

Klangraum als Lebenswelt*

Ein Gespräch über Probleme der Versprachlichung,
Klassifikation, Reflexion und Verortung

* Der Titel entstammt dem gleichnamigen Vortrag von Justin Winkler, *Klangraum als Lebenswelt*, in: *Musik und Raum. Dimensionen im Gespräch*, hrsg. von Annette Landau und Claudia Emmenegger, Zürich: Chronos 2005, S. 53-63.

Ulrich Mosch: Die Klanglandschaft des Alltags, in der sich das Schaffen der akustischen Künste ja immer vollzieht, hat sich in den letzten einhundert Jahren tief greifend verändert und zwar vor allem durch zwei Dinge: durch die zunehmende Mechanisierung unserer Lebenswelt mit ihren unüberhörbaren Begleitgeräuschen und durch die technische Klangreproduktion, die die Ablösung des Klangs vom Urheber und damit von Ort und Zeit seiner Hervorbringung ermöglichte, eine der Voraussetzungen für die unendliche Vervielfachung und die Allgegenwart reproduzierten Klangs heute. Man kann, was die Bedeutung des Klangs in der heutigen Welt betrifft, durchaus Parallelen ziehen zur Bedeutung des Bildes, ohne dass aber die Klangwelt bisher eine dem Bild auch nur entfernt vergleichbare Aufmerksamkeit – man denke an das große Forschungsprojekt *eikones* zur Bildkritik mit dem Untertitel *Macht und Bedeutung der Bilder* an der Basler Universität¹ – erfahren hätte. Auch in der akustischen Welt werden Klänge – nicht Klangbilder, aber vielleicht Klangemblem – in einer der visuellen Welt durchaus vergleichbaren Weise verwendet. Und diese Klänge bestimmen mit ihrer Omnipräsenz, und nicht allein im städtischen Kontext, gemischt mit technischen Geräuschen und natürlichen Klängen, unsere Klangumwelt. Sie prägen aber auch tief unser Wahrnehmungsvermögen und unsere Kommunikation.

Als Geograph haben Sie sich seit langem mit Klangräumen unterschiedlicher Art befasst, insbesondere aus dem Blickwinkel der »Humangeographie«,² in der der Mensch als geschichtliches Wesen eine zentrale Rolle spielt. Eine der Schwierigkeiten dabei scheint zu sein, dass die Klangräume oder Klanglandschaften, wie man es immer auch nennen mag, sich andauernd wandeln. Man hat es nicht wie bei Musik mit einem fixen Gegenstand zu tun, den man einfach beschreiben könnte, allenfalls mit Verhältnissen relativer Dauer. Aus dieser Differenz mag sich, wenigstens teilweise, erklären, warum es nicht leicht ist, Musikforschung und Soundscape-Forschung in einen Dialog zu bringen. Sie haben sich mit beiden Seiten befasst: als Musikethnologe mit

18 Volksliedforschung und als Geograph unter

vielen anderen in einem großen Forschungsprojekt mit Klanglandschaften in den Alpen und sich dabei auch intensiv mit den enormen methodologischen Schwierigkeiten auseinandergesetzt, mit denen man sich konfrontiert sieht.

