

Urheberschutz-Vermerk: Ein Ausdruck zur persönlichen Nutzung kann erstellt werden. Jede weitere, vor allem kommerzielle Verbreitung des Textes oder von Textteilen (Publikation, Kopie etc.) bedarf der Zustimmung des Autors:

haderlein@gmx.net

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften (Fb 09)

der Johann Wolfgang Goethe-Universität / Frankfurt am Main
Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie

Thema:

Hör-Kulturen

*Analyse kulturwissenschaftlicher Diskurse zur Auditivität
und deren medialen Grundlagen*

1. Gutachter: Prof. Dr. Manfred Faßler
2. Gutachterin: Prof. Dr. Gisela Welz

vorgelegt von: Andreas Haderlein
geb. in: Kelkheim/Ts

Einreichungsdatum: 9. September 2003

© 2003 Andreas Haderlein – kommerzielle Verwertung dieses Textes nur nach Rücksprache mit dem [Autor](#)

Inhaltsverzeichnis

I. Auftakt.....	4
1. Abgrenzung.....	4
2. Überblick und Formales.....	6
3. Zugänge.....	7
4. Kulturwissenschaft(en).....	9
II. Taube Stimmen – stumme Ohren	13
1. Das auditive Innen.....	15
a) (Zu-)Hören.....	17
b) Hinhören.....	18
2. Dazwischen: Sound(s).....	20
3. Das akustische Außen.....	22
a) Raum und Zeit.....	22
b) Kommunikation.....	23
<i>Zwischenton</i>	24
III. Von Sinnen ... – philosophiegeschichtliche und wissenschaftstheoretische	
Vorbemerkungen	25
1. Sensualphilosophie.....	25
<i>Zwischenton</i>	29
2. ‚Anthropologie der Sinne‘.....	30
3. Von der Ästhetisierung der Sinne zur Ästhetisierung des Realen.....	33
a) Die Anfänge der Ästhetik.....	34
b) Die ‚neue Ästhetik‘ und Ästhetisierungsprozesse.....	35
c) Aisthesis und Wirklichkeit.....	36
<i>Zwischenton</i>	39
IV. Die ‚neue Aufmerksamkeit‘ – ein transdisziplinärer Raum	41
1. Kultur des Hörens?.....	41
a) Grenzgänger.....	42
b) Protagonistische Skeptiker.....	44
<i>Zwischenton</i>	46
2. Verdichtungen.....	48
a) Der atmosphärische Hörraum.....	49
b) ‚Hörkulturgeschichte‘.....	50
<i>Zwischenton</i>	51
c) Von Gadgets und anderen Beweggründen.....	55
<i>Zwischenton</i>	59

3. Zuhören/Hören – medienpädagogische Offensiven.....	62
<i>Zwischenton</i>	65
4. Schnittstellennähte	66
a) Ethnomusikologie/Musikethnologie	66
b) Strukturele Anthropologie und Musik	68
5. Klanglandschaft = Kulturlandschaft	71
a) Soundscape und <i>Soundscape Studies</i>	72
b) ‚Elektroakustische Gemeinschaft‘	75
<i>Zwischenton</i>	76
6. ‚Ethnographic ear‘	78
a) Sound as Symbol.....	78
b) Ethnologie der Sinne.....	81
V. Guck... Hörst du das!? – ein Schlussakkord.....	85
1. Das Hören ‚aneignen‘	85
2. Über das Hören ‚schreiben‘	86
Literatur.....	89

Tabellarischer Lebenslauf

Erklärung

I. Auftakt

auditiv (von lat. *audire* = hören), das Hören betreffend, zum Ohre gehörig (Reallexikon der Akustik)

Mit Beginn der 1990er Jahre richteten nicht wenige Autorinnen und Autoren aus dem Disziplinenpektrum der so genannten Kulturwissenschaften ihre Aufmerksamkeit auf den Themenkomplex ‚Hören‘. Wie ist diese Erschließung eines neuen Gegenstands- und Reflexionsfeldes zu erklären? Welche Konsequenzen hatte und hat sie für Strömungen innerhalb der empirisch orientierten Sozial- und Kulturwissenschaft? Wo sind die einzelnen Disziplinen damit selbst in inter- und transdisziplinären Debatten verankert und welche Arbeiten sind die theoretischen Zugpferde dieser ‚neuen Aufmerksamkeit‘ um das vermeintlich vernachlässigte Sinnesorgan Ohr? Fragen, denen es gilt in dieser Arbeit nachzugehen.

Dabei wird, wie der Titel der Arbeit nahe legt, auf die Methode der Diskursanalyse zurückgegriffen. Angewandt wird ein erweiterter Diskursbegriff, der als „systematische Kategorie der Kommunikations- und Kulturanalyse“ (Kaschuba 1999, 235) aufzufassen ist.

Auf diese Weise sollen die Eigentümlichkeiten und Argumentationssysteme einzelner kulturwissenschaftlicher Diskurse zum Phänomenbereich Auditivität herausgearbeitet werden, die – so die vorgelagerte Hypothese – im Diskurs der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ für das Ohr, das Hörbare, Hören oder das akustische Ereignis im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert transdisziplinär verhandelt werden. Die Diskursanalyse dient in diesem Sinne dazu,

„den komplexen Prozeß der Präsentation von Argumenten und der Aushandlung von Wertigkeiten in seine Schichten und Einzelbestandteile, in seine Strategien und Motive zu zerlegen“ (ebd., 242).

1. Abgrenzung

Ziel dieser Arbeit ist im Besonderen, einen Überblick darüber zu schaffen, was und wie kulturwissenschaftliche Disziplinen über das Hörbare und den Hörenden denken, streiten und konzeptualisieren. Der Begriff der Auditivität wird hier im Sinne eines *pars pro toto* angewandt. Gemeint ist der beobachtungssprachlich eingefasste Phänomenbereich der auditiven Sinneswahrnehmung, der gleichermaßen Subjekt und Objekt einschließt. Das heißt, es werden ebenso

Perspektiven auf das Hören berücksichtigt wie Anschauungen über das akustische Artefakt, akustische Medien oder die klangliche Umwelt. Das Ohr wie auch das zu Hörende stehen damit im Mittelpunkt des Interesses.

Auch wenn das Thema Auditivität eine Beschäftigung mit Kunstrezeption und Kunstproduktion im weiteren und Musik im engeren Sinn nahe legt, so richtet die vorliegende Arbeit den Fokus auf die auditive Wahrnehmung im Allgemeinen. Dies bedeutet nicht, dass etwa Fragen in Bezug auf die Bedeutung von Musik oder die kulturellen und sozialen Bedingungen des Musikhörens völlig ausgeklammert werden. Der spezifizierte Fokus tritt jedoch zugunsten der Gesamtdarstellung zurück.

Hören und *Zuhören* wird damit als Welterfahrung, *Sound* unter der Einbeziehung von Musik, Klang, Krach und Geräusch als Teilkategorie des Systems Alltagskultur und als wichtiger Bedeutungsträger in der Aneignung physischer und sozialer Umwelt begriffen.¹ Diese begriffliche Positionierung entlehne ich im Weitesten den Konzeptualisierungen der *Soundscape Studies*, wie sie im Verlauf dieser Arbeit Erwähnung finden.²

Objektgerichtete Wahrnehmung und auf das Subjekt bezogene Empfindung, akustisches Außen und auditives Innen, sollen also auf der Ebene von kulturwissenschaftlichen Darstellungsformen und Theoriegebäuden rekapituliert werden. In diesem Sinne klammere ich medien- und kommunikationssoziologisch orientierte Ansätze zur Erforschung akustischer Medien wie Radio oder Hörspiel von der Betrachtung aus. Dies schließt selbstredend die breite Palette der handlungstheoretisch orientierten Rezeptionsforschung mit ein.

Ebenso unberücksichtigt bleibt die Ausrichtung auf *Musikkultur*, die beispielsweise die musikalische Volkskunde unter den historischen Aspekten Folklore und Brauchtum, die Musiksoziologie im Verständnis von musikalischem Handeln als sozialem Handeln (vgl. Blaukopf 1982), die Musikwissenschaft in der Ausformulierung einer ‚Anthropologie der Musik‘ (vgl. Dobberstein 2000) oder die *Cultural Studies* – freilich vor dem Hintergrund gesellschaftskritischer Theoriebildung – in der Analyse der ökonomisch-politischen, soziokulturellen und technologischen Bedingungen populärer zeitgenössischer Musik und im

¹ Zur Präzisierung der zentralen Begrifflichkeiten siehe vor allem das folgende Kapitel II.

² Siehe hierzu besonders das Unterkapitel IV.5.

Spektrum der Popkulturtheorie (vgl. Frith/Goodwin 1990; Bennett u. a. 1993; Théberge 1997; Fiske 2000) vornehmen.³

Eingeschränkt werden ferner Betrachtungen zu neuro- und sinnesphysiologischen Vorgängen. Sie finden allenfalls am Rande Erwähnung. Ebenso wenig werden spezifische Ansätze zum Hör- und Sprechakt aus den linguistischen Disziplinen (Phonetik und Phonologie) aufgegriffen.

Ich verstehe die vorliegende Arbeit ebenso als zielgerichtete ‚Materialsammlung‘, um einer empirisch-kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierung von Auditivität als kultureller Praxis zuzuarbeiten. Dieser synthetisierende Blick auf kulturwissenschaftliche Diskurse zur Auditivität gewinnt somit einen weiteren analytischen Impetus im *Ausblick* auf ein Terrain, das – im vorliegenden Falle – für kulturanthropologische Forschung und Lehre, wie sie in Frankfurt am Main betrieben wird, fruchtbar gemacht werden könnte.

Wenn im Folgenden von ‚Hör-Kulturen‘ die Rede ist, so sind damit zum einen gesellschaftliche Formationen, Gruppen oder Milieus gemeint, in denen Hörbares eine zentrale Bezugsgröße darstellt – beispielsweise in der Selbstbeschreibung, in den Ausdrucks- und Arbeitsformen oder aufgrund technologischer Bedingungen. Zum anderen jedoch werden mit diesem Schlagwort wissenschaftliche Forschungsfelder benannt, in denen den sozialen und kulturellen Bedingungen des Hörens nachgegangen wird. Es bedeutet in dieser Hinsicht also auch eine *Besinnung* auf Wissenschaft als kulturelle Praxis selbst und damit auf die fachgeschichtlichen Hintergründe und heuristischen Herausforderungen einer ‚neuen Aufmerksamkeit‘ für akustische Phänomene und auditive Sinneswahrnehmung.

2. Überblick und Formales

Die vorliegende Arbeit ist in fünf Kapitel gegliedert. Kapitel I und II sind als einleitende Abschnitte zu verstehen, in denen nicht zuletzt die zentralen Begrifflichkeiten der hier zugrunde liegenden Fragestellung geklärt bzw. in Bezug auf den Themenkomplex interpretiert werden.

Philosophiegeschichtliche und wissenschaftstheoretische Erörterungen werden in Kapitel III vorgenommen, um dann über diesen historischen Bogen den

³ Dies schließt ebenso Arbeiten an der Schnittstelle von Musikologie und *Cultural Studies* mit ein (vgl. Sheperd/Wicke 1997) sowie jüngere Versuche zur Popkulturtheorie (Bonz 2001; 2002) als auch wissenschaftlich-theoretische Positionen zur zeitgenössischen elektronischen und digitalen Musik (vgl. Kleiner/Szepanski 2003).

Reflexionsgegenstand Sinneswahrnehmung und Auditivität in den sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen im zentralen Kapitel IV zu behandeln. Das abschließende Kapitel V ist als Schlussbemerkung aufzufassen, die weiterführende Gedanken zu dem hier Geschriebenen anreißt.

Im Verlauf des Textes sorgen synkopisch verstandene *Zwischentöne* für pointierte Hypothesen und Fragestellungen, die auf die medialen Grundlagen der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ verweisen. Wenngleich diese Zwischentöne der Diskursanalyse im Ganzen immanent sind und auch an anderen Stellen anklingen.

Schließlich seien einige bibliografische und formale Hinweise gegeben: Die Zitierweise über den in Parenthesen gesetzten Namen des zitierten Autors, des Erscheinungsjahres der Publikation und der Seitenangabe soll eine möglichst flüssige Erarbeitung des Textes ermöglichen. Bei Ersterwähnung von Standardwerken wird das Erscheinungsjahr des Originals bzw. der ersten Ausgabe in eckige Klammern gesetzt. Zitate werden mit Anführungszeichen und – soweit sie Satzteile oder Begriffe übergreifen – mit Einzug und Absatz kenntlich gemacht. Im Literaturverzeichnis am Ende des Manuskripts sind die Quellen, Monografien, Buch- und Zeitschriftenpublikationen, aufgeführt. Online-Publikationen sind mit entsprechender Angabe der Internetadresse und dem Datum des letzten Zugriffs versehen.

Wortspiele, Begriffe und Bezeichnungen ohne Verankerung im wissenschaftlichen Diskurs, Angeführtes im Zitat sowie englische Umschreibungen werden mit ‚halben‘ Anführungszeichen markiert. Eigennamen wie Forschungsrichtungen, Teildisziplinen oder etablierte Begriffe, Betonungen im Text sowie Aufsatztitel werden über *Schrägschrift* hervorgehoben.

Erläuternde Hinweise, die Quellenangabe von Zitaten aus journalistischen Texten und die Adressen von Online-Plattformen erwähnter Institutionen und Netzwerke finden sich in den Fußnoten.

Ferner sind vor allem in Kapitel III und IV die Geburts- und Sterbedaten einzelner Theoretiker aufgeführt, um die historischen Zusammenhänge möglichst transparent zu halten.

3. Zugänge

War bisher von der inhaltlichen und formalen Ausrichtung dieser Arbeit die Rede, so sind ebenso die methodischen Näherungen an die Thematik ‚Auditivität‘, das heißt die Aufmerksamkeit konstituierenden Verfahrensweisen des Autors selbst

darzulegen. Mit einem Zitat von Wolfgang Welsch – eine Randbemerkung in dessen Aufsatz *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?*, der einer der zentralen Bezugspunkte dieser Arbeit ist –, möchte ich hierzu einleitende Worte finden:

„Ist man für die in unserer Kultur so selbstverständlich herrschenden Ausschluß des Akustischen, für unsere einseitige Privilegierung des Visuellen erst einmal sensibel geworden, so entdeckt man dieses Skandalon schier überall.“ (Welsch 1993b, 101)

Auch wenn ich die Vernachlässigung des Akustischen und Auditiven nicht als skandalträchtige kulturelle Entwicklung apostrophieren möchte, so verweist dieses Zitat von Wolfgang Welsch auf zwei zentrale Motivationen, die mich auf den Themenkomplex ‚Hören‘ im kulturwissenschaftlichen Zusammenhang geführt haben. Dies ist zum einen die Feststellung weitgehender Ausklammerung wenn nicht sinnlicher, so doch auditiver Wahrnehmung innerhalb der Theorietradition der Kulturanthropologie und Europäischen Ethnologie, wie sie in Frankfurt am Main gelehrt wird, und deren Orientierungsdisziplinen, der amerikanischen *Cultural Anthropology* und britischen *Social Anthropology*. Diese Feststellung hat mich – um auf das Zitat von Welsch zurückzukommen – gewissermaßen für Auditivität, Akustik und Hören als Forschungsdesiderat ‚sensibilisiert‘. Zum anderen folgte daraufhin die Diagnose, dass selbst im vielstimmigen gesamten kultur- und sozialwissenschaftlichen Theorienrepertoire dieses Desiderat offensichtlich zutage tritt – sieht man ab von Protagonisten, die mit vereinzelt Arbeiten und Konzeptualisierungen die ‚neue Aufmerksamkeit‘ für das Auditive und Akustische begründeten.

In diesen Feststellungen sind schon die dieser Arbeit zugrundeliegenden methodischen Zugänge impliziert: Eine umfangreiche Literatur- und Registerrecherche nach kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierungen von Hören, Zuhören, Auditivität, akustischer Umgebung, Klanglandschaft und auditiver Sinneswahrnehmung wurde systematisiert und diskursanalytisch zusammengeführt. In der Berücksichtigung von Internet-Veröffentlichungen, maßgeblichen Online-Plattformen und aktuellen Zeitungsberichten sowie durch unsystematische Beobachtung des gegenwärtigen Kultur- und Wissenschaftsbetriebs wurden diese Monografie-Recherchen mit einem Aktualitätsbezug ausgewertet. Ebenso Beachtung fanden die Entwicklungen der modernen informations- und kommunikationstechnologischen Medien-Architekturen – besonders die Entfaltung akustischer Medien und Audio-

Technologien im Bereich der Consumer Electronics und Internettechnologie, wie sie nicht zuletzt für den Forschungsalltag selbst zunehmend Relevanz finden, aber vor allem entscheidend auf aktuelle Strömungen und Tendenzen in Gesellschaft, Ökonomie und Kultur einwirken.

Im Verlauf und in der Vorphase dieses Magistervorhabens sorgten nicht zuletzt die intensiven Diskussionen im Rahmen der von Prof. Dr. Manfred Faßler geleiteten interdisziplinären Arbeitsgruppe ‚Kulturanthropologie des Medialen‘ am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie für motivierende Anregung und kritische Anhaltspunkte hinsichtlich meines zuvorderst hypothetisch gehaltenen Gedankenentwurfs einer ‚neuen Aufmerksamkeit‘ für Auditivität.

Dieser Hinweis mag Selbstverständlichkeiten berühren, die universitäres Lernen und wissenschaftliche Forschung betreffen. Dennoch ist gerade die Teilnahme an jener Arbeitsgruppe nicht unwesentlich für die Disziplinen übergreifende Ausrichtung der vorliegenden Arbeit verantwortlich.

4. Kulturwissenschaft(en)

Es kann hier keine umfassende wissenschaftsgeschichtliche Abhandlung zum Terminus der Kulturwissenschaft vorgenommen werden. Und angesichts der wissenschafts- wie theoriepolitischen Brisanz, die in den Fragen ‚Was ist Kulturwissenschaft?‘ oder, noch brisanter, ‚Wozu sind Kulturwissenschaften eigentlich da?‘ steckt, scheint es mir unangebracht im Rahmen dieser Arbeit, die einen anderen Schwerpunkt setzen will, eine Antwort auf eben diese Fragen zu finden. Es gilt also nicht, in diesem einführenden Kapitel den zumeist finanziell begründeten Legitimationszwängen auf der einen und neoliberaler Universitätspolitik auf der anderen Seite auf den Grund zu gehen – beides ließe sich derzeit wohl trefflich in den Kämpfen um Forschungsgelder und Haushalt-Budgets der universitären Fachbereiche ethnographisieren –, vielmehr steht der Autor in der Pflicht, das Adjektiv ‚kulturwissenschaftlich‘, das im Titel dieser Arbeit gewählt wurde, zu begründen. Es folgt so eine notwendige Erklärung dessen, was vor dem Hintergrund der vorliegenden Themenstellung unter Kulturwissenschaft(en) verstanden wird.

Die Disziplinen und Denkweisen mit kulturalanalytischen, -interpretierenden und -beschreibenden Bezügen, jene also, die gemeinhin unter der Orientierungskategorie ‚Kulturwissenschaften‘ subsumiert werden, haben keinen

einheitlichen Theorien- und Methodenkanon. Dies wird schon daran erkenntlich, dass der Kulturbegriff je nach Fachhintergrund einer spezifischen Auslegung und Deutung unterzogen wird.

Als Einzeldisziplin wartet die singular gebrauchte Umschreibung ‚Kulturwissenschaft‘ noch auf ihre Etablierung an den Universitäten. Wenngleich die Institutionalisierung der meist inter- oder transdisziplinär organisierten Forschungsrichtung ‚Kulturwissenschaft‘ im deutschsprachigen Raum voranschreitet. Dies bezeugen zahlreiche Studiengänge und Schwerpunkte, gar ganze Fakultäten oder Fachbereiche an deutschen Universitätsstandorten, die ‚kulturwissenschaftlich‘, ‚angewandte‘ oder ‚empirische Kulturwissenschaft‘ als Bezeichnung in ihrem Namen führen.

Dennoch täuschen derartige begriffliche Vereinnahmungen – oder Zuschreibungen über diese Begriffe – über die tatsächliche Nähe der verschiedenen Einrichtungen und Studiengänge hinweg, da die jeweils spezifische Ausrichtung, das Theorien- und Methoden-Profil lokal gefärbt, das heißt an die jeweils eigene Disziplingeschichte vor Ort und/oder an die Positionierung der Fachvertreter gebunden ist.⁴

Die Pluralform ‚Kulturwissenschaften‘ hingegen fungiert meist als Sammelbegriff und meint das Erbe der Geisteswissenschaften, die sich im Zuge der Internationalisierung und Modernisierung des deutschen Wissenschaftsbetriebs seit den 1960er Jahren theoretisch und methodologisch sukzessive zumindest in Teilen umorientiert haben (vgl. Böhme, H. u. a. 2002, 11).

„Die Einführung des Begriffs ‚Kulturwissenschaften‘ sollte signalisieren, daß die deutschen Geistes- und Sozialwissenschaften die Herausforderungen angenommen hatten, die aus dem gesellschaftlichen Wandel insgesamt erwachsen, vor allem aus den Prozessen der Internationalisierung und der Dynamisierung der Informations- und Wissenskulturen durch die neuen Kommunikationstechnologien.“ (Böhme, H. u. a. 2002, 32)

Der Name ‚Kulturwissenschaften‘, so Anderegg und Kunz in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes zur Verortung und Chance der Kategorie in der akademischen Landschaft, signalisiere „weniger ein Bedürfnis nach Abgrenzung als vielmehr das Bemühen um Offenheit“ (Anderegg/Kunz 1999, 15).

⁴ Beispielhaft sei auf die Fachgeschichte der Kulturanthropologie und Europäischen Ethnologie in Frankfurt am Main verwiesen, die Anfang der 1970er Jahre im Spannungsfeld der Leitdisziplinen Anthropologie und Soziologie als ‚modernisierte‘ Volkskunde ihren Platz in der akademisch-universitären Landschaft fand (vgl. Welz 1996, 41ff.).

Wissenschaftspolitisch gewollt, fungiert ‚Kulturwissenschaft‘ spätestens mit Beginn der 1990er Jahre als „Modernisierungsschiffre“ (Böhme, H. u. a. 2002, 19), die die Anschlussfähigkeit der Geisteswissenschaften an die so genannten ‚humanities‘ vor allem angloamerikanischer Prägung beweisen soll und nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Etablierung eines weiten Kulturbegriffs in den Geisteswissenschaften formuliert wird. In der Denkschrift *Geisteswissenschaften heute* (vgl. Frühwald u. a. 1990), die die „Argumentationsfigur, die ‚Kulturwissenschaften‘ als Ausweg aus der Sackgasse der Geisteswissenschaften“ (Böhme, H. u. a. 2002, 19) maßgeblich prägt, heißt es:

„Es ist ... die Aufgabe [der Geisteswissenschaften; A.H.], der disziplinäre ‚Ort‘ zu sein, an dem sich moderne Gesellschaften ein Wissen von sich selbst in Wissenschaftsform verschaffen, und es ist die Aufgabe, dies in der Weise zu tun, daß ihre Optik auf das kulturelle Ganze, auf Kultur als Inbegriff aller menschlicher Arbeit und Lebensform, auf die kulturelle Form der Welt geht, die Naturwissenschaften und sie selbst eingeschlossen“ (Frühwald u. a. 1990, 51f.).

Und so stehen heute die Begrifflichkeiten ‚Geisteswissenschaften‘ und ‚Kulturwissenschaften‘ synonym für ein Disziplinspektrum, das historisch-philologisch, philosophisch, anthropologisch-ethnologisch, sozialwissenschaftlich und medienwissenschaftlich ausgerichtete Fächer erfasst – wenn auch nicht im gleichen Maße, da die Dynamisierungseffekte der (wissenschafts)kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklungen unterschiedlich auf die jeweiligen Methodologien und Theorieparadigmen der einzelnen Disziplinen einwirken.⁵ Die Philosophie und die Geschichtswissenschaft etwa, sofern sie beide überhaupt einstimmig unter das Dach des Sammelbegriffs Kulturwissenschaften gestellt werden können, sind im Verlauf der zahlreichen methodischen ‚turns‘ der vergangenen Jahrzehnte weniger in ihrem Selbstverständnis erschüttert worden als beispielsweise die Sprach- und Literaturwissenschaften (vgl. Anderegg/Kunz 1999, 9) sowie die Ethnologie, die m. E. explizit, dem Namen nach, den *Kulturwissenschaften* zuzurechnen ist.⁶

⁵ Insbesondere zur Positionierung der Kulturanthropologie und Europäischen Ethnologie im Rahmen der Debatte um die Zukunft der Geisteswissenschaften siehe Greverus 1990. Zu den „wissenschaftsstrategischen Implikationen des Kulturbegriffs“ im Übergang von den Geisteswissenschaften zur Kulturwissenschaft vgl. Assmann 1996, 13f.

⁶ Dies mag den Eindruck erwecken, man könne das Selbstbewusstsein einer Disziplin am Scheitern oder Abarbeiten an den von ihr selbst hervorgebrachten oder in ihr behandelten erkenntnistheoretischen Fragen messen und sie damit den Kulturwissenschaften zuordnen oder nicht. Dieser Gedanke ist hier jedoch nicht intendiert.

In seiner Auffassung von „Kulturwissenschaft als Grenzwissenschaft“ verbindet der Literaturwissenschaftler Christiaan L. Hart Nibbrig akademische Notwendigkeit mit sozialen und kulturellen Tatbeständen:

„Es gibt keine theoretische Bestimmung von Kulturwissenschaft, die dann nur noch angewendet werden müsste. ... Kulturwissenschaft wird um ihrer Zukunft willen darauf Bedacht sein müssen, daß sie offen läßt und daß offen bleibt, was sie ist und was sie tut. Das hätte sie dann zumindest gemeinsam mit – Kultur.“ (Hart Nibbrig 1999, 103)

Kulturwissenschaft, so formuliert es Hart Nibbrig, „erschließt inter-disziplinär als Grenzland einen transdisziplinären Raum“ (ebd., 102). Mit dieser – gewiss rhetorisch spitzfindigen – Positionierung, wird den komplexen kulturellen Konstellationen in der Gesellschaft ebenso Rechnung getragen wie die Existenzberechtigung einer Kategorie untermauert wird, die das Orientieren in eben diesen Konstellationen wenn nicht erleichtert, so doch problematisiert. Unter Berücksichtigung dieses Aspekts ist auch die von mir gewählte Formulierung der ‚Analyse *kulturwissenschaftlicher* Diskurse zur Auditivität‘ zu verstehen.

Gleichwohl ist der Terminus ‚Kulturwissenschaft‘ keine Erfindung der Moderne, der ‚postmodernisiert‘ eine „diskursive Karriere“ (Böhme, H. u. a. 2002, 19) einschlug, sondern er ist bereits ein Substrat der Wissenschaftsentwicklung des 19. Jahrhunderts und ein früher „Faktor der Synthetisierung und Umformulierung von Problembeständen diesseits wie jenseits der Fächergrenzen“ (Böhme, H. u. a. 2002, 34). Weniger ist hier nun aber die Geschichte kulturwissenschaftlicher Ansätze, der die Geschichte des Kulturbegriffs immanent ist, von Interesse, als dass es gilt, die explizit kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung im Feld des zu behandelnden Themas Auditivität herauszuarbeiten. Dies bedeutet, die kulturwissenschaftlichen Kerndisziplinen vorzustellen, die entscheidende Beiträge zur Theoriebildung über die kulturelle wie soziale Gebundenheit von Sinneswahrnehmung liefern.

II. Taube Stimmen – stumme Ohren

Man muß es wiederholen, das
Zuhören spricht. (Roland Barthes)

In dieser Arbeit wird nicht in analytischer Hinsicht zwischen Hören und Zuhören unterschieden. Ferner schließt der Diskurs der ‚neuen Aufmerksamkeit‘, wie ich ihn im Folgenden bezeichne, sowohl das akustische Außen als auch das auditive Innen mit ein. Mit anderen Worten: ebenso Klingendes oder – physikalisch ausgedrückt – Schwingendes wird beobachtungssprachlich erschlossen als auch der Hörende im System seiner kulturellen wie medialen Prägungen, will heißen: das Ohr als Pforte für Kognition, Unterbewusstsein, neurophysiologische Vorgänge und Psyche.

Dennoch seien in den folgenden Unterabschnitten zur hilfreichen Vergegenwärtigung und als einleitende Worte Differenzierungen formuliert.

Dabei möchte ich vorausschicken, dass weitestgehend auf die Gegenüberstellung von Auge und Ohr bzw. Sehen und Hören verzichtet wird.⁷ Derartige Vergleiche auf der Basis der nüchternen Darlegung der Leistung eines Sinnesorgans bzw. der Rolle, die das Sinnesorgan im Wahrnehmungsgefüge spielt, unterliegen immer der Gefahr einen ‚partiischen‘ Subtext zu transportieren. Dies soll zum einen vor allem deshalb vermieden, da die Absicht dieses Magistervorhabens darin besteht, Eigentümlichkeiten eines Diskurses herauszuarbeiten, dessen Kern eine gestiegene Aufmerksamkeit für eben *ein* Sinnesorgan und *eine* Wahrnehmungsleistung, für Auditivität ist. Schon in diesem Kern ist, wie später dargestellt wird, die Opposition von Auge und Ohr grundlegend formuliert.

Zum anderen scheint mir in konzeptioneller Hinsicht die Reduktion von menschlicher Wahrnehmung auf einen vermeintlichen Hauptsinn, die Aufrechterhaltung einer wie auch immer sortierten Hierarchie der Sinne wenig hilfreich, da der Mensch als kulturbedingtes und kulturschaffendes Wesen, in seinen sozialen Beziehungen und Ausdrucksformen synästhetisch empfindet⁸ und seine Sinne somit als Ganzes versteht. Die Sprache gibt hier beredtes Zeugnis ab: hohe und tiefe Töne, stampfende Beats, kühle Bilder, Klanglandschaft, knisternde

⁷ Um den vermeintlichen Rückgang der Hörkultur aufgrund der kulturellen Dominanz des Sehens in westlichen Gesellschaften zu betonen, ja, zu beklagen, greifen nicht wenige Autoren auf die Gegenüberstellung von Auge und Ohr zurück, um den akustischen Bereich damit aufzuwerten.

⁸ Vgl. zu Theorien der Synästhesien *Böhme 1995, S. 85ff.*, der sich hier vor allem auf den Phänomenologen Hermann Schmitz bezieht.

Stimmung. Diese und viele weitere Beschreibungen von Situationen oder Wahrgenommenem, besser: Empfundensem, bedienen sich Ausdrücken, die aus je verschiedenen Erfahrungsbereichen stammen. Visualisierte Töne und klingende Bilder sind nicht nur im Bereich der Kunst Phänomene, die der Emotionalität des Menschen und dessen synästhetischen Fähigkeiten Rechnung tragen, sondern ihn auch im Alltäglichen von ‚Atmosphären‘ reden lassen. Gernot Böhme bemerkt hierzu, dass

„das primäre und grundlegende Phänomen der Wahrnehmung, nämlich die Atmosphäre, überhaupt nicht einzelsinnlichen Charakter hat“ (Böhme 1995, 96).

Letztendlich sind alle Menschen wenn nicht „ästhetische Arbeiter“ (vgl. ebd., 87), so doch ihre besten Kunden, da sie sich immer in „atmosphärisch gestimmte[n] Räume[n]“ (ebd.) aufhalten.⁹

Kommunikations- und medientheoretisch gewendet bedeutet dieser Aspekt, dass

„für die Analyse des Gebrauchs von Kommunikation ... eine Betrachtung eines Mediums, eines Nutzungsverlaufes und eines Sinnes nicht ausreichend [ist] (Faßler 2002, 86).

Ute Bechdorf weist zudem darauf hin, dass

„Oppositionen von Sehen und Hören ... eine enge Verwandtschaft mit anderen hierarchischen Grundstrukturen unserer Kultur [aufweisen]: Nähe – Distanz, Rationalität – Emotionalität, männlich – weiblich. Die Polarisierung von Hören und Sehen knüpft an grundlegende Differenzen, an bestehende Ungleichheiten an, und selbst im Versuch, sie umzuwerten, bleibt sie letztlich darauf bezogen. Sie vereinfacht dabei äußerst differenzierte kulturelle Prozesse und verstellt den Blick auf komplexe Phänomene – wie zum Beispiel auf die Attraktivität von Musikvideos, die gerade auf der Kombination von Hören und Sehen beruht. Fernsehen besteht immer auch aus Fernhören und zudem durchaus auch aus körperlicher Aktivität vor dem häuslichen Bildschirm ...“ (Bechdorf 2002, 82).

Ferner bleibt noch ein letzter wichtiger Einwand gegen die Polarisierung der einzelnen Sinnesleistungen. Dieser leitet sich von der kulturvergleichenden Analyse der Sinneswahrnehmung ab, wie sie in einer kulturanthropologisch-ethnologisch orientierten ‚anthropology of the senses‘ oder – zu deutsch – *Ethnologie der Sinne* vollzogen wird.

Michael Herzfeld (vgl. 2001, 240ff.), der sich in seiner Darstellung der Entwicklung der ‚anthropology of the senses‘ vor allem auf die wegweisende

⁹ Auf den Begriff der Atmosphäre gehe ich in Abschnitt IV.2.a näher ein; dort aber in der Herausarbeitung der Konzentration der Atmosphären-Philosophie auf den sinnlichen Bereich der Akustik.

Arbeit von Constance Classen (1993) stützt, konzeptualisiert Sinneswahrnehmung folgendermaßen:

„The senses are arenas of agency. Thus, the view that perception is conditioned by culture, while unexceptionable in itself, does not suffice. Not only do the ways in which people perceive the world vary as cultures vary, but indeed they also vary within cultures; they are negotiated.“ (Herzfeld 2001, 243)

Mit dieser doppelten Bedingtheit der Konstruktion von Sinnespräferenzen im kulturellen Vergleich nach außen wie nach innen wird das Argument der ‚Enthierarchisierung der Sinne‘ auf breiter Ebene ins Feld geführt. Nicht die Sinneswahrnehmung als Kulturen prägende Ausstattung steht damit im Vordergrund der Betrachtung, sondern wie Kulturen Bedeutung über die menschlichen Sinne produzieren. Herzfeld setzt daher den Begriff ‚semiosis‘ (Semiose) anstelle von ‚perception‘ (Wahrnehmung),

„for I wish to signal the importance of recognizing that what this new development [die Etablierung einer ‚anthropology of the senses‘; A.H.] offers is a specifically social, as opposed to psychological, assessment of how the various senses are used“ (ebd., 242).

