

Am Anfang war das Ohr

Auditive Sensibilisierung im städtischen Klangraum

Stefan Roszak

Akustisch werden unsere Städte mit zunehmender Größe vor allem mit Lärm identifiziert. Lärmschutzverordnungen – die es zum Glück inzwischen gibt – versuchen die Höchstwerte maximal zumutbarer Lautstärken gesetzlich zu regeln. Das gilt für den Flug- und Verkehrslärm wie für die Begrenzung der Volumefunktion eines mp3-Players (sobald dieser auf den europäischen Markt kommt). Diese Regelungen sind im Wesentlichen gesundheitspolitisch motiviert. Ist es doch hinlänglich bekannt und auch erwiesen, dass Klänge und Geräusche, sobald sie bestimmte Frequenzbereiche und Schalldruckgrenzen überschreiten, nicht nur irreversible Hörschäden verursachen, sondern das menschliche Nervensystem einschließlich der Psyche massiv belasten und schädigen können.

Dass Stadtklänge uns andererseits nicht nur belästigen, sondern mit ihrer topografischen Charakteristik von jeher viele Menschen fasziniert und künstlerisch inspiriert haben, das wird im Zuge dieser Diskussionen oft vergessen. Gesundheitsschäden durch Lärm lassen sich weitgehend messtechnisch ermitteln; das ästhetische Potential von Geräuschen und Klängen dagegen ist kaum messbar.¹

Um ästhetische Wahrnehmung uns alltäglich umgebender Klanglandschaften soll es in diesem Text gehen, am Beispiel einer konkreten Hörübung, des so genannten *Soundwalks*, der auf auditive Sensibilisierung ausgerichtet ist und sich mit Teilnehmer/inn/en fast jeden Alters spielend realisieren lässt.²

Zunächst will ich die Aktualität des Themas *Hören* skizzieren. Im Anschluss daran sollen Ansätze zur Hörförderung in der Pädagogik, insbesondere der Musikpädagogik, in den Blick genommen werden. Die dann folgende Auseinandersetzung mit dem *Soundwalk* beginnt mit

¹ Als wahrscheinlich erste Metropole leistet sich die Stadt London seit einigen Jahren einen so genannten *Sound Officer*. Dahinter steht die Überzeugung, dass städtische Akustik nicht primär unter dem Negativaspekt grundsätzlich zu vermeidenden Lärms zu beurteilen ist, sondern vor allem als gestaltbare Klanglandschaft, deren Szenerie zum Teil auch geschützt werden muss – etwa aus Gründen der Klangvielfalt und -charakteristik. Ein Bewusstsein dafür, dass die „Unwirtlichkeit unserer Städte“ stets auch akustische Gründe hat, scheint unter Stadtplanern und Architekten erst allmählich zu wachsen. – Vgl. hierzu das aufschlussreiche Radio-Feature von Gaby Hartel und Uta Kornmeier: *London Calling. Im Geräuschnetz einer Stadt*. Gemeinschaftsproduktion des Westdeutschen Rundfunks (WDR), des Deutschlandfunks (DLF) und des Norddeutschen Rundfunks (NDR). Sendetermin: So. 29.11.2009, 11.05-12.05 Uhr im NDR.

² Die folgenden Überlegungen beziehen sich nicht ausschließlich auf den städtischen Klangraum, da sich die Praxis des *Soundwalks* grundsätzlich in jeder Umgebung realisieren lässt.

seiner Entstehungsgeschichte, um anschließend das ästhetische Bildungspotential dieser Übung zur ästhetischen Wahrnehmung von Klangräumen diskutieren zu können.

Doch vorab einige Gedanken zum Titel. Er könnte vermuten lassen, dass ich über die anthropologische Bedeutung, etwa die Ontogenese des Hörsinns nachdenken will, zum Beispiel, dass das Gehör der erste Sinn des Menschen ist, der bereits wenige Wochen nach der Zeugung in seinen wesentlichen Funktionen entwickelt ist; oder über die Phylogenese des Gehörs: dass ihm in der frühen Menschheitsgeschichte aufgrund seiner Warnfunktion eine wesentlich größere Bedeutung zukam als heute; oder auch, dass der uns allen vertraute *Primat des Visuellen* ein Ergebnis der Entfunktionalisierung oraler Kommunikationsformen durch die Schriftkultur insbesondere seit Gutenberg ist. An einer derart aufgefächerten *Kulturgeschichte des Hörens* will ich mich jedoch nicht versuchen.³