Justin Winkler: Im Vergleich zum Volkslied, das aus Worten besteht, aus Melodien, für die wir Codes haben, die wir notieren können, gibt es auf der Seite der Klangumwelt kein entsprechendes codierendes System. Die Klangumwelt ist komplex, sie ist total, sie ist in der Zeit. Das heißt: Die Beobachtung braucht sehr viel mehr Zeit als alles, was wir sonst kennen. Man stößt dabei – eben mangels Notationssystem – schnell auf das Problem der Versprachlichung. Schon bei der Beschreibung der Untersuchungsgebiete, die ja eigentlich nur eine visuelle sein kann – man hat ein Stück Land, eine Gemeinde oder einen Kulturraum vor sich –, taucht dieses Problem auf. Man weiß ganz genau, dass die Leute, die dort wohnen, in vielerlei Bezügen stehen: Ein Nebelhorn im Wallis sagte den Bewohnern nichts, es sei denn, sie hätten einmal an der Küste von Nova Scotia in Kanada gelebt. Solche Bezüge sind aber nicht sichtbar, etwa über Google Earth. Wir sehen nur ein Relief, und das ist zunächst eigentlich ein Stoff für den Akustiker. Man kann sagen: »Ja, der Fluss da unten wird mit seinem Rauschen so und so gehört an dem und dem Ort.« Der Akustiker hat dafür heute einen Algorithmus und berechnet das. Und das wäre es dann. Dasselbe aber mit Worten so zu beschreiben, dass man etwas antizipiert von dem, was man an akustischen Gegebenheiten vermutet, stellt uns mitten in die Schwierigkeiten. Und diese reichen weiter bis in die Beschreibung der Klangereignisse hinein. In diesem Zusammenhang genügt es nicht zu sagen: »Das war jetzt ein Ton g^1 um soundso viel Hertz erhöht.« Da bellt vielmehr ein Hund, und dieser Klang hat eine phänomenale Qualität und wir wissen eigentlich nicht, wie wir das Bellen dieses Hundes angemessen beschreiben sollen. Das Wort »angemessen« begegnet mir immer wieder im Bereich der qualitativen Methoden: Man spricht davon, die Ergebnisse seien nicht repräsentativ, sondern angemessen, dem Gegenstand angemessen. Wir haben aber nichts an der Hand, das uns sagen würde, was eine tatsächlich angemessene Beschreibung des Bellens eines Hundes ist. Dazu müssten wir Kynologen werden und unterscheiden: dieses Bellen des Hundes war ein Appell, vielleicht eine Aufforderung zum Spiel, und nicht das Anschlagen eines Wachhundes oder das Bellen eines Schäferhundes, der Tiere treibt. Dazu kommen in der Natur dann die Vögel,

1 Informationen dazu finden sich auf der Homepage: <http://www.eikones.ch/>.

2 Justin Winkler ist Professor am Institut für Geographie (Humangeographie, Stadt- und Regionalforschung) der Universität Basel.

die Arthropoden – im Wallis hatten wir die Grillen – usw. Eine Hyperwissenschaft wäre schon vorstellbar: Für jedes Element gäbe es dann einen Spezialisten. Vermutlich wäre es aber unmöglich, sie zusammenzubekommen.

Und dann stellt sich das Klassifikationsproblem. Diese Frage war bereits bei Murray Schafers *World Soundscape Project*³ auf dem Tisch. Sie entsteht aber erst, wenn man viele Aufnahmen macht und diese irgendwo verorten muss, katalogisieren – ein Katalogproblem also. Mein Kollege Hans-Ulrich Werner hat ein solches System entworfen, inspiriert vom *World Soundscape Project*, aber inzwischen mit Informatik im Hintergrund, als relationales System, nicht mit einer Baum-Struktur. Wir haben allerdings schnell gemerkt: als Katalogsystem in Ordnung, aber als System, das das Feld definiert, unbrauchbar. Das ist ein Problem, das irgendwo am Weg liegt. Und alle denken, es gebe dieses System.