Dieser Ansatz eines Verständnisses von Sinneswahrnehmung als Bildung und Gebrauch verschiedener Zeichensysteme soll hier zwar nicht weiter verfolgt werden, dennoch pointiert er m. E. das Plädoyer für eine ‚wertfreie‘ Analyse sinnlicher Erfahrungsbereiche und wurde hier als Argument für die Erläuterung von Auditivität und Hören ohne jedwede Gegenüberstellung zu anderen Sinnesleistungen herangezogen.

1. Das auditive Innen

Gehörtes wird entsprechend seiner akustischen Merkmale, die physikalisch als unperiodische oder periodische Schwingungsformen beschreibbar sind, als Geräusch, Ton oder Klang bewertet und empfunden. Das Spektrum der vom menschlichen Gehör zu erfassenden Schallwellen umfasst einen Frequenzbereich von 16 Hertz bis ca. 20.000 Hertz. Frequenzen darunter sind allenfalls als Vibration spürbar¹⁰, Frequenzen darüber *kaum* mehr oder – setzt man sich einem

¹⁰ Ute Bechdolf weist zurecht auf das ‚Mithören‘ des Körpers hin, der unmittelbar durch die physischen Auswirkungen des Schalls betroffen ist: „nicht nur Hautwiderstand und Muskeltonus verändern sich beim Hören, sondern auch Puls und Atmung passen sich den jeweiligen akustischen Angeboten an. ... Mitunter ist unser Körper sogar besonders hellhörig und hört besser zu als das Ohr. So werden zum Beispiel eine Kirchenglocke oder ein Gong auch über die Haut wahrgenommen. Die Druckwelle der Luft verursacht schwache, aber gerade dadurch

Sinustongenerator-Experiment aus – allenfalls dann, wenn die Tonquelle abgeschaltet wird und sich ein leichter Kopfschmerz bemerkbar macht.

Der über das Gehörorgan aufgenommene Schall löst Signale aus, die über Nervenfasern zum Gehirn geführt und dort verarbeitet werden. Das akustische wird zum auditiven Ereignis. Erst auf der Stufe „der neuronalen Verarbeitung der akustischen Information“, so Jochen Rimek „kann man von bewußter Wahrnehmung der charakteristischen Eigenschaften musikalischer Klänge, nämlich der Empfindung von Tonhöhe, Lautstärke und Klangfarbe sprechen“ (Rimek 1992, 101).¹¹

Das Ohr ist die Rückversicherung des Raumes. Es hört nach vorne, nach hinten, zur Seite, Fernes, Nahes und stabilisiert nicht zuletzt den Menschen selbst im Raum durch seine Funktion als Gleichgewichtsorgan. Ontogenetisch ist der Hörsinn zwar nicht ausschließlich, dennoch aber entscheidend für die Entwicklung von Raumgefühl und Raumbewusstsein verantwortlich (vgl. Wulf 1993, 10).

Der Fötus reagiert bereits mit viereinhalb Monaten auf akustische Reize. Die Stimme der Mutter, Leibgeräusche sowie Stimmen und Klänge außerhalb des Mutterleibs werden durch den Hörnerv aufgenommen und als angenehm, vertraut oder störend empfunden, da das Ohr in anatomischer Hinsicht zu diesem Zeitpunkt bereits voll entwickelt ist (vgl. ebd., 9). Peter Sloterdijk bringt – mit Referenz auf den französischen Psycholinguisten Alfred Tomatis – diese frühe Selektivitätskraft des Ohres auf den Punkt:

„Wie Tomatis zu betonen nicht müde wird, wäre der Aufenthalt des Kindes im Mutterleib ohne die Fähigkeit zum spezifischen Weghören und zum Abdunkeln großer Geräuschbereiche unerträglich, weil die Herztöne und die Verdauungsgeräusche der Mutter, aus nächster Nähe wahrgenommen, dem Lärm einer bei Tag und Nacht betriebenen Baustelle entsprechen oder dem Geräuschpegel einer prallen Wirtshausunterhaltung gleichkommen. Würde das Ohr nicht von früh auf lernen wegzuhören, so würde das werdende Leben durch eine permanente Lärmfolter verwüstet.“ (Sloterdijk 1998, 512)

tiefenwirksame nervenelektrische Impulse, die jenseits des Hörbereichs liegen und Muskel-Verkrampfungen lösen können. ... Und auch die Gehörlosen hören mit ihren Körpern. Während wir Ohrfixierte höchstens die tiefen Bassvibrationen im Unterleib spüren, lernte der ertaubende Beethoven, die Leitfähigkeit der Knochen einzusetzen.“ (Bechdorf 2002, 75)

¹¹ Eine tiefgreifende Darstellung zur auditiven Wahrnehmung in hirnphysiologischer wie psychoakustischer Hinsicht wird hier nicht vorgenommen. Zu den hirnphysiologischen Grundlagen auditiver Wahrnehmung siehe *Baumann 1993, 129ff.*, der sich hier unter anderem auf die Arbeiten von Karl R. Popper und John C. Eccles bezieht und insbesondere die Rolle der linken und rechten Hirn-Hemisphäre im Wahrnehmungsvorgang des Hörens von Sprache und Musik beleuchtet. Zur Psychoakustik siehe *Blauert 1974*, der sich insbesondere der Räumlichkeitsempfindung über das Hören annimmt.

Hören ist, so Christoph Wulf, „Voraussetzung für Verstehen und Sprechen“ (ebd.). Dietmar Kamper bemerkt in diesem Zusammenhang, dass

„... kein Mensch sprechen lernt, der nicht hören kann, daß die Sprache doppelt auftritt: als Passion des Ohrs und als Aktion der Stimme, die gegeneinander um eine Nuance verschoben sind“ (Kamper 1984, 113).

Jeder Mensch hört sich zudem selbst als Sprechender. Dies wie auch das Hören des eigenen Körpers spielen eine große Rolle in psychophysischer Hinsicht: Sie ermöglichen Selbstwahrnehmung und Selbstvergewisserung.

a) (Zu-)Hören

„Hören“ ist zum einen eine Umschreibung für die akustische bzw. auditive Wahrnehmung des Menschen in Abgrenzung zu den übrigen sensorischen Wahrnehmungsfähigkeiten Sehen, Riechen, Schmecken und Fühlen. Wahrnehmung kann allgemein als Erfahrung der Präsenz von Gegenständen und Menschen, aber auch von Umgebungen verstanden werden. Das Hören ist in dieser Hinsicht als natürlicher Orientierungsakt und „ununterdrückbare Leistung des Hörorgans“ (Winkler 2001, 31) zu verstehen. Im Französischen steht hierfür das Verb *ouïr*, das abgrenzbar ist zu *écouter* (Zuhören) und *entendre* (verstehendes Hören) (vgl. ebd.).

Als pars pro toto steht das ‚Ohr‘ für das Gehör als Sinnesapparat des Menschen in all seiner kulturellen und physiologischen Bedingtheit, aber auch für den Menschen als hörendes Wesen selbst und ist somit Bedeutungssynonym des substantivierten Verbs ‚Hören‘.

Wenn vom Hören nicht nur als Oberbegriff der auditiven Wahrnehmung die Rede ist, können Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Formen, hörend Welt zu erfahren, getroffen werden.

Wie der Semiotiker Roland Barthes hinweist, ist

„*Hören* ... ein physiologisches Phänomen; *zuhören* ein psychologischer Akt. Die physikalischen Voraussetzungen des Hörens (seine Mechanismen) lassen sich mit Hilfe der Akustik und der Hörphysiologie beschreiben; das Zuhören jedoch läßt sich nur durch sein Objekt, oder, wenn man das vorzieht, durch seine Ausrichtung definieren“ (Barthes 1991, 55; Hervorh. im Original).

Richtet sich das Ohr also auf ein Objekt aus – auf das Gesprochene, das Gesendete, die Musik, den Sound, aber auch auf den Sprecher, das Radio, die Band, das Gerät oder die Landschaft –, ist damit beobachtungssprachlich „das

Zuhören als Ausübung einer ... Selektionsfunktion“ gemeint, die sich von einem „Hörhintergrund“, dem gesamtem akustischen Raum, abhebt (ebd., 57).

„Hören“ ist in einer solchen Gegenüberstellung eine „eher unspezifische, nicht gerichtete Art der Wahrnehmung“ und als „diffuse akustische Aufmerksamkeit“ zu verstehen (Wermke 1995, 202), wohingegen das ‚Zuhören‘ gewissermaßen eine aktivere Haltung des Rezipienten erfordert.

Gerichtetes Hören im Sinne von *Zuhören* verweist zum einen auf kommunikative Prozesse der sprachlichen Verständigung: Man hört *zu* um zu reagieren, zu antworten oder zu gehorchen. Zum anderen aber gibt es ein gerichtetes Hören außerhalb von Verständigungsprozessen, das mit *Hinhören* bezeichnet werden kann. Als solches wird es zwar selten alltags- und kaum wissenschaftssprachlich gebraucht¹², hier aber zur Unterscheidung zwischen (Zu-)Hören als Kommunikations- und Verständigungsleistung und Hören als nicht kommunikativ intendierte Wahrnehmungsleistung angewandt. Dabei bleibt voranzustellen, dass auch ein Hinhören sehr wohl ein Hören semantischer Art, ein Hören auf sprachliche Informationen sein kann.

b) Hinhören

Horchen und Lauschen, so erläutert Jutta Wermke, sind unterschiedliche Wahrnehmungsleistungen und werden verschiedenen kognitiven Fähigkeiten zugeordnet: Horchen ist

„kurzfristig aktualisiertes, konzentriertes und *forciertes* Hören. Die gespannte Aufmerksamkeit ist auf ein bestimmtes *Ziel gerichtet*, die Wahrnehmung entsprechend analytisch und selektiv. Horchen erfolgt häufig heimlich und unter erschwerten Umständen, sofern es sich auf eine verbotene oder aus anderen Gründen verborgene Information bezieht“ (ebd.; Hervorh. im Original).

Lauschen charakterisiert Wermke als

„hochkonzentriertes ..., aber zugleich selbstvergessenes Hören, das sich entspannt den Eindrücken hingibt. Lauschen setzt Muße voraus, Ruhe und Gelassenheit, um sich einzuhören in geheimnisvolle oder ästhetische Botschaften, um sie zu verstehen“ (ebd., 203).

¹² Eine der wenigen Autoren, die den Begriff des Hinhörens verwenden, ist der Wahrnehmungspsychologe Christian G. Allesch (2002, 20ff.). Er nähert sich dem Zuhören auf phänomenologischer Ebene, indem er unter anderem ‚Hinhören‘ und ‚Hinsehen‘ gegenüberstellt.

Auch Barthes differenziert zwei Typen des gerichteten Hörens ohne zwingend kommunikativer Intention¹³: zum einen das Hinhören auf „Indizien“ oder, wie Barthes es ausdrückt, das Horchen als „vorausgehende Aufmerksamkeit, durch die sich alles erfassen läßt, was das territoriale System [von Mensch oder Tier; A.H.] stören kann“ (Barthes 1991, 57). Neben der Bedrohung zählt er hierzu auch das Bedürfnis.¹⁴ Zum anderen unterscheidet Barthes ein „psychoanalytisches Zuhören“, das „von Unbewußtem zu Unbewußtem, von einem sprechenden Unbewußten zu einem anderen, mutmaßlich zuhörenden“ verläuft. Im Beispiel des Hörens der Stimme verdeutlicht Barthes diesen Gedankengang, den er umfassender in seinem Aufsatz über die „Rauheit der Stimme“ behandelt (vgl. Barthes 1990)¹⁵, folgendermaßen:

„Mitunter beeindruckt uns die Stimme eines Gesprächspartners mehr als der Inhalt seines Diskurses, und wir ertappen uns dabei, daß wir auf die Modulationen und Obertöne dieser Stimme lauschen, ohne zu hören, was sie uns sagt. Dieses Auseinanderweichen ist wohl teilweise für das Gefühl der Fremdheit (mitunter der Antipathie) verantwortlich, das jeder beim Anhören seiner eigenen Stimme verspürt. ...

Als Körperlichkeit des Sprechens liegt die Stimme in der Artikulation des Körpers und des Diskurses, so daß das Zuhören in der Hin- und Herbewegung zwischen beiden vor sich gehen kann.“ (Barthes 1991, 66ff.)

Ein derartiges Verständnis von Zuhören als etwas Sprechendes, als das Hinhören „auf die Streuung schlechthin, das Spiegeln der Signifikanten, die ständig um ein Zuhören wetteifern, das ständig neue hervorbringt, ohne den Sinn jemals zum Stillstand zu bringen“ konzeptualisiert Barthes mit dem semiotischen Begriff der „Signifikanz“.

Wermke greift diesen Aspekt auf, indem sie sagt:

„[A]uch in einer Unterhaltung kann man zeitweilig auf einen Unterton horchen, der einen nachdenklich macht und aus der konkreten Kommunikation heraustreten läßt.“ (Wermke 1995, 201)

Hier tritt das Hören gleichsam aus seiner „Dienstfunktion“ (Welsch 1993b, 96) heraus, welche ihm in der sprachlichen Kommunikation durch die bloße Rolle der

¹³ Bei Barthes findet diese Unterteilung in der Kategorie ‚Zuhören‘ statt, was die Verwendung des Wortes in den folgenden Zitaten erklärt. Dieses ‚Zuhören‘ wird von mir hier allerdings als nicht-kommunikatives, gerichtetes Hören, also als ‚Hinhören‘ ausgelegt.

¹⁴ „Der Wolf horcht auf das (mögliche) Geräusch des Wildes, der Hase auf das (mögliche) Geräusch eines Feindes, das Kind, der Verliebte horchen auf die näherkommenden Schritte, die vielleicht die der Mutter oder des geliebten Wesens sind.“ (Barthes 1991, 55)

¹⁵ „Die ‚Rauheit‘ der Stimme ist nicht – oder nicht nur – ihr Timbre; die Signifikanz, die sie freilegt, kann nicht besser definiert werden als durch die Reibung zwischen der Musik und etwas anderem, das die Sprache (und keineswegs die message) ist.“ (Barthes 1990, 305)

Aufnahme „der sprachlichen Bedeutungen *mittels* der akustischen Signale“ (ebd.; Hervorh. im Original) zugewiesen wird. Wolfgang Welsch überzeichnet diese Rolle gar, indem er sagt, die lautlichen Elemente würden als solche gar nichts bedeuten, sie seien geradezu eine Bedingung der Übermittlungsfunktion (vgl. ebd.).

Das (Zu-)Hören wie das Hinhören und seine spezifizierten Formen Lauschen und Horchen bauen auf dem nicht-gerichteten Hören – als sozusagen ‚unverschließbare‘ Sinnesausstattung – auf. Sie sind nicht zuletzt kognitive Leistungen; etwa wenn Sounds und Geräusche wiedererkannt, Sprachen verstanden oder Klänge ‚entziffert‘ werden (vgl. Barthes 1991, 55). Sie können als ein Hören auf den Sinn verstanden werden, als das Erfassen von ‚*Zeichen*‘ (ebd.; Hervorh. im Original):

„Das Zuhören ist somit ... mit einer Hermeneutik verbunden: Zuhören heißt die Stellung einnehmen, in der das Dunkle, Verschwommene oder Stumme dekodiert wird, um das ‚Dahinter‘ des Sinns ... im Bewußtsein erscheinen zu lassen.“ (ebd. 59f.)

2. Dazwischen: Sound(s)

Richtet man beobachtungssprachlich die Aufmerksamkeit auf das Klingende, Tönende, Lärmende, also auf Schallereignisse, die hier im Folgenden mit dem Oberbegriff ‚Sound‘¹⁶ bezeichnet werden und gleichermaßen als Töne, Klänge und Geräusche, aber auch – in Kombinationen letzterer – in klingender oder vertonter Sprache, Lärm und/oder Musik auftreten, dann können zwei Konzeptualisierungswege eingeschlagen werden: zum einen der Weg über den Vergleich der kulturellen Bedeutung von Sounds – hier ist der Pluralgebrauch angebracht –, zum anderen der Weg über ein Verständnis von Sound als Bindeglied zwischen Außen- und Innenwelt. Beide Wege können vor dem Hintergrund eines umfassenden Medienbegriffs beschritten werden, der das ‚Dazwischenliegende‘ oder das ‚Vermittelnde‘ benennt.

¹⁶ Michael Hauskeller weist darauf hin, dass der Begriff Klang (als Ensemble von Tönen unterschiedlicher Schwingungszahl) vermehrt in der Bedeutung von Laut gebraucht wird. Als Laut bezeichnet Hauskeller „ganz allgemein das Medium akustischer Welterfahrung“ (Hauskeller 1995, 102). In diesem Sinne gebrauche ich den englischen Begriff „sound“, der längst Einzug in die Alltagssprache nicht nur Jugendlischer, aber auch in die Wissenschaftssprache – über die Zugänge der Popkulturtheorie und musikkulturell orientierten *Cultural Studies* – gefunden hat. Die Unschärfe dieses Begriffs wird bewusst in Kauf genommen, um die umfassende Dimension des Akustischen im hier vorliegenden Zusammenhang deutlich werden zu lassen und eine Abgrenzung zu spezifischen Begriffshorizonten etwa der Musikwissenschaft oder der Akustik zu gewährleisten.

Ersterem Zugang liegt die Tatsache zugrunde, dass beispielsweise Lärm (auch: Musik, Krach etc.) nicht von jeder Gesellschaft und gewiss nicht von jedem Hörenden auch als solcher aufgefasst wird. In Abgrenzung zu physiologischen und physikalischen Wahrnehmungstheorien hat vor allem der Begründer der Kritischen Psychologie Klaus Holzkamp (1927–1995) versucht, auf die Historizität und Sozialität der Wahrnehmung aufmerksam zu machen (vgl. Holzkamp 1973). So lassen sich die „feinen Unterschiede“ (Bourdieu 1987) auch in den verschiedenen Bereichen der Zuhörkultur und gewiss als Unterscheidungscharakteristikum von Hör-Kulturen insgesamt feststellen.¹⁷

Je nach Lebensstil, Schicht-, ethnischer oder nationaler Zugehörigkeit ist die Bedeutung von Schall zutiefst soziokulturell aufgeladen. Neue Musik wird in kulturpolitischen Zusammenhängen und Kreisen interessierter Zuhörer als künstlerischer, avantgardistischer Ausdruck verhandelt, am Stammtisch der Dorfkneipe als lärmender Unsinn; eine italienische Tischgesellschaft ruft aufgrund des Lautstärkepegels der Unterhaltung, der umherlaufenden, nicht minder lautstarken Kinder in nördlicheren Gefilden Befremden und Unverständnis hervor.

Sound ist in dieser Weise als ein ‚Dazwischen‘, als ein Zwischenton, als Ursache von, aber auch als Reaktion auf Distinktion zu verstehen.

Der zweite Zugang betont die Wechselbeziehung zwischen akustischem Außen und auditivem Innen, die sich gleichsam auf dem Rücken von Sound vollzieht. Zwischen der äußeren Wirklichkeit im Sinne des akustischen Außen und dem inneren Prozess des kognitiven Verstehens und Wahrnehmens oder emotiven Empfindens liegt vermittelnder Sound.

„Im Hören gibt es einen Vorrang der Geräusche, der Klänge – der Objekte. Geräusche und Töne [Sounds, A.H.] verweisen auf das Außen der Welt und das Innen des Hörenden; s[o] bilden sie ein ‚dazwischen‘, eine ‚Schwelle‘ der Repräsentation, die in die Dynamik der Zeit, in die Bewegung zwischen ‚vorher‘ und ‚nachher‘, eingespannt ist.“ (Wulf 1993, 13)

¹⁷ Nicht nur der Hörende selbst verhält sich distinktiv (etwa in der Vorliebe für eine bestimmte Musikrichtung oder bei der Beurteilung von Lärm), sondern auch der ‚Sound-Forschende‘, der in der Auswahl seines Forschungsfeldes innerhalb des Spektrums der Hör-Kulturen (Popkultur, Klangökologie, Hörbuch, Radio etc.) Unterscheidungskriterien einführt bzw. einführen muss.

3. Das akustische Außen

In diesem Abschnitt soll es nun weniger um anatomisch, gehörphysiologisch und –psychologisch zu erklärende Vorgänge gehen als um einen kurzen Abriss über das ‚akustische Außen‘.

Ungeachtet der kognitionstheoretisch konstruktivistischen Feststellung, dass jede Wahrnehmung Konstruktion bedeutet, möchte ich die beobachtungssprachlich fixierten Phänomene der sonischen Umwelt erläutern. Dazu werden drei Kategorien herangezogen, über die sich eben jene Phänomene beschreiben lassen: Raum und Zeit sowie Kommunikation.

a) Raum und Zeit

Ungeachtet des eingangs dieses Kapitels formulierten Ausschlusses der Gegenüberstellung von Auge und Ohr werden mit dem folgenden Zitat von Walter Ong die Opponenten Hören und Sehen aufgegriffen – jedoch weniger im Sinne der Konkurrenz als im Sinne der Verdeutlichung des spezifischen Vermögens des Hörens hinsichtlich der Raumdimension:

„Beim Sehen eines Raums oder einer Landschaft muß ich meine Augen von einem Punkt zum anderen bewegen. Wenn ich aber höre, empfangen ich Klang aus allen Richtungen zugleich: ich bin im Zentrum meiner Hörwelt, die mich umfängt. Man kann in Hören, in Sound eintauchen. Es gibt keinen Weg, gleichermaßen ins Sehfeld einzutauchen.“ (Walter J. Ong zit. n. Kittler 1984, 140).

Mit der synthetisierenden Auffassung von Klang, Tönen oder Geräuschen als *Klanglandschaft*, wie sie mit dem Begriff der *Soundscape* angesprochen ist, wird unter anderem eben diesem Argument der Immersion, des Eintauchens, Rechnung getragen. Die freie Rundfunk-Autorin, Redakteurin und Kuratorin Sabine Breitsameter umschreibt die *Soundscape*-Konzeption, die später näher vorgestellt werden soll, als ein „Ensemble der Schallereignisse, aus denen sich eine Landschaft, ein Ort, ein Raum zusammensetzt“. Die *Klanglandschaft* ist somit „die akustische Hülle, die den Menschen in seinem jeweiligen Alltag umgibt“ (Breitsameter 1996, 213).

Akustische Ereignisse sind immer lautliche *und* zeitliche Ereignisse, da sie *in* der Zeit produziert und rezipiert werden. Diese Feststellung gilt sowohl für historische Zeiträume – „[g]roße Teile der uns umgebenden Geräusch-, Ton- und Klangwelt unterliegen dem historisch-gesellschaftlichen ... Wandel“ (Wulf 1993,

9) –, als auch für die *Zeit t* als unabdingbare Bezugsgröße des Lautlichen. Gehört werden kann nur durch Investition von Zeit seitens des Hörenden.

b) Kommunikation

In der Differenzierung zwischen auditivem Innen und akustischem Außen mag die Zuordnung von Kommunikation zu letzterem befremdlich erscheinen. Es wird damit jedoch versucht, weniger auf kognitive und neurophysiologische Bedingungen des *Hörens auf Sprache* hinzuweisen als auf das *Hören auf das Soziale* bzw. das *soziale Außen*. Damit soll deutlich werden, dass nicht nur tönende Sprache soziale Gemeinschaft entstehen lässt, nämlich indem „ihre Mitglieder lernen, einander zuzuhören“ (Wulf 1993, 9). Soziale Teilnahme und Teilhabe baut ebenso auf nichtsprachliche Klangräume¹⁸ auf, die Kommunikationsmedien im Sinne von Bedeutungsträgern sind.¹⁹ Kommunikation verstehe ich hier demnach als polylogisch (vgl. Faßler 2002, 18).

Das Ohr ist demnach ein sozialer Sinn in zweierlei Hinsicht: Es konstituiert *Zugehörigkeit* zu einer Gesellschaft zum einen über seine Funktion bei der Ausbildung des menschlichen Sprachvermögens, zum anderen als Rückversicherer des *vertrauten* Raums. Die Klänge des Stadtviertels und der eigenen Wohnung, die vertraute Musik des Lieblingsradiosenders, die Vogelstimmen des regelmäßig bewanderten Waldes, kurz: die *Soundscape*²⁰ des Alltags – sie alle versichern Eigenpräsenz in einer gewohnten Umgebung. Sie werden nicht immer bewusst wahrgenommen, doch ein Aufenthalt in fremden Umgebungen klingt *anders*.

„Über die Wahrnehmung von Geräuschen, Lauten, Tönen und Wörtern wachsen wir in eine Kultur hinein.“ (Wulf 1993, 9)

Auch die Begriffe *Hörigkeit* und *Gehorsam* verweisen auf die Entstehungslogiken von Sozietät über das Hören. Parallel zu der oben genannten doppelten Ausrichtung des Ohrs als sozialer Sinn, kann das Hören auf den Priester oder Kaiser, auf dessen Sprache und sprachlich vermittelte Botschaften und Dogmen

¹⁸ Christoph Wulf spricht in diesem Zusammenhang und in Abgrenzung zum „instrumentellen Hören“ auf „semantische Gehalte“ auch vom „mimetischen Hören“, das „die sinnlichen und unsinnlichen Ähnlichkeiten und die expressive Seite mit ihren verborgenen Gehalten erfahrbar macht“ und die „geheimnisvolle Magie der Töne“ in Erscheinung treten lässt (Wulf 1993, 13).

¹⁹ Hier ist ein Verständnis von Sound als medienvermitteltes und in Mediensystemen transportiertes kommunikatives Bedeutungsgewebe sicherlich hilfreich.

²⁰ Auf den von Murray Schafer geprägten Begriff der *Soundscape* wird näher im Unterkapitel IV.5 eingegangen.

dem Hören auf Kirchenglocken oder Trompeten – um im Beispiel zu bleiben – gleichgestellt werden.

Manfred Faßler weist auf die kulturelle und soziale Bedeutsamkeit von Klangräumen hin, wenn er sagt:

„Die Quelle von Tönen, ebenso deren Reihenfolge wie auch deren Empfängersituation ist hochgradig geregelt: so ist die Stille im Klassenzimmer, im Gerichtssaal, im Museum, in der Leichenhalle, im Bergwald jeweils anders belegt. Ähnliches gilt für den Lärm auf dem Schulhof, bei Demonstrationen, auf Autobahnen, in Bahnhöfen.“ (Faßler 2002, 85)

Festzustellen bleibt, dass dieses Geregeltsein nicht zwingend sprachlicher Natur im Sinne von Schrift oder Rede ist, sehr wohl aber kommunikativer im Sinne von tradierten Verhaltensmustern.²¹

Zwischenton

Das umfangreiche „Ensemble elektroakustischer Kommunikationsmöglichkeiten“, das durch die medientechnologischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts hervorgebracht wurde, prägt nicht nur unsere akustische Umwelt, wie der Komponist und Professor für akustische Kommunikation Barry Truax anmerkt, sondern ebenso die „individuelle Praxis des Zuhörens und das damit verbundene soziale Verhalten“ (Truax 1997, 31).

„Ein Großteil unserer Alltags-Klänge wird von Radio oder Tonträgern und von Lautsprechern wiedergegeben. Diese medialisierten Hörerfahrungen teilen wir alle miteinander. Auf ihnen beruhen Wahrnehmung und Kommunikation unserer Gesellschaft. Sie stiften das, was ich als *elektroakustische Gemeinschaft* bezeichnen möchte.“ (ebd., Hervorh. im Original)

Das akustische Außen, das von natürlichen und elektroakustischen Schallquellen gespeist wird, wird dementsprechend unmittelbar und mittelbar (über Lautsprecher) wahrgenommen. Als „Paradoxon des medialen Hörens“ bezeichnet dabei Truax den Umstand, dass der

„elektroakustische Schall, der aus den Lautsprechern in unser Ohr dringt, ... zwar unsere Umwelt [bildet], ... jedoch nicht aus unserer unmittelbaren Umwelt, sondern aus einem anderen Kontext stammt“ (ebd.).

Wie ist dieser Gedanke angesichts vernetzter, interaktiver Hör-Räume, die mit der Multimedialisierung des Internets entstehen, zu werten?

²¹ Faßler folgend ist mit Sprache bzw. ‚language‘ unter anderem auch zeichen-, bild-, körper-, symbol- und tonsprachliche Äußerung zu verstehen (vgl. Faßler 2002, 24).

III. Von Sinnen ... – philosophiegeschichtliche und wissenschaftstheoretische Vorbemerkungen

Während Sprache selber rhythmisch-akustisch ist, ist ihre Metaphorik mit so annähernder Vollständigkeit optisch, daß wir schließlich gar nicht auf die Idee kommen, es könnte da auch Ausnahmen, Umkehrungen geben, die denn auch gar nicht mehr als Metaphern erfahren werden; aber schon die Rede vom Anfang und vom Ende einer Linie ist dafür beispielhaft.
(Ulrich Sonnemann)

Auch wenn die Philosophie als traditionelle Disziplin nicht zwingend den Kulturwissenschaften zuzuordnen, wohl aber eine der Mutterdisziplinen der Geisteswissenschaften ist, ist der Bezug auf die vornehmlich aus ihr hervorgegangenen Denkrichtungen der Sprachtheorie, philosophischen wie historischen Anthropologie und Ästhetik notwendig. Die folgenden Ausführungen sollen erkenntlich werden lassen, dass das Grundmodell der Interdisziplinarität im Feld der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit für die auditive Wahrnehmung früh angelegt ist.

1. Sensualphilosophie

Eine der Grundfragen der neuzeitlichen Philosophie lautet, welchen Beitrag die Sinne beim Gewinn menschlicher Erkenntnisse leisten. Beschränken sich die Vertreter des Rationalismus, allen voran René Descartes (1596–1650), auf „die Gewissheit der eingeborenen Ratio als Quelle sicherer Erkenntnis“ (Trabant 1993, 64), sehen Verfechter des Empirismus wie John Locke (1632–1704) und David Hume (1711–1776) in der Sinnlichkeit den Ursprung allen Erkennens (vgl. Jütte 2000, 141ff.). Letztere, als sensualistisch apostrophierte Auffassung bezieht sich auf die optische Erkenntnislehre der griechischen Philosophie, wonach das Auge als entscheidendes Erkenntnisorgan angesehen (sic!) wird – im Zusammenspiel mit der Hand als „ophthalmo-chirozentrische Grundbewegung der Welterschließung“ (Trabant 1993, 64).

Immanuel Kant – dies sei hinzugefügt – leistet eine Bestimmung der Sinnlichkeit, die weder dem Empirismus noch dem Rationalismus zuzuordnen ist. Er spricht beiden Richtungen einen Absolutheitsanspruch ab, baut sie jedoch taktisch verschmelzend in sein Philosophiegebäude ein. Die Kantische Erkenntnistheorie

„speist sich aus zwei Quellen statt wie bisher aus einer: aus der Sinnlichkeit *und* aus dem Verstand“ (Priddat 1992, 34; Hervorh. im Original).

Eine philosophiegeschichtliche Erörterung der Sensualphilosophie, die von der Antike bis zur Gegenwart reichen müsste, kann hier nicht vorgenommen werden. Vielmehr geht es darum, die Konstellation einer Fundamentalopposition innerhalb der sensualistischen Wahrnehmungstheorien des 18. Jahrhunderts, des „Zeitalters der Empfindsamkeit“ (Jütte 2000, 140), in groben Zügen herauszuarbeiten.

„Die Hand“, so bringt Trabant das aus der Antike überlieferte „erkenntnistheoretische Grundmodell“ der westlichen Welt auf den Punkt, „greift etwas, wobei ihr das Auge behilflich ist“ (1993, 64). Er weist in Bezug auf das Paradigma des ‚greifenden Sehens‘ und ‚sehenden Greifens‘ auf die Metaphorik der westlichen Sprache hin. Hier heißt kognitives Verstehen ‚begreifen‘, ‚erfassen‘, ‚festhalten‘, ‚vernehmen‘ und – natürlich – ‚(ein)sehen‘ oder ‚durchblicken‘.

Wurde die Bedeutung des Auges als Erkenntnisorgan und des Visuellen als Informationsträger, das heißt die abendländische Ausrichtung des Denkens auf das Sichtbare als platonisches Erbe seit der Renaissance und ihrer medientechnischen Errungenschaften (Buchdruck, perspektivische Malerei etc.) wie ihrer philosophischen Orientierung (Neoplatonismus) potenziert und im Zuge der Aufklärung (Lumières!) gleichsam radikalisiert, so stehen neben der Aufwertung der vermeintlich ‚niederen Sinne‘, dem Geschmacks-, Tast- und Geruchsempfinden, vor allem die Rivalität von Auge und Ohr im Mittelpunkt einer ‚sensualistischen Tradition, die im 18. Jahrhundert im Zusammenspiel von Ästhetik und Anthropologie die überkommene Hierarchie der Sinne überprüfte und revidierte ...“ (Böhme, H. u. a. 2002, 139).

Die Hierarchie der Sinne wird somit zum Topos der philosophischen Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts²², eingebettet in eine „komplizierte

²² Peter Utz weist darauf hin, dass die Sinnes-Kontroverse im 18. Jahrhundert als eine aufklärerische Auseinandersetzung um das Verhältnis von Auge und Hand startete. Das sog. Molyneux-Problem, das Gedankenexperiment eines englischen Arztes, das John Locke in den sensualistischen Diskurs einbringt, stellt die „doppelte Frage nach der Leistung der einzelnen Sinne wie auch nach der möglichen Einheit der Wahrnehmung, wobei die parzellierende Beantwortung der ersten Frage notwendigerweise eine negative Antwort auf die zweite Frage nach sich ziehen muß“ (Utz 1990, 19). Das Gedankenexperiment: Ein Blindgeborener hat durch bloßes Tasten gelernt, einen Kubus von einer Kugel zu differenzieren. Gesetzt den Fall, dieser blinde Mensch wird durch eine Operation sehend. Kann er – ohne seinen Tastsinn einzusetzen – die beiden Gegenstände voneinander unterscheiden und das Gesehene dem vormals Gefühlten zuordnen?