Darüber hinaus könnte die biblische Anspielung des Titels andeuten, dass es hier, wie bei manchen Autoren, darum geht den (mitunter gar als *Okulartyrannis* dämonisierten) *Visualprimat* kurzerhand umzuwenden in einen *Auralprimat*. Als ob der Gehörsinn als unser morphologisch differenziertestes und in der westlichen Kulturgeschichte seit Platon (also fast von Anfang an) ‚sträflich‘ unterbewertetes Wahrnehmungsorgan gegen den Sehsinn auszuspielen wäre, so wie es in Deutschland seit den 1980er Jahren, angeführt von Joachim Ernst Behrendt und Rüdiger Liedtke, im Umfeld der so genannten *New Age Bewegung* populär wurde.⁴ Solche Nobilitierungsversuche des Hörens im Wettstreit der Primärsinne machten auch vor den Wissenschaften nicht halt. Sie stießen weithin auf Resonanz.⁵ Und so finden sich bis heute in Texten zur Auditivität nicht selten latente wie manifeste Heilsversprechen, die an die ersehnte Sensibilisierung des Gehörs geknüpft werden. Danach müssten wir alle nur weit unsere Ohren öffnen und die Welt würde besser. Ich schlage vor bescheidender zu bleiben.

Allerdings wird es auch mir nicht gelingen kulturkritische Implikationen aus meinen Überlegungen auszuschließen. Fast scheint mir das in der Natur der Sache zu liegen. Denn im Zuge der Klage über „akustische Umweltverschmutzung“⁶ und die angeblich rapide sinkende Zuhörbereitschaft von Kindern wird der „Verlust der Stille“⁷ (als Synonym für das Verschwinden hörenswerter Klangumgebungen schlechthin) nicht nur von Pädagogen beklagt. Wie immer man dazu stehen mag: Sicher ist, dass hier ein Problem angesprochen ist, mit dem urbane Zivilisationen im 21. Jahrhundert (neben vielen anderen Problemen) offenbar zunehmend konfrontiert sind. Wie sollte es sonst zu verstehen sein, dass sich inzwischen nicht nur hierzulande Wissenschaftler vieler Disziplinen mit dem Themenfeld *Auditivität* auseinan-

³ Vgl. Schafer: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens.

⁴ Behrendt: Nada Brahma; Ders.: Das dritte Ohr; Liedtke: Vertreibung der Stille.

⁵ Z.B. Welsch: Kultur des Hörens. S. 241 ff.

⁶ Liedtke: Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung.

⁷ Ev. Akademie Baden: Verlust der Stille.

dersetzen.⁸ Sie alle sind sich einig, dass es sich nicht nur lohnt, sondern notwendig geworden ist, besser und bewusster zuhören zu können – aus vielerlei Gründen, die den jeweiligen Forschungsinteressen entsprechen. Kein Zweifel: „In den letzten Jahren ist das Ohr ins Gespräch gekommen.“ So konnte es Peter Sloterdijk schon 1993 formulieren.⁹ Und der Trend ist bis heute nicht abgerissen. Im Gegenteil: Ein Thema also, dessen Aktualität nicht erst unter Beweis gestellt werden muss.

Im Untertitel meines Textes stoßen wir eher auf pädagogische Fragen. Zur *auditiven Sensibilisierung* gibt es inzwischen viele Konzepte und Spiele. Vor dem Hintergrund der Resonanz des Themas verwundert das kaum. Die Zahl der pädagogischen Veröffentlichungen zur auditiven Wahrnehmungsförderung der letzten Jahre zeigt jedenfalls deutlich, dass Zuhören inzwischen auch als Schlüsselkompetenz des Lehrens und Lernens entdeckt und thematisiert wird.¹⁰

Schaut man sich Publikationen mit Übungen und Spielen zur Hörförderung genauer an, so fällt jedoch auf, dass nur die wenigsten im engeren Kontext der Musikpädagogik erschienen sind, obgleich eigentlich anzunehmen wäre, dass gerade hier die meisten Hör-Experten zu finden sein müssten. Ist doch *Gehörbildung* seit jeher ein wichtiges Unterrichtsfach im Kanon musikpädagogischer Lehre, wenn auch eher in der Hochschulausbildung als in der Schulumusikpraxis. Jedenfalls stammen die meisten Bücher und Aufsätze zum Thema nach meiner Recherche aus dem Kontext der Deutschdidaktik und der Grundschulpädagogik, flankiert von medienpädagogischen Initiativen der Radiomacher öffentlich-rechtlicher Sendeanstalten.¹¹

Nun ließe sich einwenden, dass das Thema *Musikhören* in (West-)Deutschland spätestens seit Ende der sechziger Jahre fester Bestandteil der Rahmenpläne für den Musikunterricht ist. Ich will das nur kurz skizzieren: Die Schrift *Unterweisung im Musikhören* von Dankmar Venus, die auch als Konsequenz aus Adornos fundamentaler Kritik am „blinden Musizieren“ der Musikpädagogik zu lesen ist, markiert 1969 den musikdidaktischen Wendepunkt.¹² Alle folgenden deutschsprachigen Konzeptionen der Musikdidaktik der 70er Jahre räumen dem Hören von Musik neben dem Musizieren mindestens einen gleichberechtigten Stellenwert ein. 1970 entwickelt das Autorenkollektiv Günther/Fuchs/Gundlach/Küntzel, unterstützt durch den Musikwissenschaftler Rudolf Frisius, in einer Reihe von Vorträgen und Aufsätzen eine musikdidaktische Konzeption, die als *Auditive Wahrnehmungserziehung* in die Geschichte

⁸ Das Thema *Hören* spielt inzwischen u.a. in Architektur und Stadtplanung, Philosophie, Psychologie, Soziologie, Literatur- und Kulturwissenschaft sowie Politik- und Medienwissenschaften eine wachsende Rolle.

⁹ Sloterdijk: *Weltfremdheit*. (o.S.) Zit. nach: Ackermann: *Der Kampf um Aufmerksamkeit*. S. 296.

¹⁰ In diesem Zusammenhang sei besonders auf Publikationen der *Edition Zuhören* verwiesen (siehe Anhang).

¹¹ Für die Deutschdidaktik z.B. Bergmann: *Hör-Gänge*; Wermke: *Hören*. Für die Grundschulpädagogik z.B. Kahlert: *Hören*; Hagen: *Förderung des Hörens*; Huber: *Hören lernen*; Bernius: *Hörspaß*; Frühauf: *Hört mal was da klingt*. Für den Hörfunk z.B. Karst: *Sinneskompetenz*; Werner: *Soundscape-Dialog*.

¹² Venus: *Unterweisung*.

der Musikpädagogik eingeht.¹³ Wie die Namensgebung erkennen lässt, wird hier der *Rezeption* von Musik der zentrale musikpädagogische Stellenwert eingeräumt.¹⁴ Ab 1971 erscheint das Modell unter dem Titel *Sequenzen* ausgearbeitet zum mehrbändigen Unterrichtswerk für die Sekundarstufe I. Obgleich das Konzept in der Musikdidaktik der 70er Jahre viel diskutiert wurde, war der Auditiven Wahrnehmungserziehung in der Schulpraxis kein anhaltender Erfolg beschieden. Der Klett-Verlag stellte die Publikation der *Sequenzen* bereits Mitte der 70er Jahre wieder ein. Die Gründe für das seither in der Musikdidaktik sogar von den Autoren selbst behauptete, angebliche Scheitern des Modells sind vielfältig. Wolfgang Martin Stroh und Thomas Ott haben sie in den letzten Jahren untersucht.¹⁵ Die Autoren sind sich einig: Die Auditive Wahrnehmungserziehung scheiterte in erster Linie nicht an ihren Inhalten, vielmehr methodisch an ihrer allzu „technokratischen Umsetzung“.¹⁶ Im Zuge des damaligen Trends zur Verwissenschaftlichung der pädagogischen Fächer wurde Musik primär als bedeutungsvoller Schall aufgefasst und, aufbauend auf der Systematik ihrer Parameter, weitgehend analytisch unter kommunikationstheoretischen Gesichtspunkten verhandelt. Ziel war ein rational kritischer Zugang zur Musik im Sinne des Verstehens ihrer Funktionen. Emotionale Aspekte blieben weitgehend unbeachtet. Ästhetischer Genuss wurde mit strukturanalytisch fundierten Geschmacksurteilen gleichgesetzt. Der Bezug zur musikalischen Lebenswelt der Schüler fehlte.¹⁷

Gleichwohl werfen beide Autoren (Ott wie Stroh) die Frage nach der Möglichkeit einer zeitgemäßen Reinterpretation der Auditiven Wahrnehmungserziehung auf. Ich will im Folgenden von dieser Frage ausgehen, allerdings ohne mich weiterhin mit der Konzeption zu beschäftigen, sondern indem ich, einem Vorschlag Strohs folgend, die Aktualität des Modells anhand einer Basisübung zur auditiven Sensibilisierung exemplarisch darlege.

Ich werde mich einer Hörübung widmen, die in fast allen zeitgenössischen Entwürfen zur Hörförderung auftaucht. Die Übung ist gleichermaßen