Dahinter zeichnet sich eine Frage ab, die mich beschäftigt, weil ich da eine große Naivität empfinde. Ich nenne dies: »die politische Ökonomie der Medien«. Wenn meine Tochter ein Mobiltelefon kauft, dann nimmt dieses Gerät Ton und Bild auf, und es spielt ab, ist Sender und Empfänger und Spielzeug – alles in einem, wofür man früher eine Mehrzahl von spezialisierten elektronischen und mechanischen Apparaten gehabt hat. Und hier findet eine Vermischung statt mit weit reichenden Folgen: Zwar bemerkt man, dass alles Mögliche gesprengt wird – das Urheberrecht usw. Das Phänomen wird aber in den Soundscape Studies noch vergleichsweise wenig reflektiert. Viele Soundscape-Forscher sind Klangjäger und -sammler geblieben. Man geht mit dem bestmöglichen Equipment in das Feld, es fehlt aber vielfach an Reflexion, sieht man einmal von einer begrenzten Rezeption Jacques Attalis⁴ zu Beginn der neunziger Jahre ab – Barry Truax behandelte das damals in seinen Kursen. Und die Verhältnisse, was unsere Klangumwelt betrifft, haben sich ja seither dramatisch verändert. Von der Forschung her muss da noch viel geschehen.

Als Geograph gehöre ich schon wieder zum alten Eisen, außer vielleicht in der Hinsicht, dass diese Art Geographie der Wahrnehmungssachverhalte, die schon innerhalb der Geographie sehr peripher liegt, komplexes Denken lehrt und insofern geeignet wäre, in diese neuen, individuellen Welten, in diese Einzellogiken der neuen Elektronik, einzudringen. Und dann handle ich mir natürlich das Problem ein, dass innerhalb meines Faches niemand so etwas finanzieren würde. Das heißt: Das Problem, mit dem wir uns befassen, schlägt auf den Ort zurück, von dem aus wir forschen.



UM: Sie haben vorhin am Beispiel Ihrer Untersuchungen im ländlichen Raum das Komplexitätsproblem angesprochen. Dieses Problem potenziert sich in einer Stadtumgebung nochmals, weil man es mit wesentlich mehr unterschiedlichen Klangerzeugern auf ganz engem Raum zu tun hat, weil sich hier natürliche Klänge und Laute (der Vögel, der Hunde, der Menschen...) mit technischen Geräuschen (der Autos, der Baumaschinen oder Klimaanlage) und mit reproduzierten Klängen aus Lautsprechern mischen. Trotzdem scheint mir gerade die geographische Perspektive besonders geeignet, die Probleme zu analysieren: Man hat es ja immer mit konkreten räumlichen und örtlich definierten Kontexten zu tun. Zwar könnte man versuchen, die Phänomene allein vom Benutzer her aufzudröseln, vom Benutzer eines Smartphones etwa. De facto aber vollzieht sich ja jede solche Handlung in einem komplexen klangräumlichen Kontext, der durch viele verschiedene Faktoren determiniert wird. Die städtische Klangumgebung, die ja für einen Großteil des Musikpublikums die Lebenswelt ist, zu vermitteln mit dem, was man an ästhetischen Erfahrungen macht, ist allerdings wenn nicht utopisch, jedenfalls aber eine unglaublich komplexe Aufgabe, für die man überhaupt erstmal Szenarien entwerfen müsste.

JW: Das führt zurück zu der Tatsache, dass man, um zu hören, immer körperlich präsent sein muss. Das Hören ist ein körperlicher Akt. Für die Cultural Studies der fünfziger und sechziger Jahre – Raymond Williams zum Beispiel mit seinen Untersuchungen zur Arbeiterkultur – war dies noch kein Problem. Mit der Postmoderne oder den Phänomenen des Nachmodernen ist diese eindeutige Verortung aufgelöst oder wenigstens ein Stück weit gelockert. Die Elektronik spielt bei dieser

Klanglandschaft einer Großstadt (Foto: Isabel Schlüter)

3 R. Murray Schafers bekannteste Publikation ist das Buch *The Tuning of the World*, New York: Knopf 1977 (wiederaufgelegt unter dem Titel *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester: Destiny 1997), deutsch unter dem Titel *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, aus dem Amerikanischen übersetzt von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb, hrsg. von Heiner Boehncke, Frankfurt am Main: Athenäum 1988.

4 Vgl. insbesondere Jacques Attali, *Bruits. Essais sur l'économie politique de la musique*, Paris: Presses universitaires de France 1977.