Diskussion ... um die Anthropologie der Sinne (z. B. bei Locke, Buffon, Condillac, Diderot, Mendelssohn)“ (Trabant 1993, 64).

Für ein Verständnis der jüngeren kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierungen von Auditivität ist hier der Bezug auf Johann Gottfried Herder (1744–1803) wichtig.²³ Dieser stellt in seiner Sprachtheorie paradigmatisch das Ohr, „der erste Lehrmeister der Sprache“ (Herder zit. n. Stopka 2001, 62), als gleichberechtigtes Erkenntnisorgan neben das Auge.

„Herders Wiederentdeckung des Ohres kündigt nichts weniger als eine philosophische Wende an, sofern sie der entscheidende Schritt von einer traditionell okularen, visuellen (und solipsistischen) Erkenntnistheorie zu einer aurikalen und auditiven – akroamatischen –, schließlich sprachlich-dialogischen Erkenntnistheorie ist.“ (Jürgen Trabant zit. n. Böhme, H. u. a. 2002, 141)

Dieser „erkenntnistheoretischen Alternative“ spricht Trabant (1993, 64) mit Blick auf die Dominanz der Hegelschen Dialektik, Teil des „okularen mainstream“ (ebd., 65), zwar wenig Einfluss auf die gesamte Philosophie der folgenden Jahrhunderte zu, dennoch ist Herders „akroamatische Anthropologie“ (ebd.) wegweisend für alle Theoretiker, die sich dem Phänomen Hören nähern. Denn das

„Herdersche Ohr – und das ist das entscheidende – [richtet sich] auf die *Welt*. Es hört die Welt und nicht nur – was es traditionellerweise tut – den anderen Menschen. Und es schafft aus dieser *akroamatischen*²⁴ Begegnung mit der Welt die Sprache und also das Denken. Das Ohr, in der europäischen Tradition vorwiegend als soziales, ethisches, kommunikatives Organ angesehen, wird bei Herder ein welterschließendes, erkennendes, kognitives Organ (ohne deswegen natürlich aufzuhören, kommunikativ zu sein)“ (ebd., 65; Hervorh. im Original)²⁵.

Die Aufwertung des Hörens entspringt einem „spezifisch modernen Unbehagen[...] in der Kultur“, das „sich nicht zufällig im Horizont der Verschränkung von Anthropologie und der Ästhetik, die als junge Disziplin im 18. Jahrhundert insgesamt der theoretischen Aufwertung der Sinnlichkeit

²³ Herders theoretischer Standpunkt im sensualistischen Diskurs wird umfassend bei Joachim Gessinger (1994, 70ff.) und Marion Heinz (1994) aufgearbeitet.

²⁴ „Akroamatisch“ (von gr. *akroatés*: Hörer) ist ein Ausdruck des philosophischen Diskurses (vgl. hierzu die Hinweise bei Trabant 1993, 71).

²⁵ Jürgen Trabant beschäftigt sich in dem hier zitierten Aufsatz vornehmlich mit Leibniz. Anhand dessen „petites perceptions“ (vor allem akustische Eindrücke wie das Wasserfallrauschen oder Meeresbrausen), „Basis allen Erkennens bei Leibniz“ und somit Metaphern des heuristischen Verfahrens, er dem als „hörend“ konzipierten Denken in der – gleichwohl von Descartes inspirierten – rationalistisch-idealistischen Philosophie von Leibniz nachspürt. Leibniz, darum bemüht, das Gefälle zwischen Empirismus und Rationalismus einzuebnen, wird somit von Trabant noch vor Herder die implizite Auffassung des Denkens „als ein zutiefst akroamatisches Ereignis“ zugesprochen (vgl. Trabant 1993).

zuarbeitet“, Bahn bricht (Böhme, H. u. a. 2002, 141f.). In der Rhetorik vom Ende des visuellen Zeitalters hallt dieser Impetus in der Gegenwart – zum Teil modernitätskritisch – wider. Gar erfährt er im Zuge des ‚cultural turn‘ innerhalb der Kulturwissenschaften eine Neuauflage. Davon zeugen mitunter die ‚Sinnes-Orientierungen‘ einer Anthropologie der Musik, des Zuhörens, des Körpers und selbstverständlich einer Anthropologie bzw. Ethnologie der Sinne. Diese sind wenn nicht explizit, so doch implizit gegen das cartesianische Modell der Trennung von Körper und Geist, dem „Cartesian commitment“ (Herzfeld 2001, 240), gerichtet und damit für eine Enthierarchisierung der Sinne und – dies soll weiter unten näher ausgeführt werden – für eine Enthierarchisierung der wissenschaftlichen Erkenntnismethode.

Nach Herder sind es vor allem die Vertreter der jüngeren Gegenwartsphilosophie Ludwig Wittgenstein und Martin Heidegger, die auf das visuelle Erkenntnis-Paradigma im Rahmen sprachphilosophischer Gedankengebäude mit einem Gegenentwurf reagieren (vgl. Mayr 1991, 18f.). Beide äußern in der Kritik am ‚Visualprimat‘ ein Plädoyer für das Hören. Wittgenstein, so Wolfgang Welsch, der in seinem Aufsatz der Hypothese des ‚Visualprimats‘ in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht nachgeht, habe

„die herkömmliche Bedeutungstheorie, die am Modell der Vorstellung orientiert ist – Bedeutungen sollen Objekte eines geistigen Sehens sein –, durch eine Gebrauchstheorie der Bedeutung ersetzt: Der Sinn unserer Ausdrücke liegt in ihrem Gebrauch, und dieser ist von sozialen Formen der Verständigung und damit vom Hören unabtrennbar“ (Welsch 1993b, 92).

Und weiter heißt es bei Welsch:

„Der Übergang von der Bewußtseinsphilosophie zum Paradigma der Kommunikation, wie er sich in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen europäischen und amerikanischen Denkrichtungen vollzogen hat, bedeutet jedes Mal auch einen Übergang von der traditionellen Favorisierung des Sehens zu einer neuen Betonung des Hörens.“ (ebd.)

Auch Heideggers Schriften markieren diesen Übergang. Dem visuell geprägten und bestimmten Vernunftdenken stellt er das Hören als „die eigentliche Gebärde des jetzt nötigen Denkens“ gegenüber (Heidegger zit. n. Welsch 1993b, 102). „Um des ‚Hörens‘ willen“, so ist ergänzend bei Holger Schmid zu lesen, „war in Heideggers späterem Denken die Aufmerksamkeit auf die Dichtung konzentriert geblieben“ (Schmid 1999, 193). Damit ist auch Heidegger Mitgestalter jener

akroamatischen Wende in der Sprachphilosophie, wie sie weiter oben Erwähnung findet.

Auf die etymologische wie kultur- und religionsgeschichtlich nachweisbare Verwandtschaft zwischen Hören und Gehorsamkeit muss nicht näher hingewiesen werden. Welsch diagnostiziert in diesem Sinne so auch in Heideggers „Plädoyer für ein Hören auf das Sein“ eine gefährliche Nachbarschaft „mit dem Aufruf zum Hören auf den Führer“ (Welsch 1993b, 93).

Zwischenton

Für die Philosophie als Disziplin wie für Wissenschaft als kulturelle Praxis im Allgemeinen gilt gewiss: „sight is ... *the* sense of science“ (Classen 1993, 6; Hervorh. im Original). Ein Denken über das Hören entbindet nicht von der visuellen Fixierung des Gedachten über das Schreiben und Gelesen-Werden – zumindest (noch) nicht im akademischen Publikationsrahmen. Dennoch bleibt anzumerken, dass die Philosophie, die traditionell der Durchsetzung des Visualprimats zuarbeitete und damit den Topos der Dominanz des Sehens in der Neuzeit ausgestaltete, im vergangenen Jahrhundert zur „eindringlichen Kritikerin der Sehdominanz“ (Welsch 1993b, 91) wurde.

Welchen Niederschlag diese Kritik im 21. Jahrhundert, im Zeitalter des netzbasierten „audio-visuellen Gesamt ereignisses“ (Hentschläger/Wiener 2002) und „medialer Netzwerke“ (Faßler 2001) vor allem im philosophischen Diskurs selbst findet, bleibt ungewiss. Fest steht, eine „culture of real virtuality“ (Manuel Castells) und ein verändertes „Mischungsverhältnis von Sprachlichkeit, gegenständlicher, abstrakter und künstlicher Visualisierung, Taktilität und Tonalität“ (Faßler 2001, 98) prägen auch das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Medien – im Engeren das Verhältnis zwischen Medien und Philosophie, die „als eine sprachlich-philologisch gewendete Besonderung menschlichen Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögens ... an die vordigitale Medialität, das heißt Lehrtextlichkeit, gebunden“ (ebd., 18) ist. Zwar gilt:

„Weder Hören noch Sehen, weder Denken noch Wahrnehmen vergehen den Menschen.

Allerdings werden die sinnlich-geistig-reflexiven Bezüge zur beobachtbar gemachten Realität neu geordnet. Sie werden durch die veränderten Ranglisten des Sehens, Lesens, Betrachtens, Benutzens, des Rezipierens, Interagierens neu aufeinander bezogen geführt.“ (Faßler 2001, 308ff.)

Bei Frank Hartmann (2000), der die oben angedeutete Ungewissheit mit dem Gedanken der Überführung der Sprachphilosophie in eine „Medienphilosophie“ mit zumindest Teilgewissheiten füllt, heißt es:

„Mit den technischen Rahmenbedingungen ändert sich die Art und Weise, wie das menschliche Wahrnehmen, Erkennen und Handeln (und damit Reflexionsfelder von Ästhetik, Theorie und Praxis) funktioniert. Synthetisierende Theorien mit umfassendem Erklärungsanspruch, die zwischen zwei Buchdeckeln präsentiert werden, verlieren zunehmend an Glaubwürdigkeit. Gefragt sind nicht Sinngebungen, sondern Möglichkeiten, einen Meta-Diskurs zur neuen Mediensituation und zu den Bedingungen der Möglichkeit einer Informations- oder Wissensgesellschaft zu führen.“ (Hartmann 2000, 18)

Dabei ist Hartmanns Prämisse entscheidend, wonach „die neuen Medientechnologien grundsätzlich als eine *Reaktion*“ auf die gesteigerte Komplexität von Kultur und Lebenswelt und „nicht als *Ursache* für eine verwirrende Medienwirklichkeit“ (ebd.; Hervorh. im Original) zu verstehen sind. An dieser Stelle rückt hier die eingangs gestellte Frage nach der Ursache der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ für das Auditive im kulturwissenschaftlichen Betrieb in den Vordergrund. Eine Ursache, die womöglich nur als Reaktion erklärt werden kann?

2. ‚Anthropologie der Sinne‘

Die philosophische Anthropologie bemüht sich um eine philosophische Wesensbestimmung des Menschen. Durch die Einbeziehung der Einzeldisziplinen Biologie, Ethnologie, Soziologie, Sprachwissenschaft, Archäologie und Psychologie gerät die menschliche Sinneswahrnehmung immer wieder in das analytische Blickfeld einer deutschen Denktradition, die an Max Scheler (1874–1928) anknüpft.

Eine ‚Anthropologie der Sinne‘²⁶ vor dem Hintergrund philosophisch-anthropologischer Argumentation wurde maßgeblich von Helmuth Plessner (1892–1985) ausformuliert, der neben Scheler zu den Begründern der modernen philosophischen Anthropologie zählt (vgl. Lessing 1998, 29).

Plessner galt zu Lebzeiten als „philosophischer Grenzgänger“ (vgl. ebd., 16ff.). Insofern ist sein umfassendes Werk keiner philosophischen Denktradition

²⁶ Die hier aufgegriffene ‚Anthropologie der Sinne‘ nach Plessner entspricht nicht der amerikanischen ‚anthropology of the senses‘ bzw. – zu deutsch – Ethnologie der Sinne, die als Forschungsrichtung der zeitgenössischen empirischen Kulturwissenschaften in Abschnitt IV.6.b näher vorgestellt wird.

zuzuordnen und in seinen Teilen immer *zwischen* den Disziplinen, Schulen und Methoden verortet. Hans-Ulrich Lessing, auf den ich mich im Folgenden sekundär beziehe, formuliert dies folgendermaßen:

„Er repräsentiert in seinem Schaffen, gleichsam wie in einem Mikrokosmos, die wesentlichen Tendenzen der deutschen Philosophie im ersten Drittel unseres Jahrhunderts: Neukantianismus, Phänomenologie und hermeneutische Lebensphilosophie. In seiner Philosophie fließen diese entscheidenden philosophischen Richtungen zusammen und formieren sich zu einer eigenständigen Gestalt des Denkens.“

In Hinblick auf Themenvielfalt und Breite des Interessensspektrums ist ihm in der jüngeren deutschen Wissenschaftsgeschichte nur wenig Vergleichbares an die Seite zu stellen: Plessners Œuvre umfaßt philosophische, anthropologische, ästhetische, soziologische, sozialphilosophische, politische und geistesgeschichtliche Arbeiten. Auch in dieser Tatsache spiegeln sich nicht zuletzt Plessners philosophisch-wissenschaftliche Grenzgängerschaft, seine Interdisziplinarität ...“ (ebd., 28)

Plessner führt seine Gedanken über Sinneswahrnehmung und – hier von größerem Interesse – über das Hören vor allem in den Schriften *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* von 1923 und *Anthropologie der Sinne* von 1970 aus. Beide Abhandlungen sind unter dem Titel *Anthropologie der Sinne* im dritten Band der Gesamtausgabe von Plessners Schriften zusammengefasst (vgl. Plessner 1980).

Die spätere Veröffentlichung ist die selbstkritische Überarbeitung, ja, in Teilen die Revidierung des Ansatzes seines frühen Hauptwerkes von 1923 (vgl. Lessing 1998, 310ff.).²⁷ Dieser Aspekt der Neuorientierung wird hier jedoch nicht weiter verfolgt. Vielmehr sind einige Grundannahmen aus der Sinnesphilosophie von Plessner wiederzugeben.²⁸

„Die Grundintention der ‚Anthropologie der Sinne‘ ist – schlicht gesagt – eine umfassende Beschäftigung mit den Sinnen in philosophischer Absicht, d. h. der Versuch einer umfassenden Philosophie der menschlichen

²⁷ Wie Lessing anmerkt, findet Plessners Abhandlung zur *Anthropologie der Sinne* in den Folgejahren nach der Veröffentlichung 1970 nur wenig Resonanz im philosophischen Diskurs – gleiches Schicksal widerfuhr seiner *Einheit der Sinne*. Jedoch auch die steigende Aufmerksamkeit für sinnesphilosophische Fragen, die ‚Wiederkehr der Sinne‘ in sozial- und kulturwissenschaftlichen Foren, ab Mitte der 1980er Jahre – ein entscheidender Aspekt der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ für Auditivität; ich gehe darauf vereinzelt in Kapitel IV ein – scheint Plessners Schrift nicht – so zumindest die Auffassung von Lessing – aus dem akademischen Abseits zu heben (vgl. Lessing 1998, 313).

²⁸ Es wird deshalb darauf verzichtet, die Zitate aus den hier zentralen Schriften Plessners (*Die Einheit der Sinne* und *Anthropologie der Sinne*) auf die Titel der Aufsätze hin zu präzisieren. Die bibliografische Angabe betrifft den gesamten dritten Band (*Anthropologie der Sinne*) der *Gesammelten Schriften*.

Sinnlichkeit ohne einschränkende Verkürzung auf erkenntnisphilosophische oder ästhetische Fragestellungen.“ (ebd., 319)

Entgegen der Kernauseinandersetzung in der oben erläuterten Sensualphilosophie, geht es Plessner nicht, wie Lessing schreibt, um

„eine Untersuchung des Erkenntniswerts der Sinne, also z. B. auch nicht um das Problem, inwieweit und mit welchem Recht die Sinne am Erkenntnisprozeß beteiligt sind“ (ebd.).

Insofern stellt Plessner der einseitigen Behandlung des Problems der Sinneswahrnehmung (rationalistisch oder sensualistisch) die These entgegen, dass

„Sinne und Sinnesorgane ... eine Verbindung von Innenseite und Außenansicht [verlangen], und sie verschafft uns nun die Biologie. Wir werden in dem ganzen Feld der Sinnesproblematik philosophisch nicht vorankommen, wenn wir nicht den Menschen, soweit es geht, als Lebewesen begreifen lernen“ (Plessner 1980, 325).

Die Verknüpfung der geistigen Sinngebung mit der kulturellen Leistung der Sinne, die Plessner in einer ‚Ästhesiologie des Geistes‘²⁹, einer Sinneslehre des Geistes also, vornimmt, ist die zentrale Motivation seiner Sinnesphilosophie, die mit der Schrift *Die Einheit der Sinne* ihre Fundierung erfährt.

„[D]ie Sinne werden – so Plessner – auf die Mannigfaltigkeit kultureller Sinngebungen bezogen, sinnliche Qualität und geistige Sinngebung, Sinnlichkeit und symbolische Formen (Geist) korrespondieren miteinander. Keine Sinnesqualität ohne eigene (kulturelle) Ausdrucksmöglichkeit und kein Sinn ohne stofflich-leibliche Basis. Thema der ästhesiologischen Analyse ist also die Versinnlichung des Geistes und die Vergeistigung der Sinne. In der Ästhesiologie des Geistes verschränkt sich eine Kritik der Sinne mit einer Theorie des Geistes, die auf dem methodischen Umweg über die Erforschung des kulturellen Formensystems den leiblich-sinnlichen und den geistigen Pol menschlicher Existenz unter *einem* Aspekt zu begreifen sucht.“ (Arlt 2001, 105; Hervorh. im Original)

Diese Konzeptualisierung entwirft Plessner im Rahmen seiner ‚Theorie geisteswissenschaftlicher Erfahrung‘, in der neben den Kategorien ‚Leben‘ und ‚Ausdruck‘, der Begriff der ‚Exzentrizität‘ bzw. der ‚exzentrischen Positionalität‘ Geltungskraft gewinnt.

„Das Auge-Hand-Feld und die Ästhesiologie des Sehens“ sowie die „Ästhesiologie des Hörens“, so einleitende Kapitelüberschriften Plessners *Anthropologie der Sinne* von 1970, werden in ihrem Bezug auf das Auge und das

²⁹ ‚Ästhesiologie des Geistes‘ und ‚Anthropologie der Sinne‘ sind Bezeichnungen für ein und dasselbe Konzeptualisierungsfeld. Plessner favorisiert jedoch in seiner späteren Schrift letztere (vgl. Plessner 1980, 332). Vgl. zu Plessners ästhesiologischer Fragestellung auch *Schneider 1989, 248ff.*

damit im funktionalen Verbund stehende Tasten (senso-motorischer Funktionskreis)³⁰ auf der einen und das Ohr auf der anderen vorrangig entwickelt – Sehen, Tasten und Hören werden somit als die zentralen sinnlichen Modi behandelt. Dabei ist die Kategorisierung in Nah- und Fernsinne fundamental.

„Hören ist ein Fernsinn, jedoch von anderer Art als das Sehen. Sehend erblicken wir etwas, nah oder fern von uns, über einen Abstand hinweg. Im Hören fällt das Moment des Abstandes fort. Ob fern oder nah, identifizierbar als ein Rascheln, Läuten, Ton einer Geige oder eines Saxophons – Ton dringt ein, ohne Abstand.“ (Plessner 1980, 344)

Dem zeitdominanten Fernsinn Hören wird kein struktureller Bezug zum Erkennen und Wahrnehmen zugesprochen, wie es im Falle des Nahsinns Tasten und des Fernsinns Sehen geschieht. Als entscheidendes Strukturmerkmal des Auditiven sieht Plessner die „Eindringlichkeit“³¹. Sie manifestiert sich in Volumen und Impuls (vgl. ebd., 345).

Klänge, das ist eine weitere wichtige Struktureigenschaft auditiven Erlebens, werden vom Menschen nicht nur empfunden, sondern auch gemacht. „[D]ie simple Tatsache, daß wir im Tonbereich produktiv *und* rezeptiv zugleich sein können“ (ebd., 349; Hervorh. im Original), die eigene Stimme *selbst* hören können, verleiht dem auditiven Modus eine Sonderstellung im Verbund der Sinne.

3. Von der Ästhetisierung der Sinne zur Ästhetisierung des Realen

Wie im Falle der obigen Erläuterungen zur Sensualphilosophie und der Plessnerschen ‚Anthropologie der Sinne‘ kann auch in diesem folgenden Abschnitt nur eingeschränkt auf das Verhältnis zwischen Ästhetik und Sinneswahrnehmung als wissenschaftlichem Reflexionsgegenstand eingegangen werden. Hervorzuheben ist der Zusammenhang zwischen ästhetischer Theorie und Fragen der sinnlichen Wahrnehmung im philosophiegeschichtlichen Rückblick. Dieser Zusammenhang äußert sich deutlich zum einen im ausgehenden 20. Jahrhundert in der Debatte um eine ‚neue Ästhetik‘ und im paradigmatischen Begriffspaar ‚Sinn und Sinnlichkeit‘; zum anderen aber vor allem in der historisch gewordenen Festsetzung von Ästhetik als Theorie des sinnlichen Erkennens.

³⁰ Eine eigenständige ‚Ästhesiologie des Tastens‘ wird von Plessner nicht entworfen.

³¹ Ohren lassen sich nicht verschließen. Der Mensch ist nicht mit ‚Ohrenlidern‘ ausgestattet. An dieser Feststellung lässt sich Plessners Vorstellung des ‚Eindringens‘ am bildlichsten verdeutlichen. Die ‚Strahligkeit‘ des Blicks hingegen ist, nach Plessner, der Schlüssel zum Verständnis der modalen Spezifik visuellen Erlebens (vgl. Plessner 1980, 258–265).

a) Die Anfänge der Ästhetik

Das philosophische Hauptwerk von Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), die 1750 verfasste *Aesthetica*, markiert den Anfang der Ästhetik als ‚Lehre von der Sinneserkenntnis‘. Er begründet ‚die Ästhetik als Theorie eines besonderen Erkenntnistyps, der sinnlichen Erkenntnis im Gegensatz zur rationalen‘ (Böhme 1995, 179). Ihm voraus gehen vor allem englische und französische Theoretiker des ‚Schönen‘, die jeweils den konträren Parteien um die alte philosophische Streitfrage, ob der Mensch das Schöne durch die Sinne oder durch den Verstand begreift, zuarbeiten. Jene Seite, die einen empirisch-sensualistischen Schönheitsbegriff propagiert, versteht das menschliche Sinnesvermögen als Maßstab (vgl. Jütte 2000, 156ff.).

Johann Georg Hamann (1733–1788) verfestigt in der Nachfolge von Baumgarten die Beschränkung der ästhetischen Theorie auf Empfinden und Fühlen bis der Begründer der modernen Kunstwissenschaft Johann Joachim Winckelmann (1717–1769) den Beitrag der Kunstgeschichte zur Ästhetik sowie einen relativierenden und subjektivierenden Schönheitsbegriff einfordert – in der Weise, da ‚Schönheit durch den Sinn empfunden, aber durch den Verstand erkannt wird‘ (Winckelmann zit. n. Jütte 2000, 163f.).

„Mit Winckelmann erhält die Ästhetik ... eine neue Dimension. Das Augenmerk gilt nicht mehr so sehr dem sinnlichen Empfinden und Fühlen, sondern der historisch-philosophischen Betrachtungsweise.“ (ebd., 164)

Damit wird die Ästhetik sukzessive auf eine Theorie der schönen Künste und des Kunstwerks verengt. Eine der Grundthemen ästhetisch-philosophischer Reflexion wird somit die Frage nach möglichen Kriterien zur Beurteilung des Schönen und der Kunst sowie nach der intersubjektiven Verbindlichkeit dieser Kriterien. Schon mit Winckelmann deutet sich die ‚Wende zur Subjektivität an, die bei Kant zur ästhetischen Richtschnur wird‘ (ebd., 163).

Mit Immanuel Kant (1724–1804) verliert die als Theorie der sinnlichen Erkenntnis verstandene Ästhetik, wie sie vor allem von Baumgarten formuliert wurde, an Einfluss. In Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) werden ‚die traditionellen Begründungen des ästhetischen Urteilsvermögens rigoros‘ verworfen, ‚an deren Stelle die Prinzipien der Subjektivität und der Zweckmäßigkeit‘ gesetzt und somit eine Wissenschaft des Schönen unmöglich gemacht (ebd., 164). Kants Kritik der Urteilskraft ist primär eine Wahrnehmungs- bzw. Urteilstheorie.

Hier deutet sich eine Differenzierung an, die später im ausgehenden 20. Jahrhundert verstärkt im ästhetisch-philosophischen Diskurs verhandelt wird: Gemeint ist die Unterscheidung zwischen Ästhetik und *Asthetik* bzw. *Aisthesis*.

„Zwar haben wir es unter beiden Titeln – dem einer ‚Ästhetik‘ und dem einer ‚Aisthetik‘ – mit einer Analyse der Wahrnehmung, insbesondere der sinnlichen Wahrnehmung zu tun, dessen also, was im Griechischen *aisthesis* heißt. Jedoch bezeichnen Aisthetik und Ästhetik zwei verschiedene Arten der Analyse des Sinnlichen. Thema der *Ästhetik* sind Wahrnehmungs- und Herstellungsformen, die sich auf bestimmte, traditionell ‚schön‘ genannte Objekte beziehen, nicht zuletzt – aber keineswegs vor allem – auf die der Kunst. Thema der *Aisthetik* hingegen ist einfach die menschliche Wahrnehmung, ohne eine Beschränkung auf bestimmte Formen und Funktionen. Aisthetik ist folglich etwas sehr viel Allgemeineres als Ästhetik. Ist Aisthetik eine Lehre von dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen überhaupt, so handelt Ästhetik von einem bestimmten Gebrauch dieses allgemeinen Vermögens. Ästhetik ist daher ein Teilgebiet der Aisthetik.“ (Martin Seel zit. n. Zacharias 2001, 148; Hervorh. im Original)

Ästhetik als ‚Lehre vom Schönen‘ breitet sich also vom 18. bis zum 20. Jahrhundert zuvorderst im traditionellen Feld der Kunst aus. In den Hintergrund rückt daher die ästhetisch-philosophische Reflexion über Wahrnehmung im Sinne der ‚Lehre von der Sinneserkenntnis‘. Von Kant bis Adorno sind ästhetische Betrachtungen an die Rezeption von Kunst und Kunstwerk gebunden. Diese Ästhetik ist in erster Linie „Urteils- bzw. Beurteilungsästhetik ... und schließlich im weiteren Sinne Kunstkritik“ (Böhme 1995, 7).

b) Die ‚neue Ästhetik‘ und Ästhetisierungsprozesse

Vor allem die Entwicklungen der modernen Kunst, wie sie durch die Etablierung der so genannten neuen Grafien vom Telegrafen über die Fotografie und den Kinematografen bis zum Fonografen befördert werden, bringen das Verständnis von Ästhetik als Lehre vom Kunstschönen zu Fall und lassen die Notwendigkeit des Wandels der Ästhetik als Teildisziplin der Philosophie offen zutage treten.³² Wurde bis Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936) „[a]lle ästhetische Produktion ... aus der Perspektive der Kunst gesehen und an ihrem Maßstab gemessen“ (Böhme 1995, 25), so verlagert die wegweisende ästhetische Theorie von Benjamin den Fokus, indem sie eine materialistische Auffassung vom entmythologisierten Kunstwerk in der Moderne birgt und „die Ästhetisierung der Lebenswelt unter dem Stichwort

³² Was im historischen Rückblick auf die Ästhetik der bildenden Kunst gilt, ist natürlich ebenso für die Entwicklungen der Musikästhetik nachweisbar.

„*Ästhetisierung der Politik* als ein ernstes Phänomen thematisiert“ (ebd.; Hervorh. im Original). „Diesen Perspektivwandel“, so Gernot Böhme, „soll die neue Ästhetik theoretisch realisieren“ (ebd.). Und weiter heißt es bei Böhme, der sich in einem ökologischen Zugang zu ästhetischen Fragen für ‚Atmosphäre‘ als Grundbegriff einer neuen Ästhetik und als zentralen Erkenntnisgegenstand stark macht:

„Danach ist es nicht mehr die primäre Aufgabe der Ästhetik zu bestimmen, was Kunst oder ein Kunstwerk ist, und Mittel für die Kunstkritik bereitzustellen. Vielmehr ist das Thema der Ästhetik nun die ästhetische Arbeit in ihrer vollen Breite. Sie wird allgemein bestimmt als Produktion von Atmosphären und reicht insofern von der Kosmetik über Werbung, Innenarchitektur, Bühnenbilderei bis zur Kunst im engeren Sinne. ... Die neue Ästhetik ist also auf seiten der Produzenten eine allgemeine Theorie ästhetischer Arbeit. Diese wird verstanden als die Herstellung von Atmosphären. Auf seiten der Rezipienten ist sie eine Theorie der Wahrnehmung im unverkürzten Sinne. Dabei wird Wahrnehmung verstanden als die Erfahrung der Präsenz von Menschen, Gegenständen und Umgebungen.“ (ebd.)

Die neue Ästhetik, wie sie mit den Worten Böhmes skizziert werden kann, überwindet

„die Selbstbeschränkung der Ästhetik auf das Urteil und den rationalen Diskurs, die Verpönung von Sinnlichkeit und affektiver Teilnahme, die Verdrängung des Leibes, die Einschränkung des Interesses auf die Kunst und das Kunstwerk, die Dominanz der Semiotik und die Präponderanz der Sprache“ (ebd. 178).

Sie macht den Weg frei für eine Wiederkehr der Sinne sowie für eine Betonung von Aisthesis im ästhetisch-philosophischen Diskurs und reagiert auf eine „Ästhetisierung des Realen“, in dem

„[j]eder Raum, in dem man sich befindet, jede Blümchentapete, jede S-Bahn-Gestaltung, jede Atmosphäre in Verkaufsräumen etc. ... Ästhetik [ist]“ (ebd., 15).

c) Aisthesis und Wirklichkeit

Die vor allem von Jean François Lyotard [1979] initiierte Debatte der Postmoderne trägt wesentlich dazu bei, dass das Ästhetische wieder im Mittelpunkt der philosophischen Auseinandersetzung steht. Im deutschsprachigen Raum ist es Wolfgang Iser (1990), der die „neue Prominenz des Ästhetischen“ (Iser zit. n. Zacharias 2001, 148) propagiert und als „Stichwortgeber der Postmoderne“ (Wolfgang Zacharias) auftritt. Nicht zuletzt wird auch von ihm der Fokus auf Aisthesis eingefordert (vgl. Böhme 1995, 10). Dies lässt sich auch an

seinem bereits erwähnten Beitrag zum Auditivitätsdiskurs ablesen (vgl. Welsch 1993b).

In den beiden letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts ist der postmoderne „Ästhetik-Boom“ (Welsch 1993a, 13) zunehmend in breiteren sozial- und kulturwissenschaftlichen Feldern nachweisbar (vgl. u. a. Kamper/Wulf 1984a; Barck u. a. 1990; Plake 1992; Welsch 1993a; Zacharias 1996; 2000).

Auch die Ethnowissenschaften und empirischen Kulturwissenschaften setzen spätestens mit dem Aufkommen der ‚Writing Culture‘-Debatte (vgl. Clifford/Marcus 1986) und der Einforderung einer ‚post-modern ethnography‘ (vgl. Tyler 1986) Schwerpunkte in Bereichen der Ästhetik und ästhetischen Vermittlung – sowohl bezogen auf die methodischen Annäherungen an das Forschungsfeld und die untersuchten Ausdrucksweisen Musik, Tanz, Kunst etc. (vgl. Herzfeld 2001, 278ff.) als auch auf die wissenschaftliche Repräsentationspraxis selbst. Die Ästhetisierung des Realen bzw. der Lebenswelt geht so einher mit einer Ästhetisierung von Wissenschaft.

Von der *Ethnopoiesie* (vgl. Münzel 2000; Heinrichs 1996) über das Verständnis von (kultur)anthropologischer Praxis als *performance* (vgl. Greverus 1997); von der Frage nach dem „ethnographic ear“ (Clifford 1986, 12) und der Wiederbelebung des ethnografischen Films in neuen Medien (vgl. Greverus/Gabriel 2001) über eine „Anthropology of Experience“ (vgl. Turner/Bruner 1986) bis hin zur „Kunst des Erzählens“ (vgl. Kiener 1999) – hier und gewiss noch in weiteren Bereichen wissenschaftlicher, insbesondere ethnografischer Praxis werden Neubestimmungen eingefordert, in denen Aisthesis und Sinneswahrnehmung als Schlüsselkategorien auftreten.³³ Verstehensprozesse des Fremden und des Anderen sind, um mit Victor Segalen zu sprechen, „Ästhetik[en] des Diversen“ (vgl. Segalen 1983) – in welchem polyfonen Gewand und vor welchem medialen Repräsentationshintergrund auch immer.

Dem ästhetischen Denken kommt, wie Wolfgang Welsch (1990) hinweist, eine Schlüsselrolle beim Begreifen von Wirklichkeit zu. „In einer Realität, die zunehmend als fiktional begriffen wird“, so bezieht sich Thomas Reinhardt auf Welsch,

„rückt das Ästhetische fast zwangsläufig in den Rang des entscheidenden Elements bei der Konstituierung von Wirklichkeit. Es wird dabei immer weniger als Gegenpol des *Realen* konzipiert, sondern schafft sich seinen

³³ Siehe hierzu das Unterkapitel IV.6.

Antagonisten in der Anästhetik, der Nicht-Wahrnehmung“ (Reinhardt 2000, 19; Hervorh. im Original).

Reinhardt bezieht diesen Aspekt auf die ‚Kultur als Text‘-Metapher und arbeitet die Rolle der Wahrnehmung im Verhältnis Ethnograf/Leser-Fremdes-Wirklichkeit-Text treffend heraus:

„Ein ethnographischer Text fängt nicht die Wirklichkeit der Untersuchten ein. Die Wirklichkeit, um die es in ihm geht, ist die des Ethnographen angesichts des Fremden. Oder, auf einer weiteren Ebene, die des Lesers angesichts eines Textes, der seine Entstehung einer Interaktion mit Fremden verdankt.

Weil aber Fremdes nicht vollständig in den Kategorien des Eigenen ausgedrückt werden kann, endet der Versuch der Repräsentation fast zwangsläufig im Simulakrum [nach Baudrillard; A.H.], in der Kopie von etwas, dessen Original nie existiert hat. Der Referent tritt dabei zurück hinter das Zeichen. Mit anderen Worten, der Text wird autoreflexiv. Beliebig wird er deshalb nicht. Im Verlust des Ursprungs wird er zwar heterogen, auf ein selbstgenügsames *l'art pour l'art* oder *anything goes* aber läßt er sich gleichwohl nicht reduzieren. Denn auch der ethnographische Text als Simulakrum bleibt immer noch an die Erfahrung seines Verfassers gebunden, an dessen Wahrnehmung oder *aisthēsis*.“ (ebd., 18; Hervorh. im Original)

Bezogen auf die interpretative Ethnologie und die Geertzsche *Dichte Beschreibung* (vgl. Geertz 1991) lässt sich schließlich mit Reinhardt ergänzen:

„Ausgehend von der schlichten Beobachtung einiger Hahnenkämpfe, einer Sinneswahrnehmung also, stellt er [Clifford Geertz; A.H.] zunächst eine generalisierte Sinnvermutung an. Diese unterzieht er einer reflexiven Prüfung und gelangt so zu einer Gesamtsicht des Phänomens als mikroskopische Abbildung makroskopischer Verhältnisse. Dabei ist es unerheblich, ob die derart gewonnenen Interpretationen sich mit der Eigeninterpretation der Untersuchten decken. Die konkreten Balinesen treten schließlich (ebenso wie der Autor Geertz übrigens) hinter den Text zurück. ... Unbenommen hat ... der Text dem westlichen Leser eine unerwartete, blitzlichtartige Einsicht in zwar wahrscheinlich nicht *die* aber doch immerhin eine *mögliche* balinesische Wirklichkeit eröffnet. Und genau darin liegt die Stärke des ästhetischen Denkens. Es kann entscheidend dazu beitragen, unser Diskursuniversum zu erweitern. Das für sich allein genommen ist ja bereits ein schönes und durchaus lohnenswertes Ziel. Es kann es aber nur, wenn es nicht bei der Sinneswahrnehmung stehen bleibt. Die Reflexion oder Logik bleibt weiterhin ein unverzichtbares Vehikel bei der Transformation der Empfindung in eine *Sinnwahrnehmung*.“ (ebd., 20; Hervorh. im Original)

Zwischenton

Die gedankliche Kopplung von ‚Sinn und Sinnlichkeit‘ verknüpft das Symbolische mit dem Ästhetischen und verweist auf die Zeichenhaftigkeit von ästhetischen Prozessen (vgl. Zacharias 2001, 149f.). Gerade hier wird der Dynamik medienkultureller Formationen und medientechnologischer Entwicklungen Rechnung getragen, da Medien immer einen Zusammenhang zwischen Sinn und Sinnlichkeit herstellen.³⁴

„Zum zentralen Thema auch des Ästhetischen wird nun die Bestimmung von Verhältnissen, Wechselwirkungen von Realität und Virtualität, von Natürlichem und Künstlichem, von Einmaligkeit und Reproduzierbarkeit im Wandel der Zeit und in der Dynamik und Dramatik derzeitiger technologisch-digitaler Entwicklung.“ (Zacharias 2001, 149)

Medienpädagogisch wird Sinneskompetenz als Medienkompetenz und letztendlich als ästhetische Kompetenz konzeptualisiert (vgl. ebd., 154f.). Forderungen nach eben dieser Medienkompetenz werden vor allem vor dem Hintergrund der Anwendung und Nutzungsverbreitung digital-elektronischer Medien- und multimedialer netzbasierter Kommunikationstechnologien laut.³⁵

Welsch unterscheidet zwischen den Prozessen der Oberflächen- und Tiefenästhetisierung. Mit ersterem umschreibt Welsch den offensichtlichen materiellen „Ästhetisierungs-Boom“ im urbanen Raum, im Alltag und in der Werbung – die „Überzuckerung des Realen mit ästhetischem Flair“ (Welsch 1993a, 15). Mit „Tiefenästhetisierung“ ist der Prozess „immaterieller Ästhetisierung“ gemeint, der, so Welsch, „nicht bloß einzelne Bestände der Wirklichkeit [betrifft], sondern die Seinsweise der Wirklichkeit und unsere Auffassung von ihr im ganzen“ (ebd., 20).

Unter dem Blickwinkel der Wirklichkeitskonstitution durch alte und neue Medien wird diese Tiefenästhetisierung unter anderem am ‚Zapping‘-Erlebnis, an ‚Flow‘-Erlebnissen, an der Metaphorisierung des Digitalen, vor allem aber an virtuellen Realitäten und realen Virtualitäten, an der Wiederkehr der Sinne durch und in

³⁴ „Während durch die Sprache die Beziehung von Sinnlichkeit (Aisthesis) und Sinn (Semiotik) bestimmt wird, übernehmen die Künste die Funktion, die sinnlichen Fragmente der von der Schrift zergliederten Sprache in sich zu bergen. Obwohl wir zunächst annehmen könnten, daß mit der gegenwärtigen Entwicklungsphase der Sprache deren Schriftgeschichte fortgesetzt würde, ist schon jetzt eine Neugestaltung der Beziehung von Sinn und Sinnlichkeit ablesbar, die aufs engste mit der Übertragung der Schrift in das digitale Kommunikationsnetz zusammenhängt.“ (Kerckhove 1996, 73)

³⁵ Siehe hierzu auch das Unterkapitel IV.3.

Medien(kunst)³⁶ (vgl. Kerckhove 1996; 1993) und an der Ortung des ‚Rauschens‘ in der Kommunikation, im Visuellen und Akustischen, in der bildenden Kunst, Musik und Literatur (vgl. Hiepko/Stopka 2001) abgelesen.

³⁶ Die Wiederkehr und das Anwachsen von ‚Sinnlichkeit‘ seit der Einführung vor allem des Internet – „in der Interaktivität (Berührung), in Multi-Media-Anwendungen (Sehen und Hören), im virtuellen Raum (Synästhesie) und in der Telepräsenz“ (Kerckhove 1996, 72) – führt Derrick de Kerckhove auf die Verwendung von Hypertext und Multimedia-Sprachen zurück, deren Auftreten er als „Rekonfiguration der Sprache selbst“ betrachtet: „Wir können also zurecht von einer echten Wiederkehr der Sinne in der Sprache reden, aus der die Schrift sie vertrieben hatte.“ (ebd., 81)

IV. Die ‚neue Aufmerksamkeit‘ – ein transdisziplinärer Raum

Es gibt fast kein Geheimnis, das nur durch die Augen übermittelt werden könnte. (Georg Simmel)

Zweifelsohne hat der Begriff der Transdisziplinarität Konjunktur im gegenwärtigen akademischen Betrieb. Sei es, dass er – als sozusagen modische *Interdisziplinarität* – für eine Fächer übergreifende wissenschaftliche Zusammenarbeit steht. Oder dass er den konstruktivistischen Gedanken, „Verstehen verstehen“ zu wollen, auf der Ebene wissenschaftlicher Praxis verankert, wie es Heinz von Foerster als „Eigenart der Entwicklung der Wissenschaften“ diagnostiziert hat, nämlich „von der Disziplinarität zur Interdisziplinarität und nunmehr zur Transdisziplinarität“ zu springen (Foerster 1993, 282).³⁷ In diesem Fall bedeutet Transdisziplinarität m. E. eine ‚Zuständigkeitsbereiche‘ und Kompetenzfelder der Disziplinen sprengende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einem Themenkomplex sowie das Entstehen eines ungeahnten Wissenszusammenhangs oder, wie Heinz von Foerster es ausdrückt, die Erweiterung der „Verstehensansprüche“ (ebd., 285).

In gewisser Weise liegen dieser Arbeit beide Verständnisse von Transdisziplinarität zugrunde. Zum einen ist es der Fokus über das eigene Studienfach hinaus, die – zwar nicht im engeren Sinne dialogische, so doch erlesene – ‚Wissensentlehnung‘ aus anderen Disziplinen; zum anderen die Konstruktion – um nicht zu sagen Erfindung – eines Themenraums, dem der Auditivität, der mit der Hypothese der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ untermauert wird.

1. Kultur des Hörens?

Die Aufmerksamkeit, die vonseiten der kulturwissenschaftlichen Disziplinen besonders im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts dem Ohr, dem Hören und dem akustischen Raum entgegengebracht wird, lässt sich als Reaktion auf die vermeintlich fortschreitende „Regression des Hörens“ (Jütte 2000, 312) und Dominanz der Visualität betrachten, die schon Georg Simmel (1858–1918) in seinem „Exkurs über die Soziologie der Sinne“ (1908) in der Reduzierung

³⁷ „Disziplinen erfordern das Verstehen eines Gegenstandsbereichs, Interdisziplinarität ein Verstehen des anderen, Transdisziplinarität jedoch verlangt das Verstehen des Verstehens als solchen.“ (Foerster 1993, 285)

zwischenmenschlicher, sprachlicher Kommunikation von Mund zu Ohr im städtischen Raum und Leben diagnostizierte.³⁸

Sind jedoch Simmels Hinweise zur „soziale[n] Bedeutung der Relation von Hören und Sehen“ (Blaukopf 1982, 130) als soziologisch nüchterne Beobachtungen des Wandels des sinnlich erfahrbaren Außens, als Urteil über die „vergemeinschaftende soziologische Wirkung“ (Simmel 1908, 488) der jeweiligen Sinne und als zeitdiagnostische Gedanken zum Verhältnis der Sinne zueinander zu verstehen, offenbart sich in späteren Gegenentwürfen zu einer als visuell dominiert betrachteten Gesellschaft, die wieder mehr hören oder besser hinhören solle, eine im Grunde kulturpessimistische Haltung. Von dem „Großprogramm einer auditiven Kulturrevolution“ spricht Wolfgang Welsch, der ebenso kritisch wie sympathisierend die Frage nach einer sich abzeichnenden „Kultur des Hörens“ erörtert (vgl. Welsch 1993b).

In diesem Abschnitt gehe ich also auf jüngere Denkrichtungen ein, die in ihrer Betonung auf das metaphorische wie konkrete Ohr das Ende des visuellen Zeitalters und den Anfang einer auditiven Kultur proklamieren oder zumindest als hypothetisches Gedankenexperiment aufgreifen.

a) Grenzgänger

Popularphilosophisch wird das Ende des visuellen Zeitalters in vorderster Linie von Joachim-Ernst Berendt mit dem Postulat „Die Welt ist Klang“ heraufbeschworen:

„Der Neue Mensch wird ein hörender Mensch sein – oder er wird nicht sein. Er wird in einem Maße Klänge wahrnehmen, von dem wir uns heute noch keine Vorstellung machen können. ...“

Die tiefere Veränderung unseres Bewußtseins ... wird dadurch ausgelöst, daß wir uns endlich das Ohr und das Hören in dem Maße erschließen, in dem das Auge und das Sehen ohnehin in unserer Kultur erschlossen sind.“ (Berendt 1986, 16)

Berendts vielstimmige Ausführungen von der Kosmologie und Klangphysik über Paläolinguistik bis hin zur fernöstlichen Philosophie verdichten sich zu einflussreichen Publikationen. Im Rahmen eines Beitrages zur Postmodernismus-Kontroverse bezeichnet Peter Sloterdijk den Berendtschen Feldzug für eine

³⁸ Der Verkehr der Großstadt, so Simmel, „zeigt ein unermeßliches Übergewicht des Sehens über das Hören Andrer. ... Vor der Ausbildung der Omnibusse, Eisenbahnen und Straßenbahnen im 19. Jahrhundert waren Menschen überhaupt nicht in der Lage, sich minuten- bis stundenlang gegenseitig anblicken zu können oder zu müssen, ohne miteinander zu sprechen“ (Simmel 1908, 486).

klingende Welt – nicht ohne Kritik an Berendts musikontologischen Spekulationen – als „neu-metaphysische Theoriekompositionen“ (Sloterdijk 1987, 113).

Und dennoch, der Jazz-Kritiker, Publizist und Musikproduzent Joachim-Ernst Berendt legt in der ersten Hälfte der 1980er Jahre zwei initialzündende Bücher vor, die im Grenzbereich zwischen Wissenschaft und Esoterik auf eine Psychologie und Phänomenologie des Hörens aufmerksam machen und damit ein breites Publikum erreichen. *Nada Brahma. Die Welt ist Klang* [1983] und *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt* [1985] finden nicht nur unter der New-Age-Bewegung Leser und Hörer – die Publikationen wurden auch als Musikkassetten- und CD-Produktionen veröffentlicht, gar gingen ihnen Radioproduktionen voraus (vgl. Berendt 1986, 9) –, sondern Berendts Bemühungen im Rahmen internationaler Vortragstourneen und Seminarveranstaltungen fielen ebenso in den Zwischengebieten von Philosophie, Kultur- und Musikwissenschaft auf fruchtbaren Boden. So greift beispielsweise der Ethnomusikologe Max Peter Baumann Berendts bei Nietzsche entlehnte Metapher des „dritten Ohres“ auf (vgl. Baumann 1993, 126ff.), fehlen keine kritischen wie ergänzenden Hinweise auf Berendt bei dem Philosophen Wolfgang Iser (vgl. Iser 1993b, 87f.) oder lassen selbst empirische, klangökologisch orientierte Arbeiten die musikontologischen und gewiss esoterisch angehauchten Gedanken von Berendt nicht außen vor (vgl. Lorenz 2000, 1f.). Auch die Medienpädagogin Jutta Wermke verknüpft Berendts „*historisch-weltanschauliche* Fragestellung“ mit ihrem Entwurf einer Hörästhetik (vgl. Wermke 1995, hier: 199; Hervorh. im Original). Der bereits oben zitierte Philosoph Peter Sloterdijk nimmt zeitdiagnostisch kritischen Bezug auf Berendts „Free-Jazz-Kosmologie“ (vgl. Sloterdijk 1987, 84–120) und resümiert:

„Die Welt ist nicht Klang, sondern Raum seiner Möglichkeit, sie ist keine Symphonie, sondern ein lärmender Alptraum, der Grund hat, sich selbst daran zu erinnern, daß aus dem Übermaß des Lärms die Vision tödender Ordnungen aufsteigen kann.“ (ebd., 114)

„Die Welt ist Klang“ – nach der Übersetzung von ‚Nada Brahma‘, einem Mantra der klassischen indischen Musik –, diese Metapher steht trotz aller Kritik als Parole im Vordergrund jener aufkeimenden Stimmung, die die Vorherrschaft des Sehens in der Moderne bröckeln sieht oder gar zur Emanzipation des Gehörs aufruft. Die bedeutungsmächtigen Formulierungen verschiedenster Autoren

beweisen, mit welcher Durchschlagskraft Berendts Publikationen einen nachhaltigen und nachhallenden Diskurs zur Auditivität beförderten.

Im Folgenden sei nun auf die Protagonisten der Überprüfung des ‚Visualprimats‘ aus den sozial- und kulturwissenschaftlich orientierten Stimmenlagern eingegangen.

b) Protagonistische Skeptiker

Der deutsche Sozialphilosoph Ulrich Sonnemann (1987) geht in seiner ihm eigentümlichen Sprache der „kantischen Verkennung des Ohrs“ nach. Im philosophiegeschichtlichen Rekurs auf Kants Begriff der *Anschauung* sowie dessen Bestimmung von *Zeit über* diesen Begriff, hält Sonnemann die These „Zeit ist Anhörungsform“³⁹ entgegen und stellt fest,

„daß sämtliche Phänomene, in denen sie [die Zeit; A.H.] sich selbst gliedert und artikuliert, die also, die in jeder Hinsicht sich nur ihr und in keiner dem Raum [als Beschreibungskategorie von Zeit; A.H.] verdanken, rhythmisch-akustische sind, die ihrer Bestimmung als Anschauungsform spotten. Alle Sprache, alle Musik, aller Rhythmus, alle Verständigung qua Vernunft ... wenden sich ans Ohr, nicht ans Auge. Sie tun das mit einer Entschiedenheit, die es beinahe unbegreiflich macht, daß ein Zuordnungsverhältnis von solcher Einfachheit selbst so lange, und so taub, überhört werden konnte ...“ (Sonnemann 1987, 209).

Frühe Versuche, der unter anderem durch das Begriffsuniversum Kants begünstigten „abendländischen Ertaubung“ (ebd., 218) entgegenzuwirken, lassen sich mit den Worten Sonnemanns zusammenfassen:

„Und es ist ja nicht so, daß die Befestigung der optischen Tyrannei lange schon vor ihrer jetzigen Banalisierung auf einen sie wahrnehmenden kritischen Widerstand nicht gestoßen wäre, damals [im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert; A.H.] ihm schon begegnet wäre, als touristisches *Delegieren* des jeweils eigenen Sehens an das neue Zaubergerät, die photographische Kamera, gerade anfing. Da ist Yorck von Wartenburgs Spott, in seinem Briefwechsel mit Dilthey, über das okulare Panoptikum, auf das die Geschichtsphilosophie des Freundes unter Vernachlässigung der in der Gesellschaftstiefe *hörbaren* Kräfte hinauslaufe, und da ist Nietzsches Spott über den deutschen Durchschnittsleser, der beim Lesen seine Ohren in die Schublade gelegt habe. Auf weit gründlicher nachbohrender Weise tritt die Nachfolge gerade dieser Kritik im 20. Jahrhundert der Soziologe, Rechts- und Kulturhistoriker Eugen Rosenstock-Huussy an. Das Wort, die Zeit und die Geschichte beleuchten seine Werke als die sich manifestierenden Axiome des Weltprozesses. Danach könnte man meinen, daß er geisteswissenschaftlich gegen die Naturwissenschaften sich verhärtet habe, das Gegenteil ist der Fall. Von ihnen, die mit präziser Fantasie wieder zusehends spekulativer werden, nicht einer ihnen nachhinkenden

³⁹ So der Titel des hier herangezogenen Aufsatzes von Sonnemann (1987).

harthörigen Philologie, auf die die Geistes- und Sozialwissenschaften in ihrer wachsenden Geistlosigkeit doch hinausliefen, erwartet er die entscheidenden anti-positivistischen Einsichten der Epoche.“ (ebd., 210; Hervorh. im Original)

Die früh gestellte Forderung von Eugen Rosenstock-Huessy (1888–1973) nach einer „Hörwegwissenschaft“ wartet noch immer auf ihre Einlösung, wie Robert Jütte (2000) anmerkt. Wer sich ihrer annimmt, steht offen. Allerdings finden sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts Denker, die gesellschaftlichen Wandel auf Medienwandel zurückführen und hierbei nicht unwesentlich den Einschlag von *Hörwegen* – um bei Rosenstock-Huesseys Schlagwort zu bleiben – propagieren. Marshall McLuhan (1911–1980) macht wohl am eindringlichsten in medientheoretisch-medienanthropologischer Hinsicht auf das hörkulturelle Defizit des abendländischen Menschen aufmerksam und verspricht ihm im ‚audio-taktilen Raum‘ eine neue Heimat und ganzheitliche Orientierung, die ihn aus dem ‚typographischen Trancezustand‘ (vgl. McLuhan 1992 [1964]) retten würde. Tendenzen einer Aufwertung des Gehörsinns sind, folgt man McLuhan, im „Zeitalter der Elektrizität“ allgegenwärtig und so diagnostiziert er:

„Die sich gegenwärtig vollziehende Wende der Technologien des visuellen zu denen des akustischen Raums in unserer Gesellschaft beschleunigt sich beständig.“ (McLuhan 1995 [1989], 63)

Auch in der Argumentation des McLuhan-Schülers Walter J. Ong schwingt implizit die Absage an die visuell dominierte Gesellschaft und Kultur mit – wenn auch stärker im analytischen Spannungsfeld zwischen den Kategorien Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Mit den elektronischen Medien wurde die Stunde der „elektronischen Transformation des verbalen Ausdrucks“ eingeläutet, die durch Elektronik als „Post-Typographie“ möglich gemacht wurde (Ong 1987 [1982], 135).

Ong bezeichnet die gegenwärtige Epoche als „neues Zeitalter sekundärer Oralität“ (ebd., 135), denn „mit dem Telephon, dem Radio, dem Fernseher [und] den verschiedenen Klangaufzeichnungsgeräten“ wird ein „wirkliche[s] Publikum“ geschaffen, „wohingegen das Lesen eines geschriebenen oder gedruckten Textes die Individuen auf sich selbst zurückwirft“ (ebd., 136). Der Literaturwissenschaftler und Oralitätsforscher referiert hier auf die Gemeinschaft konstituierende Aufgabe der mündlichen Verständigung in nicht-schriftbezogenen, primär-oralen Kulturen.

Zwischenton

Ist Michel Foucault (1926–1984) zwar entschiedener Skeptiker des Sehens, so schwingt in seiner Feststellung des Zusammenhangs von Sehprimat und Überwachungsgesellschaft (vgl. Foucault 1994) jedoch kein Plädoyer für das Hören mit. Im wahrsten Sinne weitsichtig, da ein ‚Big Brother is watching you‘ ohne Weiteres in ein ‚Big Brother is hearing you‘ gewendet werden kann.⁴⁰ Jeremy Banthams Idealtyp einer Strafanstalt von 1787, das alles kontrollierende *Panopticon*, basiert ‚nur‘ auf dem Vermögen des Fernsinnes Auge. Der moderne gläserne Mensch von heute ist multisensorisch und synästhetisch kontrollierbar, da sich sein Handlungsraum in mediale Räume erweitert hat.

„Wenn man sich ständiger Transparenz und Überwachbarkeit ausgesetzt weiß, wird man bald anfangen, sich selber zu kontrollieren – am Ende wird es also nicht einmal mehr den einen Wachtposten brauchen, wir disziplinieren uns selbst, die Gesellschaft vollständiger Transparenz wird die Gesellschaft vollständiger Überwachung sein.“ (Welsch 1993b, 92)

Gibt es noch Geheimnisse, die nur über die Ohren vermittelt werden?

Mit seinem Appell für eine klangökologische Aufmerksamkeit rückt Murray Schafer (1988 [1977]) die Problematik der Lärmverschmutzung und damit Hören als vernachlässigte Kernkompetenz und Umweltorientierung in den Mittelpunkt seiner anfangs künstlerischen und musikdidaktischen Arbeit. Wenn auch Kritik an Schafers „Klage über das Schwinden der Geräusche der Natur“ und „sentimentaler Ökologie“ geübt wird (vgl. Hosokawa 1990, 241ff.), so stellt sich die Schwerpunktsetzung des Klangforschers als folgenreich ebenso für Kunst und Musikkomposition wie für eine Disziplinen übergreifende wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Klang heraus.

Schafer startet erstmals den Versuch, die Beziehungen zwischen Mensch und akustischer Umwelt in ein analytisches Muster zu übertragen und mit seiner Idee der „Lautsphärenforschung“ und des „Akustikdesigns“ (vgl. Schafer 1988) anwendungsbezogene Forschung zu betreiben. Auf Schafer und das mit ihm verbundene Konzept der ‚Soundscape‘ (Klanglandschaft) werde ich mich im Verlauf dieser Arbeit noch näher beziehen⁴¹, aber schon jetzt auf sein wegweisendes, 1977 publiziertes Hauptwerk *The Tuning of the World* verweisen,

⁴⁰ Hingewiesen sei auf das Schlagwort vom „Großen Lauschangriff“. Vgl. zur aktuellen Situation der Abhörmaßnahmen in Deutschland D. Hipp, G. Mascolo u. H. Stark: *Königsweg für Lauscher*. In: *DER SPIEGEL*, Nr. 29 vom 14. Juli 2003, S. 44f.

⁴¹ Siehe hierzu das Unterkapitel IV.5.

mit dem er pragmatisch die Aufmerksamkeit auf das Hören und die akustische Umwelt sowie auf ‚Klang‘ als interdisziplinäres Forschungsgebiet einforderte.

Dietmar Kamper schließlich weist auf die soziologisch bedeutsame „geheime Prävalenz des Hörens“ (1984, 112) hin und regt mit seinem Plädoyer für eine „Sozio-Akustik“ (vgl. Kamper 1984 u. 1994) einen ebenso philosophisch-anthropologisch wie sozialwissenschaftlich verhandelten Diskurs an, der vor allem mit der Paragrana-Ausgabe „Das Ohr als Erkenntnisorgan“ (1993) seinen vorläufigen Kristallisationspunkt erreicht und der entschieden das ‚Visualprimat‘ der abendländischen Kultur (vgl. Welsch 1993b, 90ff.) in Frage stellt.

Das Publikationsgeschehen im Forschungszentrum für Historische Anthropologie der Freien Universität Berlin, an dem Dietmar Kamper und Christoph Wulf durch ihre Herausgeber- und Autorenschaft maßgeblich beteiligt sind, hat geistes- und kulturwissenschaftliche Forschungsfelder mitbegründet, die bis heute erhebliches Interesse finden. So sind die Veröffentlichungen „Die Wiederkehr des Körpers“ (1982), „Das Schwinden der Sinne“ (1984) oder „Die sterbende Zeit“ (1987) gleichermaßen Stichwortgeber für kulturwissenschaftliche Paradigmen wie konzeptionelle Entwürfe oder zumindest Reformulierungen einer Anthropologie des Körpers, der Sinne bzw. der Zeit.

In zweiterwähntem Band wird der zivilisatorische Stellenwert der Sinne in sozialer wie historischer Hinsicht thematisiert und auf eine „postmoderne Ästhetik“ (Kamper/Wulf 1984b, 11) hingearbeitet. Die Metaphorik des menschlichen Körpers, die hier im Bild des all seiner Sinne beraubten Menschen, der sich vergebens gegen den Fall zu Boden wehrt, angewandt wird, wird auf ihre Anwendbarkeit am Ausgang der Moderne überprüft.

„[B]is in Wahrnehmungsprozesse hinein bleibt umstritten, ob der Körper modellhaft Zeugnis für eine ‚natürliche‘ Sprache oder eine ‚geschichtliche‘ Schrift ablegt.“ (ebd., 10)

Ist, so fragen Kamper und Wulf, „das umschriebene anthropologische Modell für zeitdiagnostische Vorstellungen und Darstellungen am Ausgang der Moderne noch brauchbar“ (ebd.)?

Zumindest hört (sic!) man – und dies ist m. E. auch einer der (metaphorisch formulierten) Kernpunkte des Auditivitätsdiskurses – in den Beiträgen des von Kamper und Wulf herausgegebenen Buches die Übereinstimmung „bei der Inkriminierung des Auges, das als der Hauptsinn der Moderne und als Hebel der neuzeitlichen Körperpolitik gilt“ (ebd., 11) heraus. So wie „dem Ohr, dem

„mittleren“ Sinn [zwischen dem Fern-Sehen und den taktilen Nahsinnen; A.H.], zugemutet wird ... die Führung zu übernehmen“ (ebd., 13).

„Zwar ist auch das Ohr, da es nicht verschlossen werden kann, den anbrandenden Fluten der modernen Welt ausgesetzt. Seine Geschichte ist unter dem historischen Vorrang des Auges geradezu Wahnsinnsgeschichte. Doch zeigt die mythische Grundverfassung der europäischen Musik der Neuzeit, wo trotz der Moderne die Chancen eines körperlichen Gleichgewichts liegen. Hier, nahe bei mathematisch-labyrinthischen Ordnungen, kann das ausgebildete Ohr Zusammenhänge stiften, die in der sichtbaren Welt längst unmöglich sind. Deshalb verläuft auch die Rehabilitation des Körpers heute hauptsächlich über Musik, Bewegung, Tanz. Gerade in seiner ungeistigen Qualität hat das Hörbare eine schier unerschöpfliche Kraft, wie die Reaktion immer neuer Generationen auf die Wellen der immer neuen Musik (zunächst außereuropäischer Herkunft) beweist. Ob aber zukünftig das Ohr eine derartige Stellvertretung wird durchhalten können, dürfte schon in Erwägung des steigenden Lärmpegels fraglich sein. Erst recht ergibt sich in Anbetracht der fortschreitenden Mechanisierung, die letztendlich nur noch vom Mythos der Musik zehrt, die Ungewißheit, ob eine soziale Akustik den Ruin der Optik übersteht.“ (ebd.)

Bevor ich auf die Sedimente des Auditivitätsdiskurses in den medienpädagogischen und empirisch-kulturwissenschaftlichen Disziplinen eingehe, folgt ein verdichtender Bezug auf diverse Publikationen und Bewegungen, die die Aspekte Hören und Zuhören explizit zum Thema machen.

2. Verdichtungen

Angesichts der Fülle der akademisch-wissenschaftlichen Veröffentlichungen um den Themenkomplex ‚Hören/Zuhören‘ mit Beginn der 1990er Jahre, erheben die folgenden Ausführungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Dennoch soll deutlich werden, dass nicht zu unrecht von einer ‚neuen Aufmerksamkeit‘ innerhalb des Wissenschaftsbetriebs zu reden ist. Sie breitet sich freilich nicht zuletzt – nach der Rückkehr der Sinne auf die philosophisch-wissenschaftliche Tagesordnung (vgl. Kamper/Wulf 1984a; Serres 1993 [1985]; Welsch 1987) – im techno-zentrierten digitalen Zeitalter über die Philosophie hinaus aus. Mit den Worten Hans-Ulrich Lessings lässt sich diese Hinwendung zu Fragen der Sinneswahrnehmung im Allgemeinen und Hören im Speziellen auch als „zeitgeistkonforme[...] Abwendung vom Logos“ interpretieren (Lessing 1998, 313).

a) Der atmosphärische Hörraum

In den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts bewegt sich die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sinneswahrnehmung in einem verbreiteten Rahmen. Neben sprach- und literaturwissenschaftlich orientierten Ansätzen (vgl. Utz 1990; Gessinger 1994) ist die zuvorderst philosophisch geführte Atmosphären-Diskussion zu nennen. Die ‚Atmosphäre‘ als Grundbegriff einer ‚neuen Ästhetik‘ (vgl. Böhme 1995) und der Begriff ‚Stimmung‘ gewinnen hier an Erklärungskraft und sind der Versuch, das menschliche Befinden in sozialen und räumlichen Beziehungen zu erklären. Atmosphären werden in dieser Hinsicht nicht nur als subjektive Empfindungen betrachtet, sondern ebenso als objektiv konstruierte. Sie werden nicht nur wahrgenommen und erinnert, sondern bewusst hergestellt oder besser: inszeniert. Die Werbung oder das Museum sind Beispiele hierfür.

Die Ursache der synästhetischen Erfahrung sei „die unverbrüchliche Einheit atmosphärischer Gegenwart“, untermauert Michael Hauskeller in seiner mit „Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung“ unentitelteten Arbeit (vgl. Hauskeller 1995). Die Einheit der menschlichen Sinneserfahrung, ihr synästhetischer Wechselbezug, ist entscheidend dafür, „Atmosphären erleben“ zu können. Gleichberechtigt stehen sie nebeneinander, da akustische, visuelle, haptische und olfaktorische Momente die Dichte der atmosphärischen Gegenwart bestimmen.⁴² Und so unternimmt Hauskeller den Versuch, den „Geruchsraum“, „Gesichtsraum“, „Berührungsraum“ und schließlich den „Gehörraum“ menschlicher Sinneswahrnehmung zu konzeptualisieren. Letzterer ist hier von größerem Interesse.

Hauskellers Ausführungen (vgl. ebd., 102–122) betreffen ebenso wahrnehmungstheoretische wie – ich möchte sagen – geräuschphänomenologische Aspekte. Erstere betreffen die Argumentation um die Abhängigkeit der Differenziertheit des Hörens von der Umwelt. Exemplarisch wird dies unter anderem am Großstadtbewohner festgemacht, der im Gegensatz zum – sicherlich stilisierten – Landbewohner nur noch einen *Vogel* wahrnehme, statt in den unterschiedlichen Vogelstimmen *Vogelarten* zu hören. Des Weiteren wird auf das Hören als Rückversicherung des Raumes eingegangen, das heißt auf

⁴² Hauskeller sieht gar in der von ihm als Aura bezeichneten geruchlichen Atmosphäre „das Kernstück atmosphärischer Erfahrung überhaupt“ (Hauskeller 1995, 101). Diese Annahme hat jedoch weniger hierarchisierenden Charakter wie in der oben erläuterten sensualistischen Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts (vgl. ebd., 101f.).

die Fähigkeit des Ohres, Dinge *im* Raum zu orten, um auf sie zu reagieren oder vor ihnen gewarnt zu werden.

Das Geräusch als „Indikator wirkmächtiger Präsenzen“ (ebd., 110) wird bei Hauskeller phänomenologisch hinsichtlich seiner Signifikanz untersucht und kontrastiert mit Stille:

„Geräusch im eigentlichen, d. h. funktionalen Sinne ist ein Laut nur, wenn er sich abhebt von dem bereits bestehenden akustischen Feld. Das Geräusch, sofern es bewußt wahrgenommen wird, ist so immer Negation einer – bezüglich seiner – relativen Stille, welche all die ehemaligen Geräusche enthalten kann, die zur gewohnten Umgebung geworden sind. Nichts ist so schwer wahrzunehmen wie das, was uns immer umgibt, so daß erst eine Veränderung in der akustischen Grundsicht, eine objektive oder subjektive Verschiebung der Perspektive eintreten muß, um ihre Elemente der bewußten Wahrnehmung wieder zugänglich zu machen.“ (ebd., 106)

Im letzten Zitat scheinen durchaus auch Aspekte durch, die im Zusammenhang der Soundscape-Forschung aufgegriffen werden⁴³ oder methodologische Fragestellungen zu einer Ethnografie des Hörens beantworten helfen können. Meines Erachtens sind Hauskellers Überlegungen somit für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Näherung an das Phänomen Sound fruchtbar zu machen.⁴⁴ Mithin werden mit der philosophischen Atmosphären-Diskussion ohnehin volkskundliche Terrains berührt, wie beispielsweise die Museumskunde oder die Sachkulturanalyse.

b) ‚Hörkulturgeschichte‘

Dem Klang und der Bedeutung des Hörens auf die Spur zu kommen, heißt, folgt man den historischen Ansätzen, zuvorderst, dem Dualismus von Auditivität und Visualität in der Kultur- und Religionsgeschichte nachzuspüren. Und so fehlen in maßgeblichen Sammelbänden nicht Exkurse in die Frühgeschichte und Antike.

Es wird der Symbolik des Hörens und der Dialektik von Wort und Bild von Homer über Augustinus bis zum Bilderstreit des östlichen Christentums nachgespürt (vgl. Mayr 1991). Glaubensgeschichte wird als „Hörgeschichte“ rekapituliert (vgl. Tworuschka 2002) und Hören als „spirituelle Grundhaltung des Menschen“ (vgl. Schellenberger 2002) aufgefasst.

⁴³ Gernot Böhme leistet einen originären Beitrag zur Verbindung der Soundscape-Forschung und akustischen Ökologie mit der philosophischen Atmosphärentheorie und ökologischen Ästhetik (vgl. Böhme 2000). Zu den *Soundscape Studies* siehe das Unterkapitel IV.5 der vorliegenden Arbeit.

⁴⁴ Zu empirisch-kulturwissenschaftlichen Konzeptualisierungen im Feld der Auditivität siehe insbesondere das Unterkapitel IV.6.

Zwischenton

Dabei sollte – medienhistorisch betrachtet – nicht vorschnell von einer kulturgeschichtlich zu begründenden Polarisierung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ausgegangen werden, wie der Germanist und Philologe Horst Wenzel (1998) mit Blick auf die „mediale Transformation körperlicher Wahrnehmung im Mittelalter“ bekräftigt:

„[D]er Gegensatz der leitenden Begriffe und der Wechsel der Kulturtechniken [darf] nicht zu einseitig betont und zu konträr gefaßt werden. Der gesamte Gegenstandsbereich [Fragen nach dem Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit; A.H.] gewinnt seine Komplexität gerade aus der Tatsache, daß sich ein Medium nicht schon völlig ausgebildet an die Stelle eines anderen setzt. Es scheint sich als Regel zu erweisen, daß jedes neue Medium sich zunächst dem alten Medium unterordnet und erst langsam seine eigenen Möglichkeiten entwickelt.“ (Wenzel 1998, 109f.)

Dieser Einwand zeigt auf, dass eine *Hörkulturgeschichte* zwar in Bezug auf die normative Rolle des Hörens in den verschiedenen Epochen und Gesellschaften geschrieben werden kann, eine medienorientierte *Hörkulturgeschichte* jedoch immer auch zugleich Seh- und Körperkulturgeschichte ist, da die medialen Grundlagen die gesamte sensorische Wahrnehmung des Menschen berühren.

Wenzels interessanter Hinweis zur „Speisemetaphorik“ sei hier kurz aufgegriffen.

„In der Tradition oraler Kulturen“, so Wenzel,

„gibt es kein Wissen und kein Gedächtnis außerhalb des menschlichen Körpers. Stets sind es Personen [keine Maschinen; A.H.], die sich erinnern, indem sie erzählen und handeln, sind es Personen [keine elektronischen Agenten; A.H.], die lernen, indem sie andere sehen und hören. In der Vortragssituation wird das veräußerlichte Wissen – der Text – wieder in einen oralen, körperlichen Kommunikationszusammenhang gebracht. Dabei ist es der Körper des Vortragenden, sind es Stimme und Gesten, die die schriftliche Vorlage mit Leben füllen und im Kontext der höfischen Repräsentationsästhetik dem Publikum sinnlich erfahrbar machen“ (ebd., 115).

Evident ist also die Unterordnung des Vortragenden unter den Text, da der Vortragende ihm „seine Stimme und seinen gesamte Körper leiht“ (ebd.). Diese Unterordnung ist, wie Wenzel darlegt, religiös konnotiert. Das heißt, sie entstammt dem Bild der göttlichen Forderung nach der Einverleibung des ‚Wort Gottes‘ in Form der Schriftrolle (vgl. ebd., 115f.).

Eine ganzheitliche sensorische Wahrnehmung, konstatiert Wenzel,

„scheint für den Umgang mit dem geschriebenen Wort und für die Aneignung des Wortes aus der Schrift grundsätzlich von großer Bedeutung:

Die Wahrnehmung der Zeichen mit den Augen, die Aufnahme des Tones über die Ohren, der Nachvollzug des Sprechens mit den Lippen, die Sensomotorik des Körpers im Rhythmus der Wortfolge und die Internalisierung des Blicks im Prozeß des Nachsinnens kennzeichnen das ganzheitliche Erfassen eines Schriftwerkes, das sehr viel mehr ist als die bloße Aufnahme von Information“ (ebd., 116f.).

Hier wird deutlich, dass die „Memorierbarkeit traditioneller Wissensbestände ... an die körperliche Einspeisung und Wiedergabe“ (ebd., 118) geknüpft ist. Die Speisemetaphorik, wie sie so mit der Einverleibung des Textes auftritt, scheint auch in gegenwärtigen Mediensituationen durch (das Menü des Programms, die Einspeisung von Daten, das Füttern des Rechners, der Auswurf der Ergebnisse etc.). Daran wird erkenntlich, so schlussfolgert Wenzel, „wie stark die Inkorporation des Wissens durch Hand, Augen und Ohren, wie sehr Wort, Bild und Schrift miteinander verbunden waren“ (ebd., 119).

Die vornehmlich von Derrick de Kerckhove (1993; 1996) ausgerufene Wiederkehr der Sinne angesichts der netzbasierten digitalen Kommunikationstechnologien kann so, entgegen weitläufigen Annahmen des Verschwinden des Körpers im Digitalen, auch als eine Wiederkehr oder Bestätigung des Körperlichen gelesen werden: SMS und Fingerfertigkeit; Touchscreen und Berührung; Hören *und* Sehen in Multimedia-Anwendungen; Discman/Walkman/MP3-Player und Bewegung statt statischer Rezeptionssituation.

Die Aufzählung ist gewiss erweiterbar. Doch sei zum Ausklang dieses Zwischentons auf ein anschauliches Beispiel für den letztgenannten Phänomenbereich verwiesen: Die Werbemaßnahmen für das jüngst eingeführte Online-Audio-Angebot der Wochenzeitschrift DIE ZEIT.

An sich schon ein interessanter marketingstrategischer Vorgang im Medienbereich, Zeitungsartikel als vorgetragenen Text über eine Internetplattform per Audio-Stream und Download (kostenlos) zu distribuieren (mit einem preiswerten MP3-Player im Sonderangebot für ZEIT-Hörer), verweist die Werbesprache zudem auf das Zusammenspiel der Sinne, des Körperlichen und des Mediums.



Speisemetaphorik oder Sinn und Sinnlichkeit? Werbemaßnahmen für das Zeitung-Hören

Der Germanist und Rhetorikspezialist Karl-Heinz Göttert hebt in seiner Untersuchung zur „Geschichte der Stimme“ (1998) medien- und technikgeschichtlich bedeutsame Entwicklungen hervor, die entscheidend zur Transformation von Oralität und Sprechkultur und damit Hör- bzw. Zuhörkultur im Zeitalter der elektronischen Klangverstärkung beigetragen haben. Vom Sprachrohr und „akustischen Tüfteleien“ des 17. Jahrhunderts über die „Verkabelung der Sprache“ durch Telegrafie und Telefonie bis zum Fonografen und letztendlich, „am Ende“, wie Göttert treffend formuliert, zum Lautsprecher vollzieht sich die Aufrüstung des akustischen Bereichs und die Armierung der Sinne.

Göttert bemerkt, dass die „Speicherfähigkeit den Übertragungsmechanismen den Rang abgelaufen“ habe (Göttert 1998, 12), die Aufmerksamkeit der Medientheorie also mehr auf ‚technische‘ als auf ‚natürliche‘ Medien konzentriert sei. Eben die Stimme wird von Göttert als ‚natürliches‘ Medium aufgefasst (vgl. ebd., 13ff.) und so rekonstruiert er die politische und kulturelle Dimension der Verstärkung der Stimme im Lautsprecher, wie sie erst in den 1920er Jahren durch die Erfindungen auf dem Gebiet der Sprachverstärkung möglich gemacht wurden. Noch Philipp Scheidemann *rief* die Republik 1918 im wortwörtlichen Sinne *aus*. Zwar diene bereits die Vakuumröhre der Verstärkung von Klängen, jedoch nur hinsichtlich der Vergrößerung der Sendereichweite im Rundfunkbetrieb und nicht des Klangvolumens.

„ ... Radiolautsprecher gab es vorerst lediglich als Kopfhörer. Es lag also keineswegs an der improvisierten Situation allein, daß Scheidemann noch ‚reden‘ musste.“ (ebd., 423)

Erste Versuchsanlagen für die Verstärkung der Stimme auf Massenversammlungen wurden in Amerika entwickelt – für Wahlkampfzwecke. Und so stellt Göttert in seiner Untersuchung über die Einführung von Großlautsprechersystemen die politische Bedeutung dieser Technik im Nationalsozialismus – gleichwohl relativierend – in den Vordergrund (vgl. ebd., 435ff.). Denn, konstatiert Göttert, Hitler selbst habe sich „in rhetorischer Tradition“ der lautsprecherlosen Zeit gesehen (vgl. ebd., 439ff.).

Die verhängnisvolle manipulative und massenmobilisierende Macht der verstärkten Stimme eines Diktators soll hier gewiss nicht geschmälert werden. Es zeigt sich vielmehr die analytische Genauigkeit des Germanisten Göttert, der seine Untersuchung über das Medium Stimme einerseits oralitätsgeschichtlich (Rhetorik, Sprechkultur), andererseits medien- und technikgeschichtlich, das heißt in Relation zu seiner (mikrofon)technischen Abhängigkeit differenziert.

Zweifelsohne hat Friedrich A. Kittler mit seinen Schriften am konsequentesten auf die technischen Voraussetzungen der Produktion von Wissen hingewiesen – bei aller Kritik an dessen technizistischem Verständnis von Medienanalyse (vgl. Hartmann 1997). In seiner technikhistorischen Untersuchung „Grammophon, Film, Typewriter“ (1986) geht er der Rolle der Medientechnologien bei der Herausbildung von Wahrnehmungs- und Erfahrungsmustern nach. Dabei wendet Kittler die Literaturanalyse methodisch in eine Medienanalyse (vgl. Hartmann 1997). Hier sind nun besonders Kittlers Gedanken zu den akustischen Speichermedien von Interesse, da sie wesentlich die Koordinaten von Hörkultur und Hörkulturgeschichte bestimmen.

Nach Kittlers materialistischer Auffassung sind es nicht die Subjekte oder deren Bewusstsein, die Wirklichkeit bestimmen, sondern „Schaltungen“ (Kittler 1986, 5). Kultur ist nach dieser Denkart als ein Prozedere von Datenverarbeitung zu verstehen, die – dies ist Kittlers prägendste Argumentation – auf den Erfindungsreichtum kriegsplanerischer Logistiker und Ingenieure zurückzuführen ist.

So rekapituliert Kittler anhand von Kriegsgeschichte und der sich in ihr vollziehenden Innovationsschübe die Geschichte von Einzelmedien und – übergreifend – die von Kultur. Die Entwicklung von Hör-Kulturen, gemessen an der von Edisons Erfindung des Fonografen ausgehenden Aufzeichnungs- und Wiedergabegeschichte des Akustischen, hat damit, folgt man Kittler, ihren

Ursprung in Kriegstechnologien (vgl. v. a. Kittler 1986, 148ff.; Kittler 1984, 143ff.). Vom Verstärkerprinzip über High Fidelity und Stereophonie bis zum UKW-Radio – bei Kittler werden Sounds zu „Frequenzangaben“ (Kittler 1986, 42), Musikkultur und Unterhaltungsindustrie zu „Missbrauch von Heeresgerät“ (Kittler 1986, 149; vgl. auch Kittler 1991) und das Tonband zur „Kriegsbeute“ (Kittler 1986, 165):

„Das Weltkriegstonband eröffnete die musikalisch-akustische Gegenwart. Über Speicherung und Übertragung, Grammophon und Radio hinaus schuf es Imperien der Simulation.“ (ebd., 164)

Gemeint ist hier die Rolle der Tonbandtechnik in Musikproduktionsverfahren, wie sie besonders ab den 1960er Jahren – nach der Zivilisierung der vormaligen Kriegstechnik, des Wehrmacht-Magnetofons – angewandt wurden.

In einem abschließenden Zitat soll Kittlers Position noch einmal deutlich werden:

„Schallortungsgeräte mit riesigen Trichtern und übermenschlicher Hörbreitenbasis sollten Ohren befähigen, Feinartilleriestellungen noch in 30 km Entfernung auszumachen. Seitdem sind die zwei Ohren, über die Menschen nun einmal verfügen, keine Naturlaune mehr, sondern Waffe und (mit der üblichen kommerziellen Verspätung) auch eine Geldquelle. Denn lange vor den Kopfhörerabenteuern von Rock'n'Roll- oder O-Ton-Hörspiel-Konsumenten sind erst einmal Messerschmitt- und Heinkelpiloten ins neue Raumklangzeitalter eingetreten.“ (ebd., 154)

c) Von Gadgets und anderen Beweggründen

Der von McLuhan und Ong favorisierte Denkansatz, wonach die elektronischen Medien Auswirkungen auf die Sinnesorganisation des Menschen haben, dass dem Ohr und dem Hören mehr Geltung verschafft werde, wird von nicht wenigen Theoretikern verfolgt. Das „Ende der Gutenberg-Galaxis“ (McLuhan) und die „Rückkehr zum gesprochenen Wort“ (Ong) über den Rundfunk, das Telefon oder akustische Speichermedien sieht Neil Postman gar an jugendkulturellen Ausdrucksformen bestätigt:

„Daß an diesem Gedanken der ‚Rückkehr zum gesprochenen Wort‘ etwas Wahres dran ist, kann man an den Jugendlichen beobachten – an ihren Rockkonzerten, ihrem Sony-Walkman, ihrer lebhaften Sprechweise und ihrem Widerwillen gegenüber abstraktem Denken. Hierin zeigen sich die Anfänge eines neuen ‚Hörbewußtseins‘.“ (Postman 1991, 9)

Entsprechend des offensichtlichen Zusammenhangs zwischen Medienentwicklungen auf der einen und Sinnesausrichtung auf der anderen, wird auf breiter kulturwissenschaftlicher Front versucht, gesellschaftliche und

kulturelle Trends unter anderem durch phänomenologische Ansätze einer Analyse zugänglich zu machen.

Das ‚Gadget‘, allen voran der *Walkman*⁴⁵, gerät schon in den 1980er Jahren, also unmittelbar nach der Einführung des Gerätes durch SONY, ins Visier von Kulturtheoretiker. Shuhei Hosokawa (1990) denkt über den *Walkman* „als urbane Strategie, als urbane Klang-/Musik-Vorrichtung“ nach und stellt seine Untersuchung – vor allem unter Berufung auf die französischen Philosophen Deleuze, Guattari und Lyotard sowie den Semiotiker Barthes – in den Kontext der postmodernen Debatte um die Autonomie des Individuums und Mobilität.⁴⁶ Auf das technologische Objekt zentriert wie auch auf die durch es hervorgerufene Hörweise im städtischen Raum, erörtert Hosokawa den von ihm postulierten „Walkman-Effekt“. So konzipiert der Musikwissenschaftler und Biologe Hören zwar als ein Musik-Hören, genauer aber als ein Hören von ‚musica mobilis‘:

„Ich bezeichne *musica mobilis* als eine Musik, deren Quelle sich willkürlich oder unwillkürlich von einem Punkt zu einem anderen bewegt und von der körperlichen Fortbewegung der Tonträger koordiniert wird.“ (Hosokawa 1990, 230; Hervorh. im Original)

Den Versuch, das Phänomen *Walkman* im analytischen Spektrum einer Soziologie des Hörens zu untersuchen, unternimmt Martin Mengel in seiner Dissertationsschrift (1992). Ähnlich wie Hosokawa, wenn auch mit anderer Akzentuierung, geht Mengel der sozial-räumlichen Konsequenz des *Walkman*-Hörens nach. Der „Maskierungssound“ der „Walkman-Persönlichkeiten“ wird nicht als Abschirmung verstanden, vielmehr „schwingt“ der *Walkman*-Hörer „im urbanen Treiben“, er „ionisiert gleichsam in der homogenen Struktur des Urbanen“ und ist „anonym und doch präsent“ (Mengel 1992, 190). „Der *Walkman*-Hörer“, so greift Mengel Hosokawas Gedanken auf,

⁴⁵ ‚Walkman‘ ist ein geschütztes Warenzeichen der Sony Corporation, hat sich aber alltagssprachlich als Bezeichnung für jedweden tragbaren Mini-Kassettenspieler durchgesetzt. In diesem Sinne verwende auch ich den Begriff. Folgegeräte wie tragbare CD-Player, MD-Player und MP3-Player scheinen – sucht man nach Veröffentlichungen – insofern weniger von kulturwissenschaftlichem Interesse zu sein, als dass sie lediglich andere Datenträger zur Speicherung des akustischen Materials verwenden. Die Rezeptionssituation (Verwendung von Kopfhörern, individualisiertes Hören im öffentlichen Raum, akustische Privatheit etc.) bleibt die gleiche. Die digitalen Speichermedien bzw. -formate MP3 und Mini-Disc (MD) sind derzeit jedoch die weitverbreitetsten *editierbaren* Klangspeicher im Bereich der *Consumer Electronics*. Die Rolle dieser Digitalmedien und der Umgang mit ihnen ist wiederum für eine kultur-, musik- oder medienwissenschaftliche Fragestellung von Interesse (vgl. bspw. Dunaway 2002).

⁴⁶ Der hier zitierte Aufsatz von Hosokawa erschien erstmals in japanischer Sprache bereits 1981. In *Popular Music* wurde 1984 die englische Übersetzung unter dem Titel „The walkman-effect“ veröffentlicht, im Berliner Merve-Verlag 1987 die deutsche Übersetzung.

„geht durch das Soziale. Er erläuft sich seine Welt, nicht in der Durchquerung von Räumen, nach und nach, sondern in der Schaffung singularer Zonen, die inmitten der Realität sind und doch durch sie nicht vereinnahmt werden können“ (ebd., 193).

Beide Autoren lassen sich auf McLuhansche Gedankenmodelle ein, indem sie den *Walkman* als „erweiterten Körper ... [und] Haut, durch die gefühlt und geatmet wird“ (ebd., 192), oder als „eine eingepflanzte Prothese“ (Hosokawa 1990, 246) betrachten.

Wie Mangel, jedoch mit einer sinnessoziologisch, emotions- und gleichermaßen rezeptionspsychologisch eingefassten Akzentuierung auf die Auswirkungen der „elektromechanischen Revolution“, der mediengeschichtlich bedeutsamen Etablierung der Klangaufzeichnungs- und Wiedergabegeräte, widmet sich auch der Soziologe Jochen Rimek (1992) dem *Walkman* oder genauer: dem *Walkman*-Hörer:

„Auf der Suche nach einer anderen, neuen Befindlichkeit und Gefühlslage, einem anderen ‚feeling‘, taucht er ein in (s)eine inszenierte, surreale Welt-Wirklichkeit. Die Bilder des Alltags werden durch den selbstgewählten ‚Soundtrack‘ zum Kino-Erlebnis. Die veränderte Wahrnehmungsweise durch das *Walkman*-Hören eröffnet diesen ‚mobilen Ton-Trägern‘ emotionale Reaktionen, Gefühle und Empfindungen und befriedigt Bedürfnisse, die der graue Alltag sonst nicht erfüllt.“ (Rimek 1992, 114)

Den *Walkman* im Blickfeld jugendkultureller Ausdrucks- und Lebensform hat Klaus Heiner Weber (1992). Seine Überlegung zielt auf die medienpädagogische Herausforderung, die in der Veränderung der Wahrnehmungsmuster durch Technologisierung und Medienentwicklungen zum Tragen kommt. Dabei geht es auch Weber weniger um kulturpessimistische Zuschreibungen, wie sie in frühen, zumeist feuilletonistischen Beurteilungen des Phänomens *Walkman* allenthalben zu vernehmen waren (der *Walkman* als Symbol der Isolation, Abkapselung und Vereinzelung, Gehörschäden durch zu laute Musik etc.). Vielmehr begreift er das mobile Kassettengerät als „Chance für den modernen Menschen, endlich seine Ohren zu spitzen, Hellhörigkeit und Gehörschärfe zurückzugewinnen“ (Weber 1992, 35). Freilich liegt hier ein wenn nicht kulturpessimistischer, so doch modernitätskritischer Grundton in zweiter Schicht dahinter, der die vermeintliche Vernachlässigung des Sinnesorgans Ohr meint.

Der Medienpädagoge Wolfgang Schill versteht den *Walkman* als „Zeichen einer besonderen kulturellen Praxis“ (Schill 1998, 20). Er verweist auf die prägende Rolle der auditiven Medien als „bedeutsamer Bestandteil der Lebenspraxis von

Kindern und Jugendlichen“ und argumentiert in dieser Hinsicht, dass „aus medienpädagogischer Sicht dem Hören und seiner Kultivierung besondere Aufmerksamkeit zu schenken“ (ebd.) sei.

Einen qualitativ methodischen Zugang zum Phänomen *Walkman* baut Rainer Schönhammer (1988) auf. Er verarbeitet Materialien aus Presse und Werbung, Befragungen, fotografisch dokumentierte Beobachtungen, Selbstversuche und explorative Experimente zu einer phänomenologisch orientierten Untersuchung.

„Meine Frage, wie der Walkman heute in das Erleben seiner Benutzer sowie der abstinenten Zeugen des Gebrauchs eingreift, versteht sich als Momentaufnahme aus der Kulturgeschichte der Sinneserfahrung.“ (Schönhammer 1988, 7)

Neben den Fragen nach den Eindrücken, die der *Walkman* in der sozialen Umwelt hervorruft und wie sich die Umwelt für den Nutzer darstellt, liegt Schönhammers Interesse auch auf der Frage nach dem ‚Warum-Walkman-Hören‘.

Untermuert wird seine Untersuchung vor allem mit psychologischen Erklärungsversuchen und – wie oben bereits erwähnt – mit Argumentationsmustern einer Phänomenologie der Wahrnehmung. Wenn auch nicht radikal, dennoch aber deutlich, übt Schönhammer Kritik an Hosokawas „Postulate“ zum „Walkman-Effekt“, hinter denen er die Stilisierung des *Walkman* „zum Exempel ‚postmodernen‘ Fortschritts“ und die „Subsumtion aller Momente der Sinneserfahrung unter den damit überstrapazierten Begriff ‚Text‘“ vermutet (ebd., 66).

Schließlich sei noch auf zwei jüngere Arbeiten verwiesen, in deren Zentrum der *Walkman* steht: Zum einen ist es die umfangreiche Darstellung Frank Schätzleins, der den Phänomenbereich *Walkman* unter anderem im Feld der Klang- und Radiokunst untersucht (vgl. Schätzlein 2001)⁴⁷; zum anderen ein Einführungsband in die Theorien und Methoden der *Cultural Studies*, in dem das „typical cultural artefact and medium of modern culture“ als Fallbeispiel dient. Die Herausgeber exemplifizieren anhand des *Walkmans* zentrale Aspekte hinsichtlich des kreativen Umgangs mit Medien und Medientechnik als kulturelle Praxis (vgl. Gay u. a. 1997).

⁴⁷ Frank Schätzlein, derzeitiger Mitarbeiter am Institut für Germanistik II und Lehrbeauftragter für Medienkultur im Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg, bietet über die Website www.akustische-medien.de weiterführende Information und Lektüre zum Phänomen *Walkman* an. Siehe hier vor allem auch die umfangreiche „Auswahlbiografie zum Thema ‚Walkman‘“:
<http://www.akustische-medien.de/biblio/biblio_walkman.htm> (25. Juli 2003)

Zwischenton

Für ein unerwartet hohes öffentliches Interesse sorgte ein im Wintersemester 2001/2002 gestartetes wissenschaftliches Forschungsprojekt des Instituts für Volkskunde der Universität Hamburg. Die Thematik: ‚Mixtapes‘, bespielte Kompaktkassetten also. Im Frühjahr 2003, nach Abschluss des Projekts, griff das Museum für Kommunikation in Hamburg in Kooperation mit den Forscherinnen und Forschern die Thematik mit der ebenso erfolgreichen wie medienwirksamen Ausstellung ‚KassettenGeschichten – Von Menschen und ihren Mixtapes‘ auf.

Das empirisch-kulturwissenschaftlich eingefasste Forschungsfeld wurde hinsichtlich des ‚Medienumgangs‘ im Rahmen der volkskundlichen Medien- und Technikforschung theoretisch präzisiert. Dabei wurde vor dem Hintergrund der Analyse kreativer Aneignungsprozesse sowohl dem gespeicherten Material, das heißt in erster Linie Popmusik, als auch dem Speichermedium selbst Beachtung geschenkt. So konnten Aussagen getroffen werden über das Mixtape als popkulturelles Kommunikationsmedium und Erinnerungsobjekt im Sinne personalisierter ‚KassettenGeschichten‘ als auch über die medienhistorisch relevanten Bezüge der Kompaktkassette, die „ihren Reiz immer mehr durch einen technik-nostalgischen Effekt“ (Herlyn/Overdick 2002) gewinnt.

Anzumerken bleiben hier vor allem die Aufmerksamkeit konstituierenden Wechselbezüge zwischen Wissenschaft, Alltagskultur, Medien (im Sinne von Presse) und Medienentwicklung:

a) Die Volkskunde wie ihre Nachfolgefächer Europäische Ethnologie und/oder Kulturanthropologie erschließen mit dem Fokus auf moderne Alltagstechnik – als deren Teil akustische Speichermedien zweifelsohne zu betrachten sind – zunehmend Neuland (vgl. Beck 1997), das zuvorderst vor allem von medienwissenschaftlich ausgerichteten Disziplinen bearbeitet wurde. Sie nehmen eine Beobachtungsperspektive ein, die sowohl technische Artefakte und deren technologischen Nutzungsbedingungen als auch die mit ihnen einhergehende Bedeutungszuschreibung über den Akteur berücksichtigt. Letzterer Aspekt wird hauptsächlich über den Begriff der *Praxis* und die kontextualisierende Betrachtung des Medienkonsums in ein Theoriegebäude eingefasst.

b) Diese Erschließung von Phänomenbereichen des technologischen Alltagslebens basiert in erster Linie auf den persönlichen Erfahrungen der Forscher aus dem Umgang mit Technik, der jedoch vor allem über gesellschaftliche Trends für eine wissenschaftliche Untersuchung lohnenswert

erscheint. Rolf Lindner spricht von „Wahlverwandtschaften“ (Lindner 1995, 35) zwischen Wissenschafts- und Alltagskultur oder von der

„innere[n] Verwandtschaft des Berichterstatters zum Berichteten, bei der Diskurs- und Habitusform zur Deckung gebracht werden“ (ebd., 21).⁴⁸

Im Falle des Mixtapes handelt es sich um den 80er-Jahre-Retro-Trend, der zudem von diversen Autoren der Popliteratur in Romanen und Feuilletons wenn nicht beschworen und forciert, so doch aufgegriffen wird.⁴⁹

c) Die umfangreiche Berichterstattung in (namhaften) Print-, Hör- und Bildmedien während der Seminarveranstaltung, vor allem aber die daraus hervorgegangenen Kontakte zu Interviewpartnern und Rückmeldungen zum Seminarthema dienten den Seminarteilnehmern wesentlich als Quellenmaterialien (vgl. Herlyn/Overdick 2002). Im Seminarbericht heben Herlyn und Overdick allerdings hervor, dass der Gewinn aus den schneeballartigen Medieneffekten – von einem kurzen Artikel in der *Szene Hamburg* über das *ARD-Nachtmagazin* bis zu einem Beitrag in *DIE ZEIT* inklusive der Einrichtung eines Online-Forums über die Webplattform der Wochenzeitschrift – ambivalent zu werten ist (vgl. ebd.). Auch problematisieren sie das Verhältnis zwischen Alltags-, Wissenschafts- und Medienkultur mit Verweis auf den oben angesprochenen Aufsatz von Lindner. Das „mediale Interesse an der Mixtapeforschung“ (ebd.) – darunter fasse ich Leser, Hörer, Zuschauer und Forum-Teilnehmer ebenso wie die Produzenten der Artikel, Radiosendungen und Fernsehbeiträge, die Journalisten selbst – ist so in erster Linie über den Effekt der bereits zitierten „innere[n] Verwandtschaft des Berichterstatters zum Berichteten“ (Lindner 1995, 21) zu erklären:

„Viele Journalisten waren am Thema so brennend interessiert, weil sie sich an eigene Erlebnisse erinnert fühlten und teilweise auch von uns interviewt werden wollten.“ (Herlyn/Overdick 2002)

d) Die Kompaktkassette feiert 2003 ihren 40. Geburtstag. Sie wurde erstmals 1963 von der Firma Philips auf der Berliner Funkausstellung präsentiert. Noch in

⁴⁸ Damit intendiere ich keine Kritik am geleisteten Forschungsprojekt. Lediglich ist damit die gegenseitige Durchdringung von Alltags-, Medien- und Wissenschaftskultur angesprochen, die Lindner als „Prozeß der *Thematisierung*“ erläutert (ebd., 37ff.; Hervorh. im Original). Sicherlich lässt sich im hier beispielhaft herangezogenen Forschungsprojekt ebenso der von Lindner angesprochene „Prozeß der *Realisierung*“ ablesen. Dies würde jedoch die skizzenhafte Form dieses Zwischentons sprengen. Nicht zuletzt liegen auch die Motivationsgründe für die vorliegende Arbeit zum Auditivitätsdiskurs im Wechselverhältnis zwischen Alltag, Medien und Wissenschaft.

⁴⁹ Zu nennen sind unter anderem der Roman *High Fidelity* des britischen Schriftstellers Nick Hornby oder die deutschen Autoren Benjamin von Stuckrad-Barre (*Kassettenmädchen*) und Christian Gasser (*Mein erster Sanyo*).

diesem Jahrzehnt – so lauten Prophezeiungen aus der Branche – wird die sogenannte MC als Speichermedium vom Markt genommen und vollständig durch digitale Datenträger ersetzt werden. Nun sollen hier keine Mutmaßungen zur Themenfindung auf Seiten der Mixtape-Seminarveranstalter angestellt werden. Fest steht jedoch, die Ausstellung ‚KassettenGeschichten‘ im Hamburger Museum für Kommunikation ist Teil der Verfallsgeschichte eines analogen Speichermediums, das – wie vor dem endgültigen Stillstand der Produktionsbänder üblich – eine Renaissance in kulturellen Nischen, Musik- und Medienkunstszenen erlebt. In einem Online-Artikel der *Deutschen Welle* heißt es:

„Neben Anleitungen für die perfekte Mixkassette strotzt das Internet nur so von Tauschbörsen, Mischkassetten-Radiosendungen und Veranstaltungshinweisen wie der Kassettentanke in Hamburg. Jeden Mittwochabend kann man dort die live aufgelegte Musik von 2 DJs mit bereitgestellten Tapedecks mitschneiden und neue Mixtapes basteln.“⁵⁰

Am Ende des hier zitierten Artikels gibt es für den Leser die Möglichkeit zum Feedback. Die auffordernde Frage der Redaktion: „Sie finden digitale Speichermedien doch wesentlich besser? Schreiben Sie uns!“

Wie deutlich wird, werden technologisch-gesellschaftliche Phänomene schnell in dichotomen Verhältnissen thematisiert. In diesem Falle ist es der Gegensatz zwischen neuer Digital- und alter Analogtechnik. So ist es nur konsequent, dass gerade der Aspekt des technischen Wandels von den Mixtapeforschern explizit beim Erarbeiten der Thematik berücksichtigt wurde:

„Ein weiterer Aspekt, der im Zusammenhang mit den Kassettengeschichten interessierte, ist die Wahrnehmung des technischen Wandels bzw. der Übergang vom analogen zum digitalen Medium. ... Analoge und digitale Medien stehen sich in dichotomen Vorstellungen von »alt« und »neu«, »kalt« und »warm«, »rational« und »emotional«, »organisch« und »anorganisch« gegenüber. Hier scheint auch der Grund dafür zu liegen, dass die Kassette als Medium gerade wenn es um Gefühle geht immer noch oder bereits wieder funktioniert. Ein Interviewgespräch geführt mit einem 22jährigen verdeutlicht dies. Die von ihm herausgestellte größere Emotionalität wird auch daran gekoppelt, dass der Aufnahmeprozess zeitintensiv ist und die volle Aufmerksamkeit des Aufnehmenden erfordert.“ (Herlyn/Overdick 2002)

Die breite Aufmerksamkeit für das akustische Speichermedium Kompaktkassette mag hier als Beispiel dienen, an dem eine zumindest in Teilen festzustellende

⁵⁰ Markus Bösch: *Von Menschen und ihren Mixtapes. Charme des Unperfekten*. Veröffentlicht auf der Webplattform der *Deutschen Welle* am 9. Juni 2003 unter: <http://www.dw-world.de/german/0,3367,1534_A_884245_1_A,00.html> (29. Juli 2003)

Besinnung der empirisch-kulturwissenschaftlichen Disziplinen wenn nicht auf Auditivität im Speziellen, so doch auf den Hörenden und dessen mediale Praxis abzulesen ist.

3. Zuhören/Hören – medienpädagogische Offensiven

Die Dominanz der audiovisuellen und visuellen Medien wird vonseiten der Medienpädagogik – zwar nicht unter all ihren Vertretern, so doch als Grundtenor vernehmbar – im Weitesten verantwortlich gemacht für die Vernachlässigung der nur auf das Auditive gerichteten Sinneswahrnehmung. Eine andere weit verbreitete Annahme ist die Veränderung der Hörgewohnheiten, wie sie sich im Mediennutzungsverhalten widerspiegelt. Der Hörfunk als ‚Nebenbei-Medium‘ oder ‚Dudelfunk‘ ist eine negative Zuschreibung, die Nutzung von Audio-Online-Angeboten, der Umgang mit digitaler Audiotechnik am heimischen PC (MP3, Musiksequenzer etc.) oder der Erfolg des Hörbuchs eine positive. Wolfgang Schill bemerkt hierzu:

„Seitdem es möglich ist, Geräusche, Töne, Sprache und Musik technisch zu erzeugen, zu manipulieren, zu speichern und massenhaft zu verbreiten, hat sich nicht nur unser Hören verändert, sondern auch die Art und Weise, wie wir Wirklichkeit wahrnehmen und in ihr handeln.“ (Schill 1998, 19)

Die Zunahme an auditiver Information geht jedoch nicht einher mit der Zunahme an auditiver Sinneskompetenz und so wird versucht, auf diese Entwicklung mit einer ‚Medienpädagogik des Hörens‘⁵¹ ausgleichend zu reagieren. Wie eine Medienkultur immer auch nur als eine Wahrnehmungskultur gelesen werden kann, bedeutet Medienkompetenz gleichzeitig auch Sinneskompetenz.

Der vermeintliche Verlust der Sinneskompetenz Hören wird zudem für den Mangel an kommunikativer Kompetenz verantwortlich gemacht, was sich letztendlich in der konzeptuellen Zusammenführung des physiologischen Hörens und psychologischen *Zuhörens* äußert (vgl. Karst 1998, 7). In dieser Hinsicht zählen die Anstrengungen zur Förderung der Zuhörfähigkeit vor allem unter Jugendlichen ebenso zum medienpädagogischen Arbeitsfeld (vgl. Kahlert 2001) wie die Schulung des Umgangs mit akustischen Medien (vgl. Schill 1998).

„Inzwischen hat man im Bildungssektor den Bedeutungszuwachs des Auditiven erkannt. Es galt Antworten auf die Fragen zu finden, wie es um

⁵¹ Vgl. hierzu das medienpädagogische Fachmagazin *Medien praktisch* 1/1998, das dem Thema „Medienpädagogik des Hörens“ gewidmet ist und auf einige dessen Aufsätze ich mich in diesem Kapitel beziehe.

den Klang der Dinge in unserer Gesellschaft, Wirtschaft, Schule und Umwelt steht. Wie wichtig ist uns der akustische Zustand unserer Gesellschaft? Welchen Wert messen wir ihm bei, etwa zur Förderung der zwischenmenschlichen Kommunikation oder der Gesunderhaltung? An verschiedenen deutschen Schulen haben sich mittlerweile Hörclubs etabliert, die ein konzentriertes Zuhören fördern wollen. Dabei wird das Spektrum weit gefasst – es reicht von der künstlerischen Seite des Hörens und Zuhörens, über Fragen zur Verlärmung unserer Gesellschaft, bis hin zu Aspekten des Klangdesigns in den Medien und der Kunst. Selbst die Produktion eigener Radioprogramme, ein Projekt, das der Bayerische Rundfunk kürzlich mit Schülern initiierte, ist ein denkbarer Weg zur besseren Schulung des Gehörs und damit letztendlich der Aufmerksamkeit.“ (Schröder/Schwanebeck 2001, 11)

Zahlreiche Fördervereine, Organisationen, Stiftungen, Netzwerke und Initiativen sorgen seit Beginn der 1990er Jahre für ein erstarkendes gesellschaftliches Interesse an der Thematik Hören und Zuhören. Sie sind nicht zuletzt die institutionellen Plattformen einer medienpädagogischen Offensive. Zu nennen sind etwa der Verein *Zuhören e.V.*⁵² im Hessischen Rundfunk sowie die anschließende *Stiftung Zuhören*⁵³ und die bundesweite *Initiative Hören*⁵⁴, die sich der Medien- und Sinneskompetenzvermittlung verpflichtet fühlen. Auf internationaler Ebene agiert bereits seit 1979 die *International Listening Association (ILA)*⁵⁵. Sie fördert den interdisziplinären Austausch über den Themenkomplex ‚Zuhören‘ und versteht sich als Kompetenz-Netzwerk.

Derartige Unternehmungen – mögen sie medizinischen, pädagogischen, künstlerischen, medien- oder kulturwissenschaftlichen Hintergrund haben – sind einerseits als institutionelle Antwort auf den Bedeutungszuwachs des Auditiven zu verstehen und fungieren andererseits selbst als Multiplikatoren einer neuen Aufmerksamkeit für das Ohr.⁵⁶

Im Zuge der medientechnologischen Entwicklungen auf dem Gebiet der digitalen Aufnahme-, Produktions- und Distributionstechnik⁵⁷, die die Handhabung von

⁵² <<http://www.hr-online.de/zu hoeren/index.html>> (28. August 2003)

⁵³ <<http://www.hr-online.de/zu hoeren/stiftung.html>> (28. August 2003)

⁵⁴ <<http://www.stiftung-hoeren.de/index.htm>> (28. August 2003)

⁵⁵ <<http://www.listen.org>> (28. August 2003)

⁵⁶ Nicht zuletzt indem sie öffentliche Veranstaltungen und Publikationen zum Thema Hören/Zuhören fördern: *Das Buch vom Hören* (vgl. Kuhn/Kreutz 1991) beispielsweise wurde von der *Fördergemeinschaft Gutes Hören (FGH)* unterstützt. *Ganz Ohr*, ein Symposium über das Zuhören zur documenta X in Kassel im September 1997, ist die Gründungsinitiative des Hessischen Rundfunks zur gemeinnützigen *Stiftung Zuhören*. Ein Großteil der Vorträge wurde über den Verein *Zuhören e.V.* und dessen *Edition Zuhören* herausgegeben (vgl. *Zuhören e.V.* 2002).

⁵⁷ Mit Distribution ist hier die digitale Übertragung von Sounddateien gemeint. Derartige Dateien werden jedoch weniger ‚übertragen‘ wie es im Sinne der audiovisuellen Sendetechnik zu verstehen wäre, da ein entscheidender Aktivierungsschritt (der Klick) vonseiten des Nutzers vorgenommen

Sound jenseits professioneller Studios und Institutionen für breite Bevölkerungsschichten möglich machen, rücken zudem Webradio, interaktives Radio und interaktives Hörspiel sowie der kreative Umgang mit Tonmaterial in den Mittelpunkt medienpädagogischen Interesses (vgl. Kirchhoff 2001; Drees 1998).⁵⁸ Gar wird konstatiert, dass dem Hören durch die fließenden Systemgrenzen der Einzelmedien Presse, Hörfunk und Fernsehen im Rahmen der durch die Internetentwicklung hervorgebrachten Medienkonvergenz-Phänomene eine wachsende Bedeutung zukomme (vgl. Schröder/Schwanebeck 2001, 12). Die Integration von (Bewegt-)Bild, Text und Ton auf den Internet-Plattformen der Medienanbieter macht Zeitungsläser zu Zeitungshörern, Radiohörer zu surfenden und streamenden Cyberflaneuren oder gar selbst zu Sendern, da die Potentiale des Internet mit zunehmender Leistungskapazität der Verbraucher-PCs und steigender Medienkompetenz neue Aneignungsstrategien hervorrufen.

Karl Karst, Initiator des 1993 ins Leben gerufenen und mittlerweile als eingetragener Verein bestehenden Projekts *Schule des Hörens*⁵⁹, bemerkt zur Rolle des Computers als Teil der alltäglichen Medienumgebung:

„Das Zeitalter der Multimedia-Computer hat das lange vernachlässigte Hören und Sprechen von neuem in das Bewußtsein gehoben. Wie beim Film war auch die Anfangszeit des Computers ‚stumm‘. Nun beginnt das allgegenwärtige Dienstleistungsinstrument zu sprechen. Und wie wir wissen, ist es eine unabdingbare Voraussetzung des Sprechens, daß wir hören können.“ (Karst 1998, 7).

Somit koppelt Karst den Gedanken der Sinneskompetenz an jenen der Medienkompetenz und führt weiter aus:

„Sinneskompetenz als Voraussetzung für Medienkompetenz – das ist die Grundforderung einer zukünftigen *Schule des Hörens*. Kompetenz im Umgang mit den eigenen Sinnesorganen scheint unabdingbar für die Entwicklung einer Kompetenz im Umgang mit den multifunktionalen Medien unserer Zeit, mit jenen technischen Instrumenten, die – verkürzt

werden muss, um an Sound über Computer-Interfaces zu gelangen. Alltagssprachlich hat sich so auch der neudeutsche Begriff ‚streamen‘ in Anlehnung an die Streaming-Technologie oder ‚Download‘ als Umschreibung für das Empfangen von Soundmaterial über die digitalen Verbreitungswege des Internet durchgesetzt. Hören über den Hör-Raum Internet ist somit Distribution auf Abfrage.

⁵⁸ Gewiss werden medienpädagogische Konzepte zur Aneignung von Hörwelten nicht erst mit der Einführung der digitalen Medientechnologien angewandt. Praktische Medienarbeit im Allgemeinen ist ein zentraler Aufgabenbereich der Medienpädagogik. Im analogen Zeitalter gestaltete sich diese Arbeit, sieht man auf die technischen Möglichkeiten, jedoch viel schwieriger. Zur „aktiven Tonarbeit“ und „Audio-Praxis“ vor der Verbreitung digitaler Produktions- und Aufnahmetechnik siehe *Stang 1992*.

⁵⁹ Ziel des Vereins ist es, „die Kunst- und Kulturformen des (Zu)Hörens und die Notwendigkeit des Hören-Lernens ins öffentliche Bewußtsein zu heben“ (Karst 1998, 7). Siehe auch: <<http://www.schule-des-hoerens.de>> (1. Juli 2003)

gesagt – nichts anderes sind als Fortsetzungen unserer eigenen Sinne.“
(ebd.; Hervorh. im Original)

Jutta Wermke (1998) macht sich für eine „Hörästhetik“ als Teil „integrierter Medienerziehung“ im Deutschunterricht stark.⁶⁰ Sie stellt die Vernachlässigung des Hörereignisses als solches in didaktischen Zusammenhängen fest – seien es das gehörte (und nicht nur gelesene) Hörspiel, die Vermittlung radiophoner Kunstwerke, das Hörbuch oder die phonetische Poesie, kurz: Hören als „selbstständiger Lernbereich ... neben Lesen, Schreiben und Sprechen“ (Wermke 1998, 15).

Dem Hören, so Wermke, werde „kein Eigenwert zugesprochen“. Es werde überwiegend in seinen „konvergenten Fähigkeiten (des Wiedererkennens, der Genauigkeit) gefordert, weniger als entdeckende, sinnkonstituierende Wahrnehmungskomponente“. Ferner werde es „vorrangig auf literarische oder medial vermittelte Genres ausgerichtet“ mit der Folge der Vernachlässigung der „primäre[n] Erschließung von Klang-Umwelten“. Außerdem werde das Hören „zuwenig als ästhetisch-kritisches Vermögen geschult, solange die Literaturvermittlung durch Kasette und CD im Unterricht nicht stärker thematisiert“ werde (Wermke 1998, 15).

Zwischenton

Wermkes Übersicht einer Hörästhetik als Orientierungsrahmen für entsprechende didaktische Zugangsweisen sei an den Schluss dieses Kapitels gestellt, das die auf das Hören ausgerichtete Medienpädagogik als produktiven und praxisbezogenen Beitrag sowie als Destillat des kulturwissenschaftlichen Auditivitätsdiskurses vorstellt. Die Wirkungen der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ sind – so ist nicht zuletzt an den gewählten Begrifflichkeiten abzulesen – der unten stehenden Konzeptualisierung einer Hörästhetik eingeschrieben, wie die Konzeptualisierung selbst beredtes Beispiel ‚neuer Aufmerksamkeit‘ ist.

⁶⁰ Vgl. auch *Kliwer 2002* und *Wermke 1995*.

Art der Vermittlung	Gegenstands-bereich			
	„Welt“	A	B	C
verbal/ nonverbal	D	1 Umweltgeräusche Eigenklang	2 Akustik in der Literatur Akustik der Literatur	3 Erzählung Gespräch
auditiv- medial Akustik-Design	E	4 O-Ton Soundscape Hör-Bücher	5 Hörspiel Kinder-Hörkassette AV-Medien	6 Telefon Hörfunk
musikalisch/ theatralisch	F	7 Geräuschkomposition Programmusik	8 Lied Oper	9 Rede Theater

Spektrum einer Hörästhetik im Deutschunterricht (nach Wermke 1998, 15)

4. Schnittstellennähte

a) Ethnomusikologie/Musikethnologie

Mit seiner Studie *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* hat der amerikanische Musikethnologe Steven Feld (1990 [1982]) weit über die eigenen Fachgrenzen hinaus Aufmerksamkeit erregt. Das zum ethnografischen Klassiker avancierte Werk, „an ethnographic study of sound as a cultural system, that is, a system of symbols, among the Kaluli people of Papua New Guinea“ (Feld 1990, 3), liefert wichtige Anstöße für eine empirisch-kulturwissenschaftliche Annäherung an auditive Praxen und akustische Phänomene.

„Einige der bewegendsten Einsichten zur Verflechtung von Klang mit Aspekten eines kulturellen Ganzen kommen aus dem Regenwald“, schreibt Regina Bendix (1997, 51), die sich in ihrer Darstellung volkskundlicher und musikethnologischer Arbeiten zur Klangsymbolik und sinnlichen Wahrnehmung explizit auf Feld bezieht; vor allem wenn sie sich den akustischen und auditiven Dimensionen ethnografischer Forschung, den sich bietenden Forschungsgegenständen und den daraus zu schließenden methodischen Problemen widmet. Mit Bezug auf Felds Interesse, die Beziehungen zwischen Klangperzeption und Emotion zu untersuchen, heißt es bei Bendix:

„Kultureller Relativismus sowie die Gabe Steven Felds, in seine Geertzsche ‚dichte Beschreibung‘ auch ein ‚dichtes Zuhören‘ einzufügen, erlauben es uns, die Symbolträchtigkeit von Klängen zumindest annähernd zu verstehen.“ (Bendix 1997, 52)

Wie Bendix anmerkt, scheinen erst „die musikethnologischen Fragestellungen ... den Mut zu großen, den Kanon und die Wissenssysteme überschreitenden Fragen

zu haben, was zu neuen, integrativen Perspektiven führen könnte“ (Bendix 1997, 51). Auch Michael Herzfeld weist – mit Blick auf kulturanthropologische Zugänge zum Verständnis der sozialen wie kulturellen Bedeutung von Musik – der Ethnomusikologie und ihren Vertretern entscheidenden Einfluss auf die Theoriebildung und methodologische Ausrichtung der Sozial- und Kulturanthropologie nach (vgl. Herzfeld 2001, 278ff.).

Dass eine kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sound und der Kulturtechnik Hören einen interdisziplinären Zugang notwendig macht, wurde bereits hinreichend erläutert. Die Musikethnologie oder Ethnomusikologie, wie sie in Anlehnung an die englische Bezeichnung ‚ethnomusicology‘ auch genannt wird, liefert zahlreiche Ansatzpunkte, kulturanthropologische und musikethnologische Themenkomplexe miteinander zu verschränken.

Als Teildisziplin der Musikwissenschaft⁶¹ richtet die Ethnomusikologie ihr Augenmerk zwar vorwiegend auf oral tradierte und aufgeführte Musik in außereuropäischen Musikkulturen, dennoch ist sie in Abgrenzung zur historischen eine vergleichende Musikwissenschaft, die mehr und mehr zeitgenössische musikalische Strömungen populärer Musik des jeweils eigenen Kulturkreises erforscht und das Hören als individuelle Sinneserfahrung und soziale Aktivität (vgl. u. a. Gay 1999) begreift. Erkenntnisse aus den Neurowissenschaften und der Wahrnehmungspsychologie werden demzufolge in ethnomusikologischen Texten ebenso eingebunden (vgl. Baumann 1993) wie Bezüge zur Soziologie, Musiksoziologie, empirischen Kulturwissenschaft, Kultur- oder Sozialanthropologie – und dies nicht nur in thematischer Hinsicht, sondern ebenso als Folge der kritischen Reflexion über den facheigenen Theorien- und Methodenkanon (vgl. Baumann 1992).

Die Ethnomusikologie blieb natürlich nicht von der ‚Krise der Repräsentation‘ innerhalb der Kultur- und Sozialwissenschaften verschont. So weist Erlmann mit Bezug auf jüngere von der Ethnomusikologie erfassten Themenfelder wie ‚world music‘ hin, dass

„the fact that ethnomusicologists are now increasingly devoting their attention to a phenomenon rather inadequately labeled ‚world beat‘ or

⁶¹ Verschiedene Autoren weisen darauf hin, dass die Musikethnologie oder Ethnomusikologie eine Sonderstellung innerhalb der Klassifikation nach Geistes, Sozial- und Naturwissenschaft einnimmt (vgl. hierzu Egger 1984; Weber, M. 1990). Die methodologischen wie erkenntnistheoretischen Bedingungen zwingen das Fach zur interdisziplinären Auseinandersetzung. Sie nimmt daher auch eine Sonderstellung innerhalb der Musikwissenschaft ein, nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Strömungen in anderen Ländern.

„world music“ indicates perhaps not so much a shift of study object, but the rising concern over the disciplines's own theoretical and methodological premises. The emergence of world beat in the early 1980s coincides with a growing uneasiness in the social sciences and humanities about our institutional practice and the conventional modes and politics of representation ...“ (Erlmann 1993, 3).

Kultur- und sozialwissenschaftliche Problemstellungen und Konzepte zu Globalisierungs- und Transnationalisierungsphänomenen werden in ethnomusikologischen Arbeiten eingebunden und mit Bezug auf musikkulturelle Konstellationen im analytischen Spektrum zwischen Identität, Musikindustrie und Pop behandelt (vgl. Erlmann 1993; Garofalo 1993; Guilbault 1993; Baumann 2000).

Neben dieser sozialwissenschaftlich orientierten musikethnologischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Phänomenen der Musikkultur trägt nicht zuletzt ein anthropologisch und philosophisch orientierter Blick dazu bei, die auditive Sinneswelt des Menschen zu ergründen.

„Die Wirklichkeit der Ohren“, so Baumann, „ist eine konstruierte, ein Produkt von psychophysischer Erfahrung und kulturbezogener Kommunikation“ (Baumann 1993, 126). Damit weicht die ehemals zentrale Kategorie ‚Musik‘ einem breiteren Verständnis von ‚sonischer Umwelt‘ und der in ihr enthaltenen akustischen Informationen (vgl. Baumann 1999).

„Music, Noise and sound refer to one another in an interactive way and are also cultural conventions. There is no universal agreement on what separates ‚sense‘ from ‚nonsense‘ in sounds, what is music or what are sound and noise. By nature, definitions of music, noise and sound are not universal. That which is musical always remains specific in reference to particular listening cultures, and music is furthermore individually understood. All musical semantic constructs are determined culturally and through time. Human beings construct their own worlds of sound, in their heads and in their transmitted traditions.“ (ebd., 106)

Dieses synthetisierende Verständnis von Klang (sound), Krach (noise) und Musik (music) als gleichwertige Elemente der akustischen Umwelt wird auch in dieser Arbeit, wie eingangs dargelegt, als Grundannahme formuliert.

b) Strukturelle Anthropologie und Musik

Prägnante aphoristische Zitate von Claude Lévi-Strauss leiten allenthalben die Kapitel kulturwissenschaftlicher und musikethnologischer Ausführungen zur Auditivität ein. In Anbetracht der Bedeutung des Lebenswerks des Begründers der strukturalen Anthropologie für die Kulturwissenschaft und Ethnologie ist dies

zwar nicht verwunderlich, doch tatsächlich ging Lévi-Strauss nicht unerheblich auf die Bedeutung von Musik ein. Deswegen bedarf es in dieser Arbeit mehr als nur einer Fußnote, um auf einige Gedanken von Lévi-Strauss zurückzukommen. Die Auseinandersetzungen Lévi-Strauss' mit dem Hörbaren finden im Rahmen seiner großen Themen Mythologie, Ritual und Kunst statt. Im Genaueren bezieht er sich auf die abendländische Musik und Musikkomposition des 17., 18. und 19. Jahrhundert, von der annimmt, sie habe sukzessiv „die traditionelle Funktion der Mythologie“ (Lévi-Strauss 1996 [1978], 59) übernommen. Es sei an dieser Stelle ein längeres Zitat von Lévi-Strauss aus *Mythos und Bedeutung* [1978]⁶² angeführt, das nicht nur aus Gründen des Entstehungszusammenhangs – es handelt sich um die Drucklegung englischsprachiger Radiovorträge, den so genannten *Massey Lectures* von 1977 –, sondern auch wegen der anschaulichen Darlegung der strukturalen Methode und der Anwendung des Gedankengebäudes des Strukturalismus auf das Gebiet der Musik von Interesse ist. Bezugnehmend auf die Relation von Mythos und Musik, deren Charakter Lévi-Strauss zum einen durch „Ähnlichkeit“, zum anderen durch „Kontiguität“ bestimmt sieht, heißt es:

„Was den Aspekt der Ähnlichkeit betrifft, so vertrat ich die Ansicht, daß ein Mythos ebenso wenig wie eine Musikpartitur als kontinuierliche Abfolge zu verstehen sei. Deshalb müßten wir, wenn wir versuchen, einen Mythos wie einen Roman oder eine Zeitung zu lesen, d. h. Zeile für Zeile, von links nach rechts, uns bewußt sein, daß wir den Mythos so nicht verstehen können. Wir müssen ihn stattdessen als ein Ganzes begreifen und gewahr werden, daß die eigentliche Bedeutung des Mythos nicht durch die Abfolge der Ereignisse, sondern – wenn ich so sagen darf – durch Ereignisbündel vermittelt wird, auch wenn diese Ereignisse an unterschiedlichen Stellen der Erzählung auftreten. Deshalb müssen wir den Mythos mehr oder weniger wie eine Orchesterpartitur lesen, nicht Notenlinie für Notenlinie, sondern in dem Bewußtsein, daß wir die ganze Seite zu erfassen haben und verstehen müssen, daß das, was in der ersten Notenlinie oben auf der Seite steht, nur dadurch seine Bedeutung erhält, daß wir es als wesentlichen Bestandteil dessen begreifen, was weiter unten auf der zweiten Notenlinie, der dritten Notenlinie und so fort steht. Wir dürfen also nicht nur von links nach rechts, sondern müssen gleichzeitig vertikal, von oben nach unten, lesen. Wir müssen begreifen, daß jede Seite ein Ganzes ist. Und nur dann, wenn wir den Mythos wie eine Orchesterpartitur behandeln, Notenzeile für Notenzeile geschrieben, können wir ihn als Ganzes begreifen und die Bedeutung eines Mythos erschließen.“

⁶² Angesichts der Bekanntheit der Bücher von Claude Lévi-Strauss nenne ich hier und im Folgenden die deutschen Titel mit der Angabe des Erscheinungsjahrs des Originals. Es sei darauf hingewiesen, dass Zitate aus den Werk-Übersetzungen mit jeweiligen Literaturangaben versehen sind, die im Jahr nicht dem Erscheinungsdatum der Originale entsprechen, sondern den mir vorliegenden deutschen Ausgaben und Auflagen. Bei Erstzitat wird das Erscheinungsjahr des Originals in eckige Klammer gesetzt.

Warum und auf welche Art und Weise ist das möglich? Es ist, so meine ich, der zweite Aspekt, der Aspekt der Kontiguität, der hierzu den entscheidenden Fingerzeig liefert. Als in der Renaissance und im Verlauf des 17. Jahrhunderts das mythische Denken – ich möchte nicht sagen: verschwand, aber – im westlichen Denken in den Hintergrund rückte, tauchten anstelle der Erzählungen, deren Aufbau noch immer dem Modell der Mythologie gefolgt war, die ersten Romane auf. Und genau zur gleichen Zeit erleben wir das Auftauchen der großen musikalischen Stile, die das 17., besonders aber des 18. und 19. Jahrhundert kennzeichnen.

Es scheint, als hätte die Musik ihre traditionelle Gestalt vollkommen verändert, um die – intellektuelle wie auch gefühlsmäßige – Rolle zu übernehmen, die das mythische Denken ungefähr im gleichen Zeitraum aufgab. ...“ (Lévi-Strauss 1996, 57ff.)

Anhand Richard Wagners *Ring der Nibelungen* und Aspekten der musikalischen Gliederung, der Verwendung des sich wiederholenden Motivs, der „rätselhafte[n] Wiederkehr des Themas“ (ebd., 60) versucht Lévi-Strauss seine oben zitierten Äußerungen zu erläutern und die „methodische Ähnlichkeit von Mythenanalyse und Musikverständnis“ (ebd., 61) zu verdeutlichen. Weitere Anmerkungen zur Ring-Tetralogie mit Korrekturen und Präzisierungen des in den Radiovorträgen Gesagten finden sich in *Der Blick aus der Ferne* (vgl. Lévi-Strauss 1993 [1983], 346ff.).

Lévi-Strauss' Ansätze zielen auf ein *Gesamtverständnis* von mythologischer und der sie funktional ersetzenden musikkompositorischen Struktur. Harmonie- wie Kompositionslehre und der Bereich des Unbewussten werden somit konzeptuell miteinander verbunden:

„Die mythische Lösung der Vereinigung [zweier kontradiktionärer Parteien einer Erzählung, A.H.] ist struktural den Akkorden sehr ähnlich, die ein Musikstück abschließen und beenden, denn auch sie stellen eine Vereinigung von Extremen dar, die diesmal zusammengeführt werden. Es läßt sich überdies aufzeigen, daß es Mythen oder Gruppen von Mythen gibt, deren Aufbau dem einer Sonate oder einer Symphonie, eines Rondos, einer Tokkata oder dem einer anderen jener vielen Satzformen gleicht, die von der Musik nicht eigentlich entdeckt wurden, sondern die die Musik unbewußt der Struktur des Mythos entlehnt hat.“ (Lévi-Strauss 1996, 63)

Weitaus umfangreicher als in *Mythos und Bedeutung* widmet sich der bekennende Wagner-Verehrer Lévi-Strauss der Beziehung von Mythos und Musik in Kapiteln der *Mythologica*-Veröffentlichungen *Das Rohe und das Gekochte* und *Der nackte Mensch*. An dieser Stelle kann jedoch nicht in die Details gegangen werden, vielmehr bleibt hervorzuheben, dass sich Lévi-Strauss dem Komplex Auditivität und Sinneswahrnehmung nicht ausschließlich im Bezugsrahmen Musik nähert,

sondern kunst-, musik- und wahrnehmungstheoretische, philosophische sowie linguistische Zugänge miteinander verflochten. So stehen eine Reihe von Aufsätzen in *Sehen, Hören, Lesen* [1993] in dieser Linie. Hier erörtert Lévi-Strauss anhand ausgewählter Beispiele der Musikgeschichte – vor allem Bezugnehmend auf den Schöpfer der neuzeitlichen Harmonielehre Jean Philippe Rameau (vgl. Lévi-Strauss 1995 [1993], 43ff.) – im Wesentlichen den Wandel von Hörgewohnheit und Musikrezeption im Verlauf des 18. Jahrhunderts. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf der Analyse und Rekonstruktion philosophischer Diskurse des 18. Jahrhunderts zur Struktur von Musik und Sprache (vgl. ebd., 85ff.).

5. Klanglandschaft = Kulturlandschaft

„Mit dem Wiederaufleben der Diskussion über die sinnliche Erkenntnis in verschiedenen Zweigen von Wissenschaft und Kunst ist auch die klangliche Umwelt zum Gegenstand interdisziplinärer Anstrengungen geworden – *wieder* geworden, nachdem sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts in verschiedenen isolierten Ansätzen Beschreibungsversuche erfolgt sind. Das hochkultivierte Hören auf Musik und Sprache erhält mit der Klanglandschaft und dem für sie charakteristischen elementaren Hören ein Gegengewicht, einem Hören, das nicht rituell ausgesondert ist, sondern in der Unvermerktheit des Alltags steckt.“ (Winkler 1999; Hervorh. im Original)

Diese Worte aus dem Positionspapier der europäischen Regionalorganisation der internationalen Soundscape-Forschergemeinde *Forum Klanglandschaft* machen deutlich, weshalb gerade die Soundscape-Forschung im hier vorliegenden Zusammenhang der Analyse zeitgenössischer Diskurse zur Auditivität Erwähnung finden muss.

Zum einen ist der Bezug auf das Konzept Klanglandschaft in sozial- und kulturwissenschaftlichen (vgl. Blaukopf 1982, 263ff.; Lorenz 1999, 2000), philosophischen (vgl. Böhme 2000), medienpädagogischen (vgl. Wermke 1998; Winkler 1998; 2001) sowie ethnomusikologischen (vgl. Feld 1996, 94ff.; Baumann 1999) Zusammenhängen evident. Des Weiteren haben „Discourse-centered methods“ (vgl. Farnell/Graham 1998) im Rahmen der ‚linguistic anthropology‘ amerikanischer Prägung sowie Ansätze zu einer Ethnografie der Kommunikation wesentlich auf die Bedeutung nicht nur von Sprache als zentrales Moment der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit, sondern ebenso auf (Umwelt-)Klang und ‚sounds‘ als entscheidende Faktoren auditiver Weltwahrnehmung und kultureller Praxis aufmerksam gemacht (vgl. ebd., 421)

und sich nicht unwesentlich auf das Konzept der *Soundscape* des Kanadiers Murray Schafers gestützt. Die Idee der Soundscape, auf die Farnell und Graham verweisen und hier gleich näher eingegangen werden soll, „has directed researchers’ attempts to record and describe the full range of socially meaningful sounds used within a community“ (ebd.)⁶³.

Zum anderen lässt die Konzeptualisierung von Hören als „nichts Passives“ (Winkler 1999), das heißt eine als auditive Aneignung und kulturelle Praxis verstandene Sinneswahrnehmung, und der Rückgriff auf den ebenso eingängigen wie offenen Begriff der Klanglandschaft bzw. Soundscape vor dem Hintergrund transdisziplinärer und transnationaler Forschungsnetzwerke den Autor dieser Arbeit aufhorchen.

a) *Soundscape und Soundscape Studies*

Der Begriff der ‚soundscape‘ wurde vor allem durch den Komponisten R. Murray Schafer Ende der 1960er Jahre geprägt (vgl. Lorenz 2000, 9; Winkler 2001, 29f.)⁶⁴. Dieser Neologismus setzt sich aus ‚sound‘ (Klang) und ‚landscape‘ (Landschaft) zusammen. Wie Justin Winkler hinweist, etablierte sich erst in den 1990er Jahren der Begriff der ‚Klanglandschaft‘ als deutsche Übersetzung⁶⁵:

„... als Kontrapunkt zu der allgemeinen Unschärfe des bis dahin – und weiterhin – unübersetzt und mit etwas Verlegenheit verwendeten *soundscape*. Sie [die deutsche Übersetzung; A.H.] zieht das Begriffswort Klang den möglichen anderen *Ton*, *Laut* und *Geräusch* vor, ebenso das mehr die Wahrnehmungsseite konnotierende Begriffswort *Landschaft* dem eher objektivierenden Begriffswort *Umwelt*. Das Wort *Klang* stellt dabei den Oberbegriff für das akustisch Wahrnehmbare, sowohl das in der Wahrnehmung des hörenden Subjekts Erscheinende als auch das im physikalischen Draußen Klingende. Ihm sind Musikalisches, Sprachlautliches und Geräuschhaftes begrifflich untergeordnet.“ (Winkler 2001, 30; Hervorh. im Original)

⁶³ Der Hinweis von Farnell und Graham an zitierte Stelle auf die musikethnologische Arbeit *Sound and Sentiment* von Steven Feld muss erläutert werden. Denn Feld bezieht sich seinerseits auf Murray Schafers Soundscape-Konzept im Rahmen der Erörterung der Vorgehensweise bei der Produktion der CD *Voices in the Forest* und auf die Repräsentations-Problematik der Veröffentlichung von ethnografischen Audioaufnahmen (vgl. Feld 1990, 266ff.).

⁶⁴ Der Stadtplaner Michael Southworth führte diesen Begriff unabhängig und ohne gegenseitiges Wissen von Schafer ebenfalls ein. Southworth arbeitete an der amerikanischen Ostküste, Schafer an der kanadischen Westküste, wo er an der Simon Fraser University von Vancouver lehrte. Schafer jedoch prägte den Begriff nachhaltig (vgl. Winkler 2001, 30).

⁶⁵ Lautsphäre, Schallwelt oder Klangschaff waren bis dato Parallelbegriffe (vgl. Winkler 1999). Wie Winkler in seinem Beitrag zur Klanglandschaft unter dem Gesichtspunkt einer Phänomenologie der Natur anmerkt, ist der Begriff der Klanglandschaft (noch) nicht im breiten wissenschaftlichen Diskurs verankert: „Der vorstellbare Ort dieses Gegenstands [Klanglandschaft; A.H.] in einer Naturästhetik ist zentral, sein Ort im System der real betriebenen Wissenschaften hingegen durchgängig peripher.“ (Winkler 1997, 274)

Dementsprechend bezeichnet der Terminus Klanglandschaft

„die Gesamtheit der klingenden Umgebung – von den Eigengeräuschen des Körpers bis zum fernsten Donnerrollen – als der Sachverhalt der Wahrnehmung, das heißt, mit Bezug auf ein Subjekt, und der Repräsentation, das heißt mit Bezug auf die Gesellschaft“ (Winkler 1999).

„Landschaft“, so Winkler weiter,

„ist in diesem Sinne nicht nur das ‚Außen‘, das wir in unserer visuell ausgerichteten Kultur damit assoziieren, sondern auch ein ‚Landschaftliches‘ in einem übertragenen Sinne als Gefühlslandschaft oder Landschaft der Erinnerung. Die Klanglandschaft ist eine Kulturlandschaft, eine Landschaft des Menschen, die auf der Grundlage von gegenwärtiger Wahrnehmung von Stimmungen, Erinnerungen und Imaginationen gebildet wird“ (ebd.).

Im Rahmen der Ausformulierung einer ökologisch begründeten Klangforschung, der ‚acoustic ecology‘⁶⁶, legte der Kanadier Schafer – beeinflusst von Marshall McLuhan und Edmund Carpenter (vgl. Feld 1996, 94ff.) – noch in den frühen 70er Jahren den Grundstein für ein anfangs mehr künstlerisch und musikdidaktisch als wissenschaftlich orientiertes Soundscape-Konzept. In Europa wurde Schafer maßgeblich nach der Übersetzung seines 1977 im Amerikanischen erschienenen Werks *The Tuning of the World* rezipiert (vgl. Schafer 1988). Darin erläutert Schafer vor allem seine Idee der Soundscape – in der ersten Übersetzung noch mit „Lautsphäre“ übersetzt – sowie des „Akustikdesigns“ (vgl. Schafer 1988), unter dem er die Manipulation der Klangumwelt nach ästhetischen Prinzipien versteht, um „... die Gesellschaft in einen humanistischen Rahmen zurückzuführen ...“ (Schafer 1988, 263).

Hier sollen jedoch die übergreifende Akustikökologie und der Begriff der Soundscape von vorrangigem Interesse sein, da sich anhand dieser wissenschaftsgeschichtliche Aspekte deutlicher hervorheben lassen.

Die Ideen Schafers wurden vor allem durch das Forschungsunternehmen *World Soundscape Project (WSP)*⁶⁷, das Schafer von 1970 bis 1973 an der kanadischen Simon Fraser University in British Columbia leitete, einem breiten Publikum zugänglich gemacht und weiterentwickelt (vgl. Winkler 2001, 30). Seit 1993 steht das internationale Netzwerk *World Forum for Acoustic Ecology (WFAE)*⁶⁸ in dieser Linie. Dabei ist die Interdisziplinarität eine Leitorientierung der

⁶⁶ Für eine Einführung in die ‚Akustische Ökologie‘ siehe *Wrightson 2000*.

⁶⁷ <<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>> (2. August 2003)

⁶⁸ <<http://interact.uoregon.edu/medialit/wfae/home/index.html>> (2. August 2003)

zeitgenössischen Soundscape-Forschung, die sich nunmehr international in unterschiedlichen wissenschaftlichen Feldern ausdehnt. Über jeweilige nationale bzw. kontinentale Zusammenschlüsse im *WFAE* finden Soundscape-Forscherinnen und –Forscher ihre Vernetzung.⁶⁹

„Von der Simon Fraser University in Vancouver – bis heute Soundscape Archiv und Zentrum für Akustische Kommunikation – dehnte sich das Pionierprojekt nach Europa und Japan aus. – Musik- und Klangpädagogik, Medien und eine Soziologie des Alltags, Architektur und Stadtplanung, Humangeographie, Ethnologie und Bio-Akustik sind von Akustischer Ökologie berührt worden und haben diese mit dem Gegenstand ihrer Disziplin verändert, – in einem Soundscape-Dialog.“ (Werner 2001, 115)

In Anbetracht des kulturanthropologischen Theoriebackgrounds dieser Arbeit ist es wichtig anzumerken, dass die *Scape*-Konzepte des amerikanischen Anthropologen und Globalisierungstheoretikers Arjun Appadurai, wie er sie zu Beginn der 1990er Jahre in die kultur- und sozialanthropologische Diskussion über Globalisierungs- und Mobilitätsphänomene einbrachte (vgl. Appadurai 1996), nicht mit Schafers Ideen der Soundscape in Zusammenhang stehen.⁷⁰

Die interdisziplinäre Auseinandersetzung im Rahmen der so genannten *Soundscape Studies* reicht heute also von kritischer Geräuschumwelt-Analyse über eine „Pädagogik des Hörsinns“ bis zum „gesellschaftliche[n] Diskurs und Interpretation klanglicher Lebenswelten, die durch Soundscape-Komposition und als Akustik Design in den Alltag des Ohres zurückwirken“ (Werner 2001, 114).

Im deutschsprachigen Raum sind vor allem der Schweizer Klanggeograph und Gründer des *Forums Klanglandschaft*⁷¹ Justin Winkler sowie der Klangdesigner und Radioproduzent Hans U. Werner, die den Begriff der Klanglandschaft in kultur- und sozialwissenschaftlichen Kontexten behandeln bzw. ihrerseits klangökologisch orientierte Forschungen betreiben (vgl. Winkler 1995; Werner 1990). Hans U. Werners Bemühungen spielen zudem einem Verständnis von Soundscape und „SoundDesign“ in medienkulturellen Zusammenhängen zu (vgl. Hemm/Dainard/Werner 1997; Werner 1997; 2001).

⁶⁹ Für einen Überblick über die Regionalorganisationen der vernetzten Soundscape-Forschung siehe die *Regional Activity Reports* in: *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, Volume 1, Number 1, Spring 2000, S. 6–8. Veröffentlicht unter:

<http://interact.uoregon.edu/MediaLit/wfae/journal/scape_1.pdf> (2. August 2003)

⁷⁰ Wenngleich dem Autor eine kulturanthropologische Perspektive auf das *Netzwerk* Soundscape-Forschung als Kind der Globalisierung und moderne transnationale wie transdisziplinäre Forscher-Community über Appadurais Konzepte interessant erscheint. Eine derartige Perspektive muss hier jedoch zugunsten des übergreifenden Hauptthemas zurückgestellt werden.

⁷¹ <<http://vereine.rol3.com/klanglandschaft>> (2. August 2003)

b) ‚Elektroakustische Gemeinschaft‘

Der Computerkomponist und Mitarbeiter der oben erwähnten Forschergruppe *World Soundscape Project* in den frühen 1970er Jahren Barry Truax überführt Schafers Soundscape-Gedanken in eine Konzeptualisierung der „Akustischen Kommunikation“ (vgl. Truax 2000 [1984]). Dies bedeutet gleichzeitig eine terminologische und inhaltliche Differenzierung des klangökologischen Ansatzes (vgl. Lorenz 2000, 16).

Der Nachfolger von Schafer an der Simon Fraser University und derzeitiger Professor für Akustische Kommunikation versteht Klanglandschaft nicht mehr nur als Ausprägung der Umwelt, sondern als Interaktion zwischen Klangumwelt und Mensch. Damit orientiert sich Truax an einem soziologischen und kommunikationstheoretischen Ansatz. Dies wird nicht zuletzt an den von ihm geprägten Begriffen der ‚acoustic community‘⁷² sowie ‚electroacoustic community‘ deutlich. Letzterer folgt nicht zuletzt dem Gedankengang „from aural to audio“ (vgl. Truax 1997), der Transformation oraler Kultur im Medienzeitalter. Gemeint sind die medien- und kommunikationstechnologischen Konstellationen der Gegenwart, die auf das menschliche Ohr einwirken, auditive Wahrnehmung und die individuelle Praxis des (Zu)Hörens prägen und verändern sowie Soziales über Sound konstituieren:

„... we live in a visually dominant culture that is saturated with technologically based sound, much of which we take for granted or ignore. Some of this sound is the byproduct of our various technologies, the noises, whirs and hums that, if we are lucky, merely form the background to daily life, and if we are not, add to the stress on our bodies and minds. However, much of our daily aural experience includes sound that is reproduced through loudspeakers. It can come from hidden sources or obvious ones, hugely powerful devices or personal attachments that speak only to our own ears. The sound may be live from across the city, the nation or the world, or more likely, a replay from across the years. It can be the voice of a person we know so well that visual recognition is unnecessary, or the anonymous yet seductive voice of those acting as mouthpieces for commerce or the state. It can be sound that we have chosen to listen to, even if we subsequently relegate it to the background of our attention, or sound that has been chosen for us, with or without our permission. It can be broadcast, narrow-cast, copied, purchased, consumed, digitized, packaged, archived and catalogued. Despite its amorphous and volatile character, I will

⁷² „Mit dem Konzept der akustischen Gemeinschaft entwirft Truax ... deutlicher als R. Murray Schafer das Bild einer Sozialökologie der Klangwelt. Klänge und ihr Informationsgehalt binden eine Gemeinschaft zusammen und bestimmen ihren Charakter. Klänge haben eine sozialpsychologische Kraft, indem sie positiv auf den gemeinschaftlichen Zusammenhalt wirken. ...“ (Lorenz 2000, 19f.)

characterize this complex web of communication practices as the electroacoustic community.” (ebd.)

Akustische Kommunikation, so Hans U. Werner, wird verstanden „als interdisziplinäre Analyse von Klang und Bedeutung, Kultur und Gesellschaft, Technologie und digitaler Komposition“. Damit werden „[d]igitale Klanglandschaften“ zu „Probepöhlen für das Leben in zukünftigen Sinneswelten“ (Werner 2001, 115).

Zwischenton

Mit der Wiederentdeckung des Hörens als Trendthema der 1980er und 1990er Jahre haben sich klangökologische Konzepte verbreitet. Sei es in der akustischen Kunst⁷³ (vgl. Breitsameter 1996), der Pädagogik (vgl. Wermke 1998; Winkler 1998; 2001), in Architektur und Stadtplanung⁷⁴ (vgl. Ipsen u. a. 1992) oder in der Musikethnologie (vgl. Feld 1996; Baumann 1999).

Die Attraktivität des Begriffs Soundscape spiegelt sich auch in der wissenschaftlichen und künstlerischen wie lebens- und konsumweltlichen ‚Instrumentalisierung‘ desselben wider. Zu erwähnen ist hier unter anderem das niederländische Online-Magazin für Medienkultur *soundscape.info*⁷⁵, die

⁷³ Gemeint sind sowohl die (Audio-)Kunsttheorie als auch die künstlerische Praxis von Medien- und Audio-Künstlern. Murray Schafer und Barry Truax selbst haben zahlreiche künstlerische ‚environmental sound‘-Arbeiten vorgelegt (vgl. McCartney 2000). Vor allem die deutsch-kanadische Komponistin Hildegard Westerkamp, die am WSP-Projekt beteiligt war, hat auf dem Gebiet der *Soundscape Composition* Pionierarbeit geleistet. Dabei sind die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Klangkünstler und Klangforscher fließend. Vgl. zu diesem Aspekt, insbesondere zur ‚Anwendung‘ von *Soundscape Composition*, die Aufsatzsammlung in: *Organised Sound (An International Journal of Music Technology), Volume 7, Number 1, April 2002*.

Soundscape hat sich ferner zu einem Radio-Genre entwickelt, das, gestützt auf die Form des Features, im Wesentlichen auf den Kompositionen von Klängen basiert. Ein aktuelles, zudem selbsterläuterndes Beispiel ist die anlässlich des 70. Geburtstages von R. Murray Schafer ausgestrahlte Sendung *The Schafer Soundscapes – Revisited. Eine Meta(Son)Collage aus Soundscapes, Stimmen, Musikkompositionen, Originaltönen und Filmklängen von R. Murray Schafer* in einer Realisation von Hans Ulrich Werner. Gesendet am 27. Juni 2003, 23.05 – 24.00, im Rahmen der Sendung *Crossover: Sound* im Hessischen Rundfunk (HR 2).

⁷⁴ Im Juli 2003 wurde in Kassel die Konferenz *SoundScapeDialoge* abgehalten. Im Programmblatt heißt es: „Klang- und Hörforschung, Klangdesign und Komposition sollen in ihrem Bezug zu Städten, Dörfern und Landschaften präsentiert, erfahren und diskutiert werden. ... Mit dieser Konferenz wollen wir die Entwicklung und Planung von Städten, Dörfern und Landschaften mit den Fragen nach der Qualität der Klanglandschaft, des Klangdesigns und der Komposition in Bezug setzen.“ Teilnehmer waren unter anderem der Stadt- und Regionalsoziologe Detlev Ipsen, der Musikethnologe und Soundscape-Forscher im Projekt *Acoustic Environments in Change (AEC)* Heikki Uimonen, der FKL-Koordinator für Italien, Komponist und Zeitdesigner Albert Mayr und der Sounddesigner Hans Ulrich Werner. Siehe auch:

<http://www.uni-kassel.de/fb6/AEP/pdf/SoundScapeDialoge_Programm.pdf> (2. August 2003)

⁷⁵ <<http://www.icce.rug.nl/~soundscape/>> (2. August 2003)

audiokünstlerische Arbeit *Soundscape* von Peter Rösel⁷⁶ oder die im Frühsommer 2003 in Neu-Isenburg durchgeführte Hifi-Geräte-Messe für den gehobeneren Anspruch *High End*, die unter dem Motto „Klanglandschaften“ stattfand.

Die interdisziplinäre Grundausrichtung der akustischen Ökologie hat zudem eine Vielzahl von Folge-Unternehmungen hervorgebracht, die sich zwar dezidiert auf die von Schafer geprägte klassische Klangökologie beziehen, jedoch andere Schwerpunkte setzen. In Nordamerika und Europa betrifft dies vor allem den Bereich der *Bioacoustics* sowie (künstlerische) Ausrichtungen der *Environmental Sound-* und *Soundscape Art-*Produktion.

Mit der Verbreitung des Internet haben sich zahlreiche Soundscape-Interessierte vernetzen können bzw. bedienen sich der elektronischen Verbreitungswege, um in Schrift, Bild und Ton die Thematik Soundscape und Klangökologie in breiten gesellschaftlichen Feldern zu platzieren und – gewiss auch das – in Form von CDs zu vermarkten. Beispielhaft sei das „New home of Acoustic Activism, writings, and soundscape links“ *AcousticEcology.org*⁷⁷ genannt, das aus der kommerziellen Sound-Art-Plattform *Earth Ear*⁷⁸ hervorging und – zwar weniger streng wissenschaftlich, so doch kompetent und informativ – die Belange der Akustikökologie bündelt. Ein Auszug aus der Selbstdarstellung der Macher der Website verdeutlicht diese Positionierung:

„Early discussions of this site and its possible directions have involved academics, activists, and recordists, as well as active members of the World Forum for Acoustic Ecology, the leading organization in the field. The goal of AcousticEcology.org is to provide a central clearinghouse for accessing existing organizations, learning more about sound-related initiatives and environmental issues, and providing an integrated context for learning more about human and natural sound making.“⁷⁹

Die mit *sound activism* und *sound science* mehr populär als wissenschaftlich konnotierten Schlagwörter der erwähnten Website drücken zweifelsohne das gestiegene Interesse an Auditivität im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert aus. Ein Interesse, das im vorliegenden Zusammenhang der Analyse des kulturwissenschaftlichen Diskurses zwar nicht explizit die wissenschaftlichen Hör-Debatten beschäftigt, doch aber nicht unwesentlich das Argument der ‚neuen

⁷⁶ Peter Rösel, *Soundscape*, 1999, Schallplatte, 33 rpm, Stereo, 18:04 Minuten, produziert von Galerie Andreas Schlüter, Hamburg/Galerie Wohnmaschine, Berlin. Siehe hierzu Kulturforum, Band 151, Juli – September 2000, S. 246.

⁷⁷ <<http://www.acousticecology.org>> (2. August 2003)

⁷⁸ <<http://www.earthear.com>> (2. August 2003)

⁷⁹ <<http://www.acousticecology.org/aboutus.html>> (2. August 2003)

Aufmerksamkeit‘ mit Fakten untermauert und das Forschungsdesiderat ‚Hör-Kulturen‘ offensichtlich hervortreten lässt.

6. ‚Ethnographic ear‘

Ethnografie, als ein wichtiger Forschungsansatz der empirischen Sozial- und Kulturwissenschaften, bedeutet immer Sehen *und* Hören. Sei es das Zuhören des Feldforschenden angesichts des Informanten oder das Hören auf Zwischentöne des teilnehmend Beobachteten. Sei es das Abhören des mitgeschnittenen Interviews, des gesprochenen Gedächtnisprotokolls auf dem Kassettenband oder das Anhören von CDs, die den Ethnografen mit ergänzender Information versorgen – mögen es Interviews, Radiosendungen, Musik, Hörspiele oder Klänge sein. Die hier gewählte Überschrift des ‚ethnographic ear‘ rückt das Ohr des Forschenden, aber auch das Ohr des Erforschten in den Vordergrund.

Es ist hervorzuheben, dass Ethnografie in erster Linie in Textproduktion mündet, in der ethnologischen *Beschreibung* von Kulturen oder Teilkulturen. Das Hören des Ethnografen endet in dieser Weise zumeist – sieht man von experimentellen audiovisuellen Arbeiten jenseits des akademischen Mainstream und der journalistischen ‚Zweitverwertung‘ von wissenschaftlichen Ergebnissen ab – im Lesen des Rezipienten, der seinerseits ohne Ohr auskommt.

Nun sollen hier nicht methodologische Probleme gewälzt werden – für die letztendlich auch die *Krise der Repräsentation* keine befriedigenden Lösungsansätze lieferte –, vielmehr geht es darum, im Disziplinspektrum der empirischen Kultur- und Sozialwissenschaften ein wachsendes Interesse für die Bedingungen menschlicher Sinneswahrnehmung im Allgemeinen und des Auditiven im Speziellen nachzuweisen. Hier subsumiere ich unter den empirischen Sozial- und Kulturwissenschaften die im deutschsprachigen Raum etablierten Fächer Kulturanthropologie, Europäische Ethnologie, Volkskunde und Ethnologie sowie die amerikanische Cultural Anthropology.

a) Sound as Symbol

Regina Bendix fasst in ihrem Aufsatz *Symbols and Sound, Senses an Sentiment: Notizen zu einer Ethnographie des (Zu-)Hörens* (1997) die wenigen volkskundlichen Arbeiten zusammen, die sich im Rahmen der Erforschung klangsymbolischer Konstellationen mit dem Hörbaren auseinander setzen bzw.

auf die sensorische Wahrnehmung und Wirkung von Klängen und Sounds eingehen.

Das Argumentationsmuster der zumeist auf das Visuelle und Sprachliche ausgerichteten Symbolforschung⁸⁰ dominiert diese Arbeiten weitestgehend. Und so nimmt es nicht Wunder, dass auch Bendix einstimmt in den Kanon und Grundkonsens derjenigen, die sich aktuellen Hör-Kulturen kulturwissenschaftlich nähern wollen:

„Die westliche wissenschaftliche Fixierung auf vornehmlich lexikalische, schriftliche Medien des Lernens und Vermittelns hat, so möchte ich postulieren, zu einer Verarmung unseres Verständnisses von sinnlicher Totalität geführt.“ (Bendix 1997, 45)

In einer wissenschafts- und kulturhistorischen Darstellung exemplifiziert Bendix – nicht zuletzt anhand der Fachgeschichte der Volkskunde – die Vernachlässigung des „Forscherohr[s]“ (ebd., 49). So konstatiert Bendix, die „Sinnlichkeit, insofern sie nicht vollkommen tabuisiert war“, gehörte nicht in den Bereich der Geisteswissenschaften (ebd., 46). Als einen der Hauptgründe hierfür entlarvt sie rückblickend die „Ausklammerung des affektiven Bereichs der Forscher“, die, rückwirkend und das Forscher-Erforschten-Verhältnis bestimmend, auch „die sinnliche Wahrnehmung seitens der Erforschten“ außen vor ließ.

Die Wiederentdeckung des Auditiven vollzieht sich im Rahmen jüngerer volkskundlicher Forschungsarbeiten vor dem Hintergrund des seit Beginn der 1990er Jahre erstarkenden Interesses der Kulturwissenschaften an Sinnlichkeit und Körperlichkeit. Neben der auditiven Wahrnehmung stehen vor allem auch olfaktorische, haptische und somatische Aspekte kultureller Prozesse im Vordergrund, deren Zugang, so Bendix, „oft durch neue ethnographische Bereiche gefunden [wird] – von der Tätowierung zur Badekultur bis zum Seziersaal“ (ebd., 49).

In ihren eigenen Bemühungen – im Rahmen volkskundlicher Lehrtätigkeit und Forschung –, sich mit Blick auf Volkspoesie und Erzählung einer Ethnografie der Kommunikation unter dem Aspekt der Performanz und Ästhetik zu nähern, stellt Bendix ein Forschungsdesiderat fest:

⁸⁰ Eine Darstellung des Theoriegebäudes der Symbolforschung im Rahmen volkskundlicher Ansätze im engeren und der Kommunikationsforschung sowie Semiotik im umfassenderen Sinn kann hier nicht vorgenommen werden. Einen Überblick bietet die von Rolf Wilhelm Brednich und Heinz Schmitt herausgegebene Dokumentation des Karlsruher Volkskundekongresses vom September 1995 *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur* (1997), in dem auch der hier zitierte Aufsatz von Regina Bendix erschienen ist.

„In der ganzen theorieträchtigen Literatur zur Ethnographie der Kommunikation zielte alles auf die ‚Ethnographie des Sprechens‘, doch fehlte selbst die Erwähnung einer *Ethnographie des Hörens und Zuhörens*. Ethnographen und Ethnographinnen lernen zwar durch die Gabe des differenzierten Zuhörens, aber diese Gabe und ihre kulturspezifische Ausprägung ist bisher noch wenig reflektiert worden.“ (ebd., 49f.; Hervorh. im Original)

Bendix fordert im Rückgriff auf musikethnologische Zugänge die stärkere Berücksichtigung von Klängen und Sounds in der Analyse und Beschreibung zeitgenössischer Kulturen und Milieus ein und fragt,

„wie man vom Regenwald zu Technoparty und Konzertsaal, von anscheinend holistischen Systemen der Trauer und des Heilens zur Fragmentierung westlicher Gefühlsäußerungen, von der Dritten in die Vierte Welt der ‚reflexiven Moderne‘ gelangt [und] wie ... man die Einsichten, die aus der musikethnologisch-linguistischen Verquickung beim Studium sogenannter ‚Naturvölker‘ gewonnen wurden, in den Bereich nachindustrieller Welten umsetzen [kann]“ (ebd., 52).

In diesem Zusammenhang stellt Bendix die verschwindend geringe Einbettung der amerikanischen und kanadischen Soundscape-Forschung in volkscundliche Arbeiten fest (vgl. ebd.), geht selbst jedoch weniger auf das Konzept der *Klanglandschaft* ein, als dass sie versucht,

„die Praxis ethnographischer Beschreibung konsequent im Dienst zeitdiagnostischer Kulturwissenschaft einzusetzen und dabei Erlebens- und Empfindensbereiche einzuschließen, für welche einem die Worte zu fehlen scheinen“ (ebd., 53).

Explizit schlägt sie eine „Anwendungsmöglichkeit für eine Ethnographie des Hörens in unserem Kulturbereich“ im „diffizilen Spannungsfeld zwischen Individuum und Kultur“ (ebd., 54) vor: Sie exemplifiziert mögliche Forschungsfelder anhand pop- und musikkultureller Phänomene wie *World Beat*, *Ethnopop* oder *Jungle*, indem sie die technologischen wie kulturellen Voraussetzungen identitätsstiftender Musikstile theoretisch an den für die empirisch orientierte Kulturwissenschaft prägenden Diskurs der *reflexiven Modernisierung* bindet:

„In diesen Klangwelten läßt sich etwas hören, was man ‚Entnationalisierung‘ oder, in Anlehnung an Anthony Giddens, ‚Ent-Traditionalisierung‘ nennen kann. ... Die Triebkraft hinter vielen dieser neuen Musikexperimente besteht ... oft in der Verschmelzung verschiedener Musiktraditionen: aus musikkulturellen Anleihen und Anspielungen werden Identitätskomposita oder auch Identitätsverschmelzungen. Das Ethnische oder Nationale, kurz ‚Typische‘, wird aus der Fremdheit überführt in ein Stadium der Hybridisierung, wo

Provenienz schlußendlich weniger wichtig ist als die Fähigkeit der Musizierenden, sich und ihre Zuhörer klanglich zu befriedigen.“ (ebd., 56)

b) Ethnologie der Sinne

Beschäftigt sich Bendix mit den Möglichkeiten des analytischen Zugangs zu Klangproduktion und Klangwahrnehmung im Rahmen neuerer *volkskundlicher* Fragestellungen, erörtert Michael Herzfeld (2001) Ansätze einer ‚anthropology of the senses‘, die im deutschsprachigen Raum als *Ethnologie der Sinne* diskutiert wird. Zwar rückt der detaillierte Blick auf Auditivität in den Hintergrund, er kann jedoch, da es zuvorderst um die Voraussetzungen kulturanthropologischer Forschung vor dem Hintergrund des ‚visualism‘ geht, mitgedacht werden. Herzfeld stützt sich im Weitesten auf Constance Classen, die originäre Beiträge zum Forschungsstrang der *Ethnologie der Sinne* liefert.

Die ‚anthropology of the senses‘ ist ein relativ junger Diskurs innerhalb der Ethnowissenschaften, der sich Ende der 1980er Jahre ausbreitete. „[A]nthropologists should open their senses to the worlds of their others“, so zitiert Herzfeld den Anthropologen Paul Stoller, der ebenso treffend wie provokativ den Bedarf an „tasteful“ ethnographies“ anmeldete (Herzfeld 2001, 249). Die Aufwertung besonders von olfaktorischen Aspekten in der Erforschung von Kultur und Alltagsleben nahm damit ihren Anfang.

Im Vordergrund steht auch in Herzfelds Darstellung zur ‚anthropology of the senses‘ die Tatsache, dass ethnologisches Schreiben per se und Kulturanthropologie als „verbal activity“ jene Dimensionen menschlicher Sinneswahrnehmung außen vor lässt, die sich nicht in adäquaten Repräsentationsmodellen darstellen lassen: „... the role of smell and hearing, not to speak of touch, has been grossly under-represented.“ (Herzfeld 2001, 240)

Dabei gilt die Vernachlässigung im erhöhten Maße für das Riechen, Fühlen und Schmecken. Denn Methoden wie teilnehmende Beobachtung und Interviews verengen die Sinnesleistung des Menschen, des Forschers wie des Erforschten, zumeist auf das Sehen und Hören. Damit konstituiert sich zumeist auch der Untersuchungsgegenstand an den Wahrnehmungshorizonten von Auge und Ohr. Unter anderem diese ethnozentristische Perspektive wird von der *Ethnologie der Sinne* problematisiert.

Die kulturellen Wahrnehmungsweisen, das Sensorium und die Zuschreibung wie Bedeutung einzelner Sinnesleistungen sind verschieden. Einer *Ethnologie der Sinne* liegt die Annahme zugrunde, dass Sinneswahrnehmung ebenso kulturell

bedingt ist wie physisch-psychisch. Constance Classen formuliert dies als einleitendes Credo und Generalerkenntnis aus ihrer Arbeit, die sie im Rahmen der Forschungen der kanadischen Gruppe *Concordia Sensoria Research Group* der Universität Toronto unter der Leitung des Anthropologen David Howes leistete und aus der heraus ein Standardwerk der ‚anthropology of the senses‘, das Buch *Worlds of Sense*, entstand:

„Different cultures present strikingly different ways of ‚making sense‘ of the world.“ (Classen 1993, 1)

Seit Beginn der 1990er Jahre werden in der erwähnten Forschungsgruppe Daten von sensorischen Modellen verschiedener Kulturen gesammelt und verglichen. Ausgangspunkt der Forschungen ist die Annahme, dass eine fremde Kultur nur über die Anpassung der eigenen Wahrnehmung an das jeweils fremde Sensorium verstanden werden kann.

Die Problematik, beispielsweise die Bedeutung von Gerüchen und Berührungen oder ‚sensory codes‘ im Allgemeinen kulturwissenschaftlich zu analysieren, verleitet Herzfeld zu einer kritischen Reflexion hinsichtlich der Methodologie der Kulturanthropologie:

„A ‚smellscape‘ may encapsulate collective local histories as well as personal pasts. But there is a practical reluctance on the part of scholars to engage with what their recording equipment cannot fix in time and space. An anthropology that refuses to admit the significance of what it lacks the technical means to measure or describe would nevertheless be a poor empirical discipline indeed.“ (Herzfeld 2001, 247f.)⁸¹

Wie Classen anmerkt, ist schon die zeitgenössische westliche Vorstellung von fünf Sinnen eine kulturelle Konstruktion – sowohl bezogen auf den historischen Vergleich in der vermeintlich eigenen Kultur, als auch hinsichtlich der Perspektive auf fremde Kulturen (vgl. Classen 1993, 1f.). Ebenso kann die dichotome Einteilung in orale und schriftbezogene Kulturen, die im Weitesten die Argumentationsmodelle von Kulturforschern prägen, durch die Erkenntnisse aus der Sinnesethnologie widerlegt werden. Classen exemplifiziert dies anhand dreier Studien vermeintlich ‚oralen‘ Kulturen und leitet ihre Ausführungen folgendermaßen ein:

„Aurality is indeed the driving force in the cosmologies of many cultures around the world. In the previous chapter we explored how the inhabitants of the Andes live in a world created, animated and integrated through sound.

⁸¹ Für die Präzisierung dieser Kritik vgl. Herzfeld 2001, 15ff..

Scholars who reject the visualism of the Western ‚world view‘, however, tend to typecast *all* non-literate cultures as auditory. Yet there is certainly no intrinsic reason why the simple non-possession of the visual medium of writing should automatically make a society ear-minded. In fact, there is as much sensory diversity among so-called oral cultures as there is between such cultures and the visual West. While ‚oral cultures‘, therefore, is a valid designation in so far as it indicates that a culture’s dominant medium of communication is speech, it is not an accurate representation of a culture’s sensory model.“ (ebd., 121f.; Hervorh. im Original)

Mit dem Diskurs der *Ethnologie der Sinne* wird gewissermaßen die sensualistische Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts auf eine zeitgenössische Ebene gehoben, auf der es nun nicht mehr alleine um die Rolle der Sinne beim Erlangen von Erkenntnis geht, sondern vielmehr um Sinne als kulturkonstituierende Faktoren.

Das Verständnis von Sinneswahrnehmung als kulturelle Konstruktion und damit die Öffnung zu einer kulturvergleichenden ‚anthropology of the senses‘ wurden maßgeblich durch drei vorherrschende Meinungen erschwert:

Erstens: Sinne als ‚windows on the world‘, gleichsam präkulturell zu betrachten, so Herzfeld, ist eine „misleading metaphor“:

„Unlike windows, the senses are not transparent. They are, rather, heavily encoded instruments that translate bodily experience into culturally recognizable forms. They thus frame and mediate perceptual experience in accordance with a balance of personal idiosyncrasy and socially prescribed norms. And even the idiosyncratic dimensions are variations on cultural themes.“ (Herzfeld 2001, 244f.)

Zweitens: Die kulturgeschichtlich verdichtete Dominanz des Sehsinns, das Sehen als vermeintlich prägendste Sinnesleistung versperrte den Blick auf das gesamte Sensorium des Menschen. Diese Vernachlässigung spiegelt sich wider in

„a western bias that associates vision with reason. ... [T]his visualist bias has dramatically influenced the way in which anthropology itself has evolved. Thus, one emergent and potentially very important aid to the refocusing of the discipline lies in attending to kinds of knowledge that have proved resistant to being coded in graphic or visual ways“ (ebd., 245).

Drittens: Die Dichotomie von oralen auf der einen und literaten Gesellschaften auf der anderen verengt den ‚Blick‘ – wie bereits oben erläutert – auf zwei Wahrnehmungshorizonte. Die Stimmen, die die Hegemonie des Visuellen in der westlichen Welt mit dem Aufkommen der modernen Kommunikationstechnologien bröckeln sehen (Marshall McLuhan, Walter Ong), haben zwar der Etablierung einer ‚anthropology of the senses‘ Vorschub geleistet,

indem sie „alternate sensory paradigms for the study of culture“ (Classen zit. n. Herzfeld 2001, 246) lieferten, eine derartige Reduktion auf Auge und Ohr entspricht jedoch nicht den komplexen Wahrnehmungsgefügen von Kulturen. Der Nachteil erwächst so daraus, dass jene dichotome Konzeptualisierungen keine „sufficient variation in sensory models across cultures“ (Classen zit. n. ebd.) erlauben.

V. Guck... Hörst du das!? – *ein Schlussakkord*

„Alle sinnliche Realität ist zugleich symbolisch.“ (Dietmar Kamper)

Grundton... Wie in der Philosophie mediale Grundlagen – die „Weltverfassung der Totalisierung des Bildes“, „elektronische Medien“, die „Ersetzung der literarisch-schriftmäßigen“ durch die „bildlich-visuelle Kulturwelt“ (vgl. Schmid 1999, 1f.) – hinter der Aufmerksamkeit für die Sprachphilosophie im Zuge des ‚linguistic turn‘ zu entdecken sind, ist auch die Erschließung neuer Gegenstandsfelder durch und in den (empirischen) Kulturwissenschaften auf mediale Grundlagen zurückzuführen. Der Versuch ‚zwischentönender‘ Nachweise wurde in dieser Arbeit, ausgehend von der Hypothese der ‚neuen Aufmerksamkeit‘ für das Auditive, ansatzweise unternommen.

Die Konzeptualisierungsversuche einer *Medienanthropologie*⁸² oder der, im letzten Abschnitt vorgestellten, *Ethnologie der Sinne* markieren jenen ‚cultural turn‘, der vermeintlich angestammte Untersuchungsfelder der jeweiligen Disziplinen in einen transdisziplinären Raum überführt. Ein solcher Raum, in dem Sinneswahrnehmung im weiteren und Hören im engeren Sinne diskursiv verhandelt wird, wurde hier über die diskursanalytische Methode skizziert und – so die Hoffnung des Autors – erhellt.

1. Das Hören ‚aneignen‘

Terz... Allenthalben schaffen die Jubiläumstermine und Werbekampagnen der Tonträgerindustrie und Fonobranche Aufmerksamkeit für ihre (noch) gewinnbringenden Speichermedien. Sei es die Schallplatte, die Musikkassette oder die CD und ihre Nachfolgerinnen, die DVD und SACD (Super Audio CD).⁸³ Je nach Trägermaterial werden Renaissance versprochen (LP), letzte Jahre der industriellen Fertigung verkündet (MC), Geburtstage gefeiert (CD) und noch nie erreichter Hörgenuss für Dolby Surround- und Heimkino-Fans versprochen (DVD, SACD).

⁸² Für eine kritische Reflexion dieses Begriffs und des Untersuchungsgegenstandes einer *Medienanthropologie* vgl. Kübler 2001.

⁸³ Auf eine detaillierte Erläuterung der Formate wie der Geschichte der akustischen Medien wird hier verzichtet. Die Abkürzungen CD (Compact Disk) und DVD (Digital Versatile Disk) sind ohnehin Begriffe der konsumweltlichen Alltagssprache.

Dass der Konsument mehr und mehr den Überblick über Formate, Qualitäten und Systeme verliert, ist ein Aspekt des dynamischen Audio- und Hi-Fi-Marktes.⁸⁴ Dass aber die Tonträger- und Musikindustrie im Zuge der Entwicklung der digitalen Medientechnologien, insbesondere der Steigerung der Leistungsfähigkeit und Anwendungsmöglichkeiten des PCs, die Vorherrschaft über die Etablierung neuer Speichermedien verloren hat, wurde spätestens mit der Einführung des MP3-Formats⁸⁵ sichtbar.

Der Hörer, in erster Linie der Musikkonsument, macht sich zunehmend in einem kreativen Umgang mit Technik und – im Sinne des Handlungstheoretikers Michel de Certeau (1988 [1980]) – ‚taktisch‘ die neuen Speicher- und Distributionsmedien zu eigen. Internet-Tauschbörsen, Online-Tonarchive, das Editieren von digital gespeicherten Klängen, das Streaming⁸⁶ von Internetradio oder das Brennen von CDs sind nur einige wenige Beispiele für einen – um nochmals mit de Certeau zu sprechen – ‚listenreichen Konsum‘ von Hörbarem.

2. Über das Hören ‚schreiben‘

Quint... Die theoretischen Debatten über das Hören, den Sound und das Auditive – von McLuhans medientheoretisch formulierter Metapher des ‚akustischen Raums‘ über Berendts Musikontologie bis hin zu philosophischen, phänomenologischen oder ethnologischen Perspektiven auf die auditive Sinneswahrnehmung und akustische Formationen – verlaufen zum großen Teil in Bahnen akademischer Textproduktion, die sich, wie auch die vorliegende Arbeit, in rückbezüglicher ‚Betriebsblindheit‘ oder besser: ‚Betriebstaubheit‘ äußert. Über das Hören zu schreiben, ist eine unauflösbare Zwangssituation, die nicht zuletzt die Sprachphilosophie und Philologie in einen Diskurs verstrickt hat, der über

⁸⁴ Siehe hierzu: Ulrich Stock: CDLPMCDVDTBMP3. In: DIE ZEIT LEBEN vom 6. März 2003, Nr. 11, S. 63.

⁸⁵ MP3 (MPEG Audio Layer-3) ist ein digitales, von Wissenschaftlern des Fraunhofer Instituts entwickeltes Datenformat und Audiocodierverfahren, das Sounddateien im von Microsoft und IBM entwickelten Wave-Format, die in der Struktur den Daten der CD entsprechen, auf ein Zehntel ihrer Größe ohne hörbare Qualitätsverluste reduziert. Mit MP3 ist der Austausch von Musik, Sprachbeiträgen und Sounds über das Internet um ein Vielfaches erleichtert worden: In erster Linie betrifft dies die Zeitersparnis, denn der Anwender investiert weniger Zeit in das Herunterladen von Dateien.

⁸⁶ Durch die Einführung des Live-Streaming mit dem *RealAudio-Player* im Jahr 1995 ist es möglich, kontinuierliche Audiodaten über das Internet hörbar zu machen. Schon während der pakethaften Datenübertragung werden bereits auf den Zielrechner eingegangene Audiodaten abgespielt bzw. ‚gestreamt‘. Die in der Standardausführung kostenlose Software der Firma *RealNetworks* (damals noch *Progressive Networks*) ist bis heute der weitverbreitetste ‚Player‘ für netzmediales Audio- und selbstverständlich Video neben den Konkurrenzprodukten von *Apple* (Quicktime) und *Microsoft* (Windows Media Player).

zwei Jahrhunderte, von der sensualistischen Auseinandersetzung des 18. Jahrhunderts bis zum ‚linguistic turn‘ in den Kultur- und Geisteswissenschaften des letzten Drittels des 20. Jahrhundert fortwirkte.

Diese Feststellung ist gewiss nicht als Kritik am Wissenschaftsbetrieb, an der aus ihm hervorgehenden, notwendigen Theoriebildung zu verstehen, vielmehr scheint es mir wichtig – und hier sehe ich weiterführende Anknüpfungspunkte für eine empirisch orientierte Kulturwissenschaft –, die sonische Umwelt und die Aneignungstechniken derselben durch den Erforschten und Forschenden, das was unter der Kategorie ‚Hör-Kulturen‘ gefasst werden kann, durch methodische ‚Besinnung‘ auf das Ohr und das Hörbare tiefgreifender, d. h. ‚sinnlicher‘, zu analysieren und zu repräsentieren.

Fragen um den ‚Ton‘ in kulturanthropologischen Forschungskontexten werden vor allem in Bezug auf Methodik und Handhabung von Audioaufnahmesystemen (vgl. Farnell/Graham 1998, 420ff.), dem Forschungsstrang der volkskundlichen Liedforschung folgend (vgl. u. a. Greverus 1995, 89–144) oder im Rahmen zahlreicher ethnografischer Studien zur Bedeutung von Musik in Sub- und Jugendkulturen behandelt. Auditiver Sinneswahrnehmung und/oder akustischer Umwelt wird in den seltensten Fällen Eigengewicht zugesprochen. Dies könnte etwa mit der Konzeptualisierung von *Soundscape Composition* als Ethnografie (vgl. Drever 2002), mit der Verankerung klangökologischer Ansätze in sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungsvorhaben, mit Blick auf eine *Applied Anthropology* im Rahmen von Radioproduktionen (vgl. Erickson 1994) oder mit der digitalen Einbettung audiovisueller und akustischer ‚Daten‘ in Monografien geschehen. Gefragt sind dann Sinnes- und Medienkompetenz aufseiten des Forschenden, der zuvorderst mit ästhetischen Strategien kulturanthropologisches Wissen über den Text hinaus ‚verpackt‘ oder generiert⁸⁷.

Dieser Gedankengang ist sicherlich im Rahmen der *Visuellen Anthropologie* – sowohl hinsichtlich methodologischer Fragen, als auch des Themengebiets – hinreichend erläutert worden, für eine ‚Audio-Anthropology‘, um diesen

⁸⁷ Wie Farnell und Graham hinweisen geht der Etablierung des Forschungsstrangs der ‚ethnopoetics‘ die funktionale Handhabung des Tape-Reorders als Utensil der Feldforschung voran. Audioaufzeichnungsgeräte „transformed the field worker’s ability to record oral discourse ..., and only subsequently did the examination of native poetic structure (ethnopoetics) and the adequate translation of verbal art emerge as central concerns“ (Farnell/Graham 1998, 425). Digitale Produktions- und Aufnahmetechnik, wie sie heute zunehmend auch in kulturwissenschaftlichen Fakultäten zur Verfügung steht, verstehe ich in dieser Hinsicht nicht als bloßes Mittel zum Zweck dokumentarischer Handhabung oder alternativer Darstellungsweisen und Repräsentationsformen, sondern ebenso als Chance, auf neue Gegenstandsfelder für eine empirisch orientierte Kultur- bzw. Sozialwissenschaft zu stoßen.

Parallelbegriff zu konstruieren, fehlen m. E. jedoch weiterführende und vertiefende Auseinandersetzungen. Listenreiche, taktische Forschungsansätze sind hier vonnöten.

„Die Wirklichkeit der Ohren ist eine konstruierte, ein Produkt von psychophysischer Erfahrung und kulturbezogener Kommunikation“,

schreibt der Ethnomusikologe Max Peter Baumann (1993, 126) und liefert damit die prinzipielle erkenntnistheoretische Vorlage für die Forschung *in* Hör-Kulturen und *von* Hörenden.

Nicht zuletzt ist die vorliegende Arbeit auch als konzeptuelle Brücke zwischen Hör-Kulturen der Lebenswelt und Hörkultur in Wissenschaft und Forschung zu lesen. In diesem Sinne erlaube ich mir abschließend eine Schlussbemerkung des amerikanischen Anthropologen Ken C. Erickson (1994) aufzugreifen: „Anthropologists need only take time to listen.“

Literatur

- Allesch, Christian G. (2002): Im Netzwerk der Sinne – Zuhören und Gesamtwahrnehmung. In: Zuhören e. V. (Hg.): *Ganz Ohr. Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens*. Göttingen, S. 15–24.
- Anderegg, Johannes; Kunz, Edith Anna (1999): „Kulturwissenschaften“? In: Dies. (Hg.): *Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven*. Bielefeld, S. 9–17.
- Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, London.
- Arlt, Gerhard (2001): *Philosophische Anthropologie*. Stuttgart.
- Assmann, Aleida (1996): Schrift und Autorenschaft im Spiegel der Mediengeschichte. In: Wolfgang Müller-Funk u. Hans Ulrich Reck (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien, New York, S. 13–24.
- Barck, Karlheinz u. a. (Hg.) (1990): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig.
- Barthes, Roland (1990): Die Rauheit der Stimme. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, S. 299–309.
- Barthes, Roland (1991): Zuhören. In: Robert Kuhn u. Bernd Kreutz (Hg.): *Das Buch vom Hören*. Freiburg im Breisgau, S. 55–71.
- Baumann, Max Peter (Hg.) (1992): *World Musics, Musics of the World. Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*. Wilhelmshaven.
- Baumann, Max Peter (1993): Vom Hören, was man weiß und vom Wissen, das man hört ... In: *Paragrana (Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie)*, Band 2, 1993, Heft 1-2: *Das Ohr als Erkenntnisorgan*. Hrsg. v. Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Jürgen Trabant. Berlin, S. 126–140.
- Baumann, Max Peter (1999): Listening to Nature, Noise and Music. In: *The World of Music*, Nr. 41, 1/1999, S. 97–111.
- Baumann, Max Peter (2000): The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization. In: *The World of Music*, Nr. 42, 3/2000, S. 121–144.
- Bechdolf, Ute (2002): *Ganz Ohr – ganz Körper. Zuhörkultur in Bewegung*. In: Zuhören e. V. (Hg.): *Ganz Ohr. Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens*. Göttingen, S. 74–84.
- Beck, Stefan (1997): *Umgang mit Technik. Kulturelle Praxen und kulturwissenschaftliche Forschungsrezepte*. Berlin.
- Bendix, Regina (1997): Symbols and Sound, Senses and Sentiment: Notizen zu einer Ethnographie des (Zu-)Hörens. In: Rolf Wilhelm Brednich u. Heinz Schmitt (Hg.): *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. Münster u. a., S. 42–57.
- Bennett, Tony u. a. (Hg.) (1993): *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*. London.

- Berendt, Joachim-Ernst (1986) [1983]: *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Reinbek bei Hamburg.
- Berendt, Joachim-Ernst (1990) [1985]: *Das Dritte Ohr. Vom Hören der Welt*. Reinbek bei Hamburg.
- Blauert, Jens (1974): *Räumliches Hören*. Stuttgart.
- Blaukopf, Kurt (1982): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München, Zürich.
- Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre*. Frankfurt am Main.
- Böhme, Gernot (2000): *Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics*. In: *Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology*, Volume 1, Number 1, Spring 2000, S. 14–18.
Auch veröffentlicht unter:
<<http://interact.uoregon.edu/medialit/wfae/journal/wrightson.pdf>> (2. August 2003)
- Böhme, Hartmut u. a. (2002): *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2001): *SoundSignatures. Pop-Splitter*. Frankfurt am Main.
- Bonz, Jochen (Hg.) (2002): *Popkulturtheorie*. Mainz.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main.
- Brednich, Rolf Wilhelm; Schmitt, Heinz (Hg.) (1997): *Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur*. Münster u. a.
- Breitsameter, Sabine (1996): *Klang(in der)landschaft – sound(e)scape to open space*. In: *Akademie der Künste, Berlin (Hg.): Klangkunst*. München/New York, S. 213–215.
- Certeau, Michel de (1988) [1980]: *Kunst des Handelns [L'invention du quotidien.1 Arts de faire]*. Berlin.
- Classen, Constance (1993): *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and Across Cultures*. London, New York.
- Clifford, James (1986): *Introduction: Partial Truths*. In: James Clifford u. George Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London, S. 1–26.
- Clifford, James; Marcus, George (Hg.) (1986): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London.
- Dobberstein, Marcel (2000): *Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik*. Berlin.
- Drees, Matthias (1998): *Internet-Radio. Plattform für kulturpädagogische Experimente*. In: *Medien praktisch 1/1998*, S. 27–31.
- Drever, John Levack (2002): *Soundscape Composition: The Convergence of Ethnography and Acousmatic Music*. In: *Organised Sound (An International Journal of Music Technology)*, Volume 7, Number 1, April 2002, S. 21–28.

- Dunaway, Judy (2002): The MP3 Phenomena and Innovative Music. In: Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hg.): Konzert – Klangkunst – Computer. Wandel der musikalischen Wirklichkeit. Mainz, S. 140–164.
- Egger, Kurt (1984): Ethnomusikologie und Wissenschaftsklassifikation. Wien u. a.
- Erickson, Ken C. (1994): The Anthropologist as Radio Producer. In: Susan L. Allen (Hg.): Media Anthropology. Informing Global Citizens. Westport, S. 131–155.
- Erlmann, Veit (1993): The Politics and Aesthetics of Transnational Musics. In: The World of Music, Nr. 35, 2/1993, S. 3–15.
- Farnell, Brenda; Graham, Laura R. (1998): Discourse-Centered Methods. In: H. Russell Bernard (Hg.): Handbook of Methods in Cultural Anthropology. Walnut Creek, S. 411–457.
- Faßler, Manfred (2001): Netzwerke. Einführung in die Netzstrukturen, Netzkulturen und verteilte Gesellschaftlichkeit. München.
- Faßler, Manfred (2002): Was ist Kommunikation? 2. Auflage. München.
- Feld, Steven (1990) [1982]: Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression. Philadelphia.
- Feld, Steven (1996): Waterfalls of Song. An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In: Steven Feld u. Keith H. Basso (Hg.): Senses of Place. Santa Fe, S. 91–135.
- Fiske, John (2000) [1989]: Lesarten des Populären [Reading the Popular]. Wien.
- Foerster, Heinz von (1993): Verstehen verstehen. In: Ders.: Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke. Hrsg. von Siegfried J. Schmidt. Frankfurt am Main, S. 282–298.
- Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main.
- Frith, Simon; Goodwin, Andrew (Hg.) (1990): On Record. Rock, Pop and the Written Word. London.
- Frühwald, Wolfgang u. a. (1990): Geisteswissenschaften heute. Eine Denkschrift. Konstanz.
- Garofalo, Reebee (1993): Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, and Cultural Imperialism. In: The World of Music, Nr. 35, 2/1993, S. 16–32.
- Gay, Leslie C. (1999): Hearing is Seeing: Listening for New York Rock Musicians. In: The World of Music, Nr. 41, 1/1999, S. 9–17.
- Gay, Paul du u. a. (Hg.) (1997): Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman. London u. a.
- Geertz, Clifford (1991): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. 2. Auflage. Frankfurt am Main.
- Gessinger, Joachim (1994): Auge & Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700–1850. Berlin, New York.
- Göttert, Karl-Heinz (1998): Geschichte der Stimme. München.

- Greverus, Ina-Maria (1990): Anthropological Horizons, the Humanities and Human Practice. In: Anthropological Journal on European Cultures, Volume 1, Number 1, 1990: Anthropologizing Europe. Hrsg. von Christian Giordano, Ina-Maria Greverus und Franz-Josef Stummann. Llangollen, S. 13–33.
- Greverus, Ina-Maria (1995): Die Anderen und Ich. Vom Sich Erkennen, Erkennt- und Anerkanntwerden. Kulturanthropologische Texte. Darmstadt.
- Greverus, Ina-Maria (1997): Performing Culture. To Be is Being Spoken With. In: Anthropological Journal on European Cultures, Volume 6, Number 2, 1997: Reflecting Cultural Practice. The Challenge of Field Work (1). Hrsg. von Christian Giordano, Ina-Maria Greverus und Regina Römhild. Fribourg, Frankfurt am Main, S. 25–45.
- Greverus, Ina-Maria; Gabriel, Dirk (2001): Der ästhetische Ort. Vergleichende Feldforschung in fünf Akten. *CD-ROM*.
- Guilbault, Jocelyne (1993): On Redefining the „Local“ Through World Music. In: The World of Music, Nr. 35, 2/1993, S. 33–47.
- Hart Nibbrig, Christiaan L. (1999): Zwischen den Kulturen: Kulturwissenschaft als Grenzwissenschaft. In: Johannes Anderegg u. Edith Anna Kunz (Hg.): Kulturwissenschaften. Positionen und Perspektiven. Bielefeld, S. 93–103.
- Hartmann, Frank (1997): Materialitäten der Kommunikation. Zur medientheoretischen Position Friedrich Kittlers. Erschienen in: INFORMATION PHILOSOPHIE Feb. 1997.
Veröffentlicht unter:
<<http://mailbox.univie.ac.at/Frank.Hartmann/Essays/Kittler.htm>> (28. Juli 2003)
- Hartmann, Frank (2000): Medienphilosophie. Wien.
- Hauskeller, Michael (1995): Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung. Berlin.
- Heinrichs, Hans-Jürgen (1996): Erzählte Welt. Lesarten der Wirklichkeit in Geschichte, Kunst und Wissenschaft. Reinbek bei Hamburg.
- Heinz, Marion (1994): Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie des jungen Herder (1763–1778). Hamburg.
- Hemm, Tanja; Dainard, Michael; Werner, Hans U. (1997): Radiosoundscapes USA. Hrsg. vom Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaft an der Uni-Gesamthochschule Siegen; Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation (MUK); inkl. CD. Siegen.
- Hentschläger, Ursula; Wiener, Zelko (2002): Webdramaturgie. Das audio-visuelle Gesamt ereignis. München.
- Herlyn, Gerrit; Overdick, Thomas (2002): C90 – Vom Umgang mit einem technischen Speichermedium. Seminarbericht. In: VOKUS (Volkskundlich-Kulturwissenschaftliche Schriften) Heft 2, 12/2002. Hamburg, S. 84–93.
Veröffentlicht unter:
<<http://www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/09/Volkskul/Texte/Vokus/2002-22/c90.html>> (25. Juli 2003)

- Herzfeld, Michael (2001): *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*. Malden, Oxford.
- Hiepmann, Andreas; Stopka, Katja (Hg.) (2001): *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg.
- Holzmann, Klaus (1973): *Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung*. Frankfurt am Main.
- Hosokawa, Shuhei (1990): *Der Walkman-Effekt*. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, S. 229–251.
- Ipsen, Detlev u. a. (1992): *Klangräume – Raumklänge*. Arbeitsberichte des Fachbereichs Stadtplanung und Landschaftsplanung der Gesamthochschule Kassel, Heft 103. Kassel.
- Jütte, Robert (2000): *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München.
- Kahlert, Joachim (2001): *Hören, Denken, Sprechen. Die Rolle der Akustik in der Schule*. In: Joachim Kahlert, Michael Schröder u. Axel Schwanebeck (Hg.): *Hören*. München, S. 55–75.
- Kammer, Dietmar (1984): *Vom Hörensagen – Kleines Plädoyer für eine Sozio-Akustik*. In: Dietmar Kammer u. Christoph Wulf (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main, S. 112–114.
- Kammer, Dietmar (1994): *Hearing versus Seeing and Speaking: For an Approaching Sociology of the Ear*. In: Josef Kuckertz (Hg.): *Ethnomusicology in the Context of other Sciences. Beiträge zur Ethnomusikologie*, Band 30. Eisenach.
- Kammer, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.) (1984a): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main.
- Kammer, Dietmar; Wulf, Christoph (1984b): *Blickwende. Die Sinne des Körpers im Konkurs der Geschichte*. In: Dies. (Hg.): *Das Schwinden der Sinne*. Frankfurt am Main, S. 9–17.
- Karst, Karl (1998): *Sinneskompetenz – Medienkompetenz. Kommunikationsfähigkeit als Voraussetzung und Ziel einer Pädagogik des (Zu-)Hörens*. In: *Medien praktisch* 1/1998, S. 4–7.
- Kaschuba, Wolfgang (1999): *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München.
- Kerckhove, Derrick de (1993): *Touch versus Vision: Ästhetik Neuer Technologien*. In: Wolfgang Welsch (Hg.): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München, S. 137–168.
- Kerckhove, Derrick de (1996): *Die Wiederkehr der Sinne in der „Netzwerk-Kunst“*. In: Wolfgang Zacharias (Hg.): *Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten*. Bonn, S. 71–81.
- Kiener, Wilma (1999): *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz.
- Kirchhoff, Andreas (2001): *„Loop“ – Musik- und Geräuschcollagen am PC. Medienkompetenz für Jugendliche*. In: *Medien + Erziehung* 4/2001, 45. Jg., Nr. 2, S. 112–114.

- Kittler, Friedrich A. (1984): Der Gott der Ohren. In: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): Das Schwinden der Sinne. Frankfurt am Main, S. 140–155.
- Kittler, Friedrich A. (1986): Grammophon, Film, Typewriter. Berlin.
- Kittler, Friedrich A. (1991): Rock Musik – ein Mißbrauch von Heeresgerät. In: Theo Elm u. Hans Hiebel (Hg.): Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Freiburg, S. 245–257.
- Kleiner, Marcus S.; Szepanski, Achim (Hg.) (2003): Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik. Frankfurt am Main.
- Kliwer, Heinz-Jürgen (2002): Literatur hören. Überlegungen zu einem Curriculum. In: Medien + Erziehung 6/2002, 46. Jg., Nr. 3, S. 164–168.
- Kübler, Hans-Dieter (2001): Wie anthropologisch ist mediale Kommunikation? Über Sinn und Nutzen einer neuen Teildisziplin. In: Medien praktisch 4/2001, S. 11–20.
- Kuhn, Robert; Kreutz, Bernd (Hg.) (1991): Das Buch vom Hören. Freiburg im Breisgau.
- Lessing, Hans-Ulrich (1998): Hermeneutik der Sinne. Eine Untersuchung zu Helmuth Plessners Projekt einer „Ästhesiologie des Geistes“ nebst einem Plessner-Ineditum. München.
- Lévi-Strauss, Claude (1993) [1983]: Der Blick aus der Ferne. Frankfurt am Main.
- Lévi-Strauss, Claude (1995) [1993]: Sehen, Hören, Lesen. München, Wien.
- Lévi-Strauss, Claude (1996) [1978]: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. Gespräche mit Claude Lévi-Strauss. Hrsg. von Adelbert Reif. Einmalige Sonderausgabe. Deutsche Erstübersetzung 1980. Frankfurt am Main.
- Lindner, Rolf (1995): Kulturtransfer. Zum Verhältnis von Alltags-, Medien- und Wissenschaftskultur. In: Wolfgang Kaschuba (Hg.): Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie. Berlin 1995, S. 31–44.
- Lorenz, Alexander (1999): Klangökologie aus sozialwissenschaftlicher Sicht und Chancen für eine klangökologische Rezeptionsforschung. In: Forum für Klanglandschaft (Hg.): Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive. Basel.
Veröffentlicht unter:
<<http://vereine.rol3.com/klanglandschaft/dok1/dok1frame.html>> (2. August 2003)
- Lorenz, Alexander (2000): Klangalltag – Alltagsklang. Evaluation der Schweizer Klanglandschaft anhand einer Repräsentativbefragung bei der Bevölkerung. Zürich.
- Lytard, Jean François (1986) [1979]: Das postmoderne Wissen [La condition postmoderne]. Graz, Wien.
- Mayr, Franz (1991): Wort gegen Bild. Zur Frühgeschichte der Symbolik des Hörens. In: Kuhn, Robert; Kreutz, Bernd (Hg.): Das Buch vom Hören. Freiburg im Breisgau, S. 16–27.

- McCartney, Andra (2000): *Soundscape Composition and the Subversion of Electroacoustic Norms*.
Veröffentlicht unter:
<<http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/SoundscapeComposition.htm#1>>
(2. August 2003)
- McLuhan, Marshall (1992) [1964]: *Die magischen Kanäle [Understanding Media]*. Düsseldorf u. a.
- McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R. (1995) [1989]: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert. Aus dem Amerikanischen und mit einem Beitrag versehen von Claus-Peter Leonhardt*. Paderborn.
- Mengel, Martin (1992): *Vom Auge zum Ohr. Über Anschauung und Anhörung in der Philosophie Immanuel Kants, mit Hinweisen zu einer Soziologie des Hörens*. Inauguraldissertation. Berlin.
- Münzel, Mark u. a. (Hg.) (2000): *Zwischen Poesie und Wissenschaft. Essays in und neben der Ethnologie*. Marburg.
- Ong, Walter J. (1987) [1982]: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes [Orality and Literacy. The Technologizing of the Word]*. Opladen.
- Paragrana – Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie (1993): *Das Ohr als Erkenntnisorgan*. Band 2, Heft 1-2: Hrsg. v. Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Jürgen Trabant. Berlin.
- Plake, Klaus (Hg.) (1992): *Sinnlichkeit und Ästhetik. Soziale Muster der Wahrnehmung*. Würzburg.
- Plessner, Helmuth (1980): *Gesammelte Schriften, Band III: Anthropologie der Sinne*. Hrsg. von Günter Dux u. a.. Frankfurt am Main.
- Postman, Neil (1991): *Statt eines Vorworts*. In: Robert Kuhn u. Bernd Kreutz (Hg.): *Das Buch vom Hören*. Freiburg im Breisgau, S. 8–9.
- Priddat, Edeltraud (1992): *Sinnlichkeit und Flüchtigkeit. Zur Veränderung der Wahrnehmung angesichts moderner Erfahrungen*. In: Klaus Plake (Hg.): *Sinnlichkeit und Ästhetik. Soziale Muster der Wahrnehmung*. Würzburg, S. 34–52.
- Proy, Gabriele (2002): *Sound and sign*. In: *Organised Sound. An International Journal of Music Technology*. Volume 7, Number 1, April 2002, S. 15–19.
- Reinhardt, Thomas (2000): *Jenseits der Schrift. Dialogische Anthropologie nach der Postmoderne*. Frankfurt am Main.
- Rimek, Jochen (1992): *Unerhörte Zwischentöne. Zur Differenzierung und Entdifferenzierung akustischer Signale*. In: Klaus Plake (Hg.): *Sinnlichkeit und Ästhetik. Soziale Muster der Wahrnehmung*. Würzburg, S. 100–115.
- Schafer, Richard Murray (1988) [1977]: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens [The Tuning of the World]*. Frankfurt am Main.
- Schätzlein, Frank (2001): *Mobile Klangkunst. Über den Walkman als Wahrnehmungsmaschine*. In: Andreas Stuhlmann (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923–2001*. Würzburg, S. 176–195.

- Schellenberger, Bernardin (2002): Hören – Die spirituelle Grundhaltung des Menschen. In: Zuhören e.V. (Hg.) (2002): *Ganz Ohr. Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens*. Edition Zuhören, Band 1. Göttingen, S. 162–172.
- Schill, Wolfgang (1998): *Auditive Medien im Unterricht. Ein medienpädagogischer Orientierungsrahmen*. In: *Medien praktisch* 1/1998, S. 19–23.
- Schmid, Holger (1999): *Kunst des Hörens. Orte und Grenzen philosophischer Spracherfahrung*. Köln u. a.
- Schneider, Manuel (1989): *Das Urteil der Sinne. Transzendentalphilosophische und ästhesiologische Untersuchungen im Anschluß an Richard Höningwald und Helmuth Plessner*. Köln.
- Schönhammer, Rainer (1988): *Der ‚Walkman‘. Eine phänomenologische Untersuchung*. München.
- Schröder, Michael; Schwanebeck, Axel (2001): *Hören im multimedialen Zeitalter. Eine Problemskizze*. In: Joachim Kahlert, Michael Schröder u. Axel Schwanebeck (Hg.): *Hören*. München, S. 9–17.
- Segalen, Victor (1983): *Die Ästhetik des Diversen: Versuch über den Exotismus. Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main, Paris.
- Serres, Michel (1993) [1985]: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische [Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés]*. Frankfurt am Main.
- Shepherd, John; Wicke, Peter (1997): *Music and Cultural Theory*. Cambridge.
- Simmel, Georg (1908): *Exkurs über die Soziologie der Sinne*. In: Ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. 1. Auflage. Berlin, S. 483–493.
- Sloterdijk, Peter (1987): *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*. Frankfurt am Main.
- Sloterdijk, Peter (1998): *Blasen. Sphären: Mikrosphärologie Band I*. Frankfurt am Main.
- Sonnemann, Ulrich (1987): *Zeit ist Anhörungsform. Über Wesen und Wirken einer kantischen Verkennung des Ohrs*. In: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen*. Darmstadt, Neuwied, S. 202–220.
- Stang, Richard (1992): *Audio-Praxis. Hörwelten als eine Herausforderung für die praktische Medienarbeit*. In: *Medien praktisch* 2/1992, S. 29–31.
- Stopka, Katja (2001): *„Töne der Ferne“*. Über das Rauschen in der Literatur. In: Andreas Hiepko u. Katja Stopka (Hg.): *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*. Würzburg, S. 59–69.
- Théberge, Paul (1997): *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover.
- Trabant, Jürgen (1993): *Der akroamatische Leibnitz: Hören und Konspirieren*. In: *Paragrana (Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie)*, Band 2, 1993, Heft 1-2: *Das Ohr als Erkenntnisorgan*. Hrsg. v. Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Jürgen Trabant. Berlin, S. 64–71.

- Truax, Barry (1997): Die elektroakustische Gemeinschaft. Zuhören in der Mediengesellschaft. *Auszug aus dem Vortrag*. In: Hessischer Rundfunk (Hg.): Projekt: Stiftung Zuhören. *Broschüre zur Veranstaltung Ganz „Ohr – Symposium über das Zuhören“ vom 24. bis 27. September 1997 auf der documenta X in Kassel*, S. 31.
Gesamter Vortrag in englischer Sprache veröffentlicht unter:
<<http://www.sfu.ca/~truax/ganzohr.html>> (2. August 2003)
- Truax, Barry (2000) [1984]: *Acoustic Communication. Second Edition*. Westport.
- Turner, Victor W.; Bruner, Edward M. (Hg.) (1986): *The Anthropology of Experience*. Urbana, Chicago.
- Tworuschka, Udo (2002): „Höre, Israel ...“ – Glaubensgeschichte als Hörgeschichte. In: Zuhören e.V. (Hg.): *Ganz Ohr. Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens*. Edition Zuhören, Band 1. Göttingen, S. 150–161.
- Tyler, Stephen A. (1986): *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*. In: James Clifford u. George Marcus (Hg.): *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London, S. 122–140.
- Utz, Peter (1990): *Das Auge und Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*. München.
- Weber, Klaus Heiner (1992): Knopf im Ohr und Bässe im Bauch. Jugendkultur und Kultgegenstand: der Walkman. In: *Medien praktisch 2/1992*, S. 33–35.
- Weber, Michael (1990): *Eine andere Musikwissenschaft? Vorstudien zur Theorie und Methodologie*. Frankfurt am Main.
- Welsch, Wolfgang (1987): *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*. Stuttgart.
- Welsch, Wolfgang (1990): *Ästhetisches Denken*. Stuttgart.
- Welsch, Wolfgang (Hg.) (1993a): *Die Aktualität des Ästhetischen*. München.
- Welsch, Wolfgang (1993b): Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? In: *Paragrana (Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie)*, Band 2, 1993, Heft 1-2: *Das Ohr als Erkenntnisorgan*. Hrsg. v. Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Jürgen Trabant. Berlin, S. 87–103.
- Welsch, Wolfgang (1996): *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart.
- Welz, Gisela (1996): *Inszenierung kultureller Vielfalt*. Frankfurt am Main und New York City. Berlin.
- Wenzel, Horst (1998): Ohren und Augen – Schrift und Bild. Zur medialen Transformation körperlicher Wahrnehmung. In: Manfred Faßler u. Wulf R. Halbach (Hg.): *Geschichte der Medien*. München, S. 109–140.
- Wermke, Jutta (1995): Hören – Horchen – Lauschen. Zur Hörästhetik als Aufgabenbereich des Deutschunterrichts unter besonderer Beachtung der Umweltwahrnehmung. In: Kaspar H. Spinner (Hg.): *Imaginative und emotionale Lernprozesse im Deutschunterricht*. Frankfurt am Main u. a., S. 193–215.
- Wermke, Jutta (1998): Hör-Ästhetik. Ein Beispiel integrierter Medienerziehung im Deutschunterricht. In: *Medien praktisch 1/1998*, S. 15–18.

- Werner Hans U. (1990): Soundscapes – Klanglandschaften. Akustisch-ökologische Spurensuche nach interdisziplinären Kommunikatoransätzen zu „Umwelt als Klang“ und „Klang als Umwelt“. Dissertation, Gesamthochschule Kassel.
- Werner, Hans U. (Hg.) (1997): SoundScapeDesign – KlangWelten HörZeichen. Basel.
- Werner, Hans U. (2001): SoundDesign und Soundscapes. Zur Ökologie klanglicher Landschaften. In: Axel Schwanebeck u. Max Ackermann (Hg.): Radio erobert neue Räume. Hörfunk – global, lokal, virtuell. München, S. 109–124.
- Winkler, Justin (1995): Klanglandschaften. Untersuchungen zur Konstitution der klanglichen Umwelt in der Wahrnehmungsstruktur ländlicher Orte in der Schweiz. Habilitationsschrift, Universität Basel.
- Winkler, Justin (1997): Beobachtungen zu den Horizonten der Klanglandschaft. In: Gernot Böhme u. Gregor Schiemann (Hg.): Phänomenologie der Natur. Frankfurt am Main, S. 273–290.
- Winkler, Justin (1998): Umwelthören. Instrumente für eine „kunstlose Kunst“. In: Medien praktisch 1/1998, S. 12–14.
- Winkler, Justin (1999): Landschaft hören. In: Forum für Klanglandschaft (Hg.): Klanglandschaft wörtlich. Akustische Umwelt in transdisziplinärer Perspektive. Basel.
Veröffentlicht unter:
<<http://vereine.rol3.com/klanglandschaft/dok1/dok1frame.html>> (2. August 2003)
- Winkler, Justin (2001): Soundscapes, Klanglandschaften und Hör-Bewegungen. In: Jutta Wermke (Hg.): Hören und Sehen. Beiträge zur Medien- und Ästhetischer Erziehung. München, S. 27–40.
- Wrightson, Kendall (2000): An Introduction to Acoustic Ecology. In: Soundscape – The Journal of Acoustic Ecology, Volume 1, Number 1, Spring 2000, S. 10–13.
Auch veröffentlicht unter:
<<http://interact.uoregon.edu/medialit/wfae/journal/wrightson.pdf>> (2. August 2003)
- Wulf, Christoph (1993): Das mimetische Ohr. In: Paragrana (Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie), Band 2, 1993, Heft 1-2: Das Ohr als Erkenntnisorgan. Hrsg. v. Christoph Wulf, Dietmar Kamper u. Jürgen Trabant. Berlin, S. 9–14.
- Zacharias, Wolfgang (Hg.) (1996): Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten. Essen.
- Zacharias, Wolfgang (Hg.) (2000): Interaktiv. Medienökologie zwischen Sinnenreich und Cyberspace. München.
- Zacharias, Wolfgang (2001): Alles ist ästhetisch – irgendwie und sowieso. Plädoyer für die Bedeutung der ästhetischen Dimension der Medien. In: Medien + Erziehung 6/2001, 45. Jg., Nr. 3, S. 147–156.
- Zuhören e.V. (Hg.) (2002): Ganz Ohr. Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens. Edition Zuhören, Band 1. Göttingen.