezifisch in Form von diversen Störgeräuschen. Deshalb wurde in Ergänzung zu den Sounds aus dem Archiv das Hörerleben im Äther nachgestellt, aufgezeichnet und mit anderen geteilt. Dazu wurden im Äther sechs Stunden live protokolliert (siehe einfaches WP, Kapitel 2.3.2) und akustisch aufgezeichnet.

¹⁰⁵ Jussi Parikka: What is Media Archaeology? Cambridge 2012, S. 88 f.

Die Tonaufnahmen aus dem Äther ergänzen die in einem Produktionsarchiv nicht vorhandenen akustischen Zeugnisse des Kurzwellenempfangs.

Das durchgeführte Demonstrationsexperiment, das in Kapitel 5.2 näher ausgeführt wird, besteht aus drei Schritten: dem schriftlichen wie klanglichen Aufzeichnen des nachgestellten auditiven Erlebens des Kurzwellenäthers, einer darauf basierenden Zusammenstellung eines Demotracks aus Klangausschnitten der erfahrenen radiofonen Soundscape und einem auf dem Track basierenden kollektiven Hörexperiment.

1) Sensory reenactment

Das Hörerleben wurde an historischen Kurzwellenempfangsgeräten nachgestellt. Diese methodische Herangehensweise bezieht sich auf die populär-kulturellen und künstlerisch eingesetzten Praktiken des Reenactments vergangener Ereignisse. Die Kunsthistorikerin Heike Engelke definiert das Reenactment als das Nachstellen eines vergangenen Ereignisses, in dessen Vollzug Geschichte als Präsenz erlebt werden soll.¹⁰⁶ Reenactment ist ein Anglizismus der sich im englischsprachigen Raum oft auf eine Hobbykultur der Vergangenheitsdarstellung bezieht, auch wenn es, so Engelke, keine Definitions klarheit um den Begriff gibt.¹⁰⁷ Synonyme sind Reinszenierung, Performance oder Wiederaufführung. Das Charakteristische an Reenactments ist die verkörpernde Wiederholung von Geschichte.¹⁰⁸ Reenactments finden sich auch in der ästhetischen Praxis der Kunst.¹⁰⁹ In der Kunst werden beispielsweise Performances von anderen Künstler/-innen Jahre später wieder aufgeführt. Dabei, so Ian McCalman und Paul Pickering, vermögen Reenactments die Vergangenheit in einer Art aufzuzeigen, wie es über Worte nicht möglich sei. Das eigene Durchleben von Vergangenem unterstützt das Verständnis für historische Erlebenswelten, denn beim Wiedererleben wird Wissen erzeugt.¹¹⁰ Im Nachstellen/Reenacting wird ein zeitliches Kontinuum zwischen

¹⁰⁶ Heike Engelke: Geschichte wiederholen. Strategien des Reenactment in der Gegenwartskunst. Omar Fast, Andrea Geyer und Rod Dickinson. Bielefeld 2017, S. 9.

¹⁰⁷ Ebd., S. 26.

¹⁰⁸ Ebd., S. 27; Iain McCalman/Paul A. Pickering: From Realism to the Affective Turn. An Agenda. In: Dies.: Historical Reenactment: From Realism to the Affective Turn. Basingstoke 2010, S. 1–17, hier S. 13.

¹⁰⁹ Engelke 2017, S. 25.

¹¹⁰ McCalman/Pickering 2010, S. 3.

damals und jetzt verkörpert.¹¹¹ Die Bezeichnung *Demonstrationsexperiment* beschreibt den Versuch, über ein Nachstellen (hier: »Demonstrieren«) des Hörerlebens – über ein *sensory reenactment* – die damaligen Interrelationen und Interaktionen von Mensch und Radioapparat zu erforschen. Über ein *sensory reenacting* des hörenden Menschen am Radioapparat wird das Klangerlebnis vonseiten damaliger Radioempfänger/-innen (und nicht nur der Radioproduzent/-innen) erfahrbar und dokumentierbar gemacht. An verschiedenen Radioempfangsgeräten aus der Nachkriegszeit habe ich heutige Kurzwellensender empfangen und dieses Hören zwischen Suchen und Finden im Äther, zwischen technischem Rauschen und empfangenen Stimmen und Musiken, mittels einfachem WP und Audiorecording erfasst.

2) Demotrack

Aus dem Audioausgang der Radiogeräte habe ich die erfahrene Klangwelt des Äthers, die Soundscape von Kurzwellenradio, nicht nur an Kopfhörern gehört, sondern gleichzeitig mittels digitaler Tonaufzeichnung aufgenommen. Das Material dieser Versuchsanordnung, die live notierten Erlebnisse in einem Wahrnehmungsprotokoll sowie die parallel dazu gemachten sechs Stunden Tonaufnahmen, dienten als Ausgangsmaterial, um daraus – ähnlich wie es Soundscape-Forschende tun – charakteristische Ausschnitte zusammenstellen. Aus den Aufnahmen wurde sozusagen ein Kondensat aus den gesamten Hörerlebnissen hergestellt. Ausgewählte, als charakteristisch empfundene Klangmomente der Empfangsaufnahmen machen den *Demonstrationstrack* aus, welchen ich autoethnografisch und später kollektiv in einem Hörexperiment weiter untersuchte.

3) Kollektives Hörexperiment

In einem letzten Schritt wurden die elf einzelnen Ausschnitte des Demotracks in einem kollektiven Hörexperiment von Teilnehmenden beschrieben. Sie wurden aufgefordert, die Höreindrücke, die die einzelnen Samples in ihnen auslösten, frei zu beschreiben und zu notieren (siehe dazu 2.3.3: Offener Fragebogen).

¹¹¹ Ebd., S. 14.

2.3.5 Ergänzend: Oral History Interviews

In Ergänzung zur direkten Auseinandersetzung mit den Archiv- und Ätherklängen wurden Gespräche mit ehemaligen Mitarbeitenden des Kurzwellendiensts und weiteren Zeitzeug/-innen geführt, die einen Einblick in die damalige Arbeit im Radio und die kulturpolitischen Umstände beim Schweizerischen Kurzwellendienst/Schweizer Radio International ermöglichen.¹¹² Die Durchführung von 15 Interviews mit Expert/-innen anhand von Leitfäden fand in Kooperation mit den Mitgliedern der Forschungsgruppe ›Broadcasting Swissness‹ statt.¹¹³ Bei acht der geführten Interviews war ich direkt involviert. So wurde begleitend zur Untersuchung des arabischsprachigen Fallbeispiels #2 ein Gespräch mit damaligen Mitarbeitenden des arabischen Diensts geführt.

¹¹² Julia Obertreis (Hg.): *Oral History*. Stuttgart 2012.

¹¹³ Uwe Flick: *Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung*. Hamburg 2014, S. 194–226.