Vervielfältigung der Lebenswelten, die durch ihre Orte haben, wenn auch nicht mehr so evident, die zentrale Rolle. Ich denke, das ist eine ganz große Herausforderung. Die stark von der Literaturwissenschaft herkommenden Kulturwissenschaften verorten sich jetzt allmählich wieder – ein Beispiel dafür wäre das Kompetenzzentrum *Kulturelle Topographien* hier an der Universität Basel. Die Geographen umgekehrt haben das Problem, dass sie die Orte zu dinghaft sehen. Daher haben sie Schwierigkeiten mit dieser Wahrnehmungsebene, wo ein gewisses Strömen zugelassen werden muss, eine gewisse Flüchtigkeit – und das Akustische ist das Musterbeispiel des Flüchtigen. Gerade hier kann man sehr viel lernen, wenn man denn will.

UM: In Ihren Arbeiten spielt die Wahrnehmung zwangsläufig eine große Rolle. Und das ist ein zweiter Gesichtspunkt, der mir zentral scheint. Denn Wahrnehmung ist – Sie beziehen sich in diesem Zusammenhang nicht ohne Grund auf Denker wie Edmund Husserl und Helmuth Plessner – kein statischer Apparat, sondern ein dynamisches Vermögen, das durch Erfahrung sich verändert. Das heißt: Wir schauen die Dinge heute anders an, als wir es gestern getan haben oder morgen tun werden. Und auch bei jedem einzelnen ist dies, je nach Erfahrungshintergrund, verschieden. Dieser Umstand kompliziert die Sachlage nochmals erheblich und hat auch Folgen für die Kommunizierbarkeit. Wenn ich etwas beschreibe – was assoziiert dann ein anderer Wissenschaftler mit meiner Beschreibung? Wir können durchaus vom Klangbild eines Wasserfalls, einer Ausfallsstraße oder eines städtischen Platzes sprechen. Wenn man hier den Basler Münsterplatz nähme, auf den wir schauen, als einen städtischen Klangraum: Da gibt es alle möglichen Klangerzeuger – die Glocken des Münsters, die ab und zu den Platz querenden Autos, die Stundenglocken der angrenzenden Schulen, die Schritte der Spaziergänger, Unterhaltungsfetzen der Passanten, die Mobiltelefone der Touristen, dazu die Vögel, der Rettungshubschrauber auf dem Weg zum Dach des Universitätsspitals usw. Wie aber das Hintergrundrauschen der Stadt beschreiben, mit dem wir zu tun haben? Und wie ließe sich so etwas überhaupt in Beziehung setzen zu einer – und das ist der Fokus in diesem Zeitschriftenheft – ästhetischen Wahrnehmung und zur klankünstlerischen Produktion?

JW: Ich denke jetzt an ein paar Leute, die als Künstler versuchen, diese Beziehung zu stiften: Andres Bosshard etwa, Pauline Oliveros

oder Christina Kubisch. Was kommt dabei heraus? Wer gibt wem was? Nicht leicht zu beantwortende Fragen. Die Studenten in meiner Übung *Urban Soundscapes* an der Universität Graz in diesem Wintersemester haben sich gesagt: »Fein, wir machen Aufnahmen und daraus dann eine Komposition und das ist dann unser Produkt.« Aus methodologischen Gründen musste ich aber fordern, auch mitzuteilen, was diese Komposition erklärt. Sonst bleibt es einfach bei bloßer Tonjägerei und man baut, was man gefunden hat, nach irgendeinem ästhetischen Prinzip schön zusammen, mit Betonung auf »schön«. Weil die Wahrnehmung überreich bedient ist, gehen im Verlauf der Produktion die Fragen verloren. Wenn die Wahrnehmung nur noch Wahrnehmung ist, dann wird sie sich nur noch ästhetisch realisieren, sie wird aber nichts mehr sagen können. Sagt man den Studenten: »Macht Aufnahmen da und dort, zieht von einer Situation ein akustisches Abbild, wobei ihr genau mitteilen müsst, was es war« – wenn man sicherstellen möchte, dass man sich mit der Situation im Moment, wo man etwas aufnimmt, beschäftigt und dass das erkennbar bleibt im Produkt, dann muss das Produkt eher in Worte gefasst sein als wieder in Klänge. Andernfalls müsste man diese Klänge wieder erklären, vor allem wenn sie technisch überformt oder manipuliert worden sind, etwa im Hinblick auf einen »stimmigen« Zeitfluss. Letzteres würde letztlich eine Angleichung an die Musikhörgewohnheiten bedeuten und dann befände man sich im Strom der Konventionen. Die Sache entgleitet einem gewissermaßen. An den spontanen Reaktionen der Studenten, auch an meinen eigenen, merke ich: Das ist schwierig. Beschreibung ist ja nicht etwas, das sich jemals abschließen ließe.

Der Aspekt der Körperlichkeit des Hörens, den ich erwähnt habe, reicht insofern weiter, als das Gehen ein zentraler Modus beim Hören ist. Ich denke, das Gehen entspricht dem Hören in vieler Hinsicht, schon rein von der Phänomenologie her. Städte bieten sich seit jeher zum Gehen an, weil sie so stark gekammert sind, auch akustisch. Man muss gehen, um ihre Vielfalt zu entdecken. In Michel de Certeaus Buch *Arts de faire*⁵ gibt es ein zentrales Kapitel über das Gehen, in dem eine interessante gedankliche Linie von Jean-François Augoyard⁶ herkommt, dem Begründer des Projekts *CRESSON*.⁷ Dass man die eigene, aktive Involvierung in das Phänomen mit beschreiben muss, macht die Sache einerseits extrem komplex. Wenn man unterwegs ist, kann man andererseits unmöglich alles festhalten. Diesbezüglich wäre noch einiges an Arbeit zu leisten.

5 Michel de Certeau, *Arts de faire (L'invention du quotidien, Bd. 1)*, Paris 1990.

6 Autor von *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*. Paris: Editions du Seuil 1979; Neuauflage Bernin: Editions A la Croisée 2010; englisch unter dem Titel *Step by Step: Everyday Walks in a French Urban Housing Project*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007

7 Es handelt sich um das Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, das zu den Pionierinstitutionen der Soundscape-Forschung gehört, angesiedelt an der École normale supérieure d'architecture in Grenoble.

Das Hören arbeitet ja nicht autistisch, sondern gibt uns ein Gegenüber, dem wir etwas erklären möchten. Und man kann nicht einfach davon ausgehen, dass es das versteht. Auch jemanden zu sensibilisieren bedeutet, dass er uns besser versteht. Das gilt für die Musik, denke ich, genauso wie für eine wissenschaftliche Arbeit. Und dann existiert noch ein weiterer Kreuzungspunkt: die »artistic research«. Dort findet man Leute, die gemerkt haben, dass die Kunst eine andere Art von Wissenschaft ist, mit anderen Zielen und Epistemologien, aber mit weithin gleichen Anliegen.

UM: Damit berühren Sie ein hochinteressantes Thema: Wenn Sie als Klangforscher in eine Stadtumgebung sich begeben, müssen Sie von den alltäglichen Funktionen der Klangwahrnehmung, etwa dass wir Klänge zur Orientierung benutzen, absehen, zurücktreten und eine Distanzierung vollziehen gegenüber einem – sagen wir – »Hörgegenstand«, einem bestimmten Hörfeld also, das man ganz bewusst in den Fokus nimmt. Dieser Vorgang ist vergleichbar der ästhetischen Wahrnehmung: Wenn ich mich auf ein Musikstück konzentriere, muss ich es »rahmen«, muss meine volle Aufmerksamkeit allein auf die musikalischen Klänge richten und alles andere soweit wie möglich ausblenden. Das war es auch, was Cage mit seinen 4'33" (1952) vollzog: Er baute sozusagen einen »zeitlichen« Rahmen um die Klangwelt, die – einfach und unvermeidlich – im Moment der »Aufführung« entsteht und einfach da ist. Bei diesem Stück trifft man auf ein analoges Problem zu dem, was Sie beschrieben haben. Wenn Sie nach einer solchen »Darbietung« versuchen, sich mit Ihrer Sitznachbarin über die ästhetische Erfahrung zu verständigen, dann stehen Sie vor denselben Kommunikationsschwierigkeiten, weil sie vielleicht ganz anderes wahrgenommen hat, auf ganz andere Dinge geachtet hat usw. Die Arbeit der Soundscape-Forscher braucht, was die Wahrnehmung angeht, einen der ästhetischen Wahrnehmung analogen Wahrnehmungsmodus, nur ist er auf anderes gerichtet.

JW: Im Austausch mit den nicht ästhetisch, sondern statistisch arbeitenden Disziplinen, die sich auch mit Aspekten der Klangumwelt befassen, hatten wir im Laufe zweier Jahrzehnte teils freundliche, teils scharfe Auseinandersetzungen. Die Klangökologie Schafer'schen Zuschnitts ist trotz positivistischer Züge nicht geeignet, Klangumwelt als Natur im naturwissenschaftlichen Sinne zu beschreiben, Soundscape Studies als kritische Kulturwissenschaft noch weniger. Der positivistische

Psychologe fordert Distanznahme, wir aber haben, beispielsweise mit den Soundwalks, eine »Versuchsordnung«, in der wir die Subjekte sensibilisieren, lernen lassen, und das ist nicht erwünscht, wenn es um statistische Signifikanz geht: Man will die »natürliche« Einstellung. Darauf lässt sich nur antworten: Wir können die Alltagsaufmerksamkeit selbst nicht wahrnehmen oder darstellen, es sei denn wir treten aus ihr heraus. Und dann müssen wir wieder zurück hinein, und wieder heraus, usw. Und allmählich bekommen wir einen Begriff von dem Abstand, aber nicht von der Sache selbst. Das ist eine ganz schwierige Operation. Vielleicht habe ich selber mich daran gewöhnt, dass dieses Problem existiert. Viele haben sich darüber kaum Gedanken gemacht, auch Fachkollegen. Im Prinzip ist es aber nötig, Schritte zu machen: zurückzutreten, hineinzugehen. Und damit bin ich wieder beim Gehen. Es ist nicht nur eine Analogie, es ist ein »Mit-« oder »Ko-Akt«. Und dann kommt man von alleine wieder zum Ort der Musik zurück. Wir sitzen ja meist und die Musik zieht an uns vorbei, wir gehen nicht in sie hinein. Das ist schon einmal ein großer Unterschied, der für die ästhetische Würdigung von Musik oder Umweltklang allgemein relevant sein könnte. ■

Veranstaltung im Rahmen der
„Tage der Neuen Musik 2011“
vom 14.-22. Mai in Würzburg



So fern – so nah Zeit und Raum in der Musik

Samstag, 21. Mai 2011, 10.00-17.00 Uhr

Musik war und ist die Zeitkunst schlechthin. Aber: Musik ohne Raumbezüge gibt es nicht. Fragen zur Raum-Zeitlichkeit der (Neuen) Musik will diese Akademietagung nachgehen.

Für passende Klangbeispiele sorgen anwesende Komponisten, u.a. Mark Andre und Nikolaus Brass.

Musikwissenschaftliche Impulse wird Dr. Gisela Nauck setzen. Abgerundet wird die Tagung durch ein kleines Konzert in der Sepulchur des Domes.

Informationen und Anmeldung:

Katholische Akademie Domschule

Am Bruderhof 1, 97070 Würzburg, Telefon 0931/386-64500
www.domschule-wuerzburg.de, info@domschule-wuerzburg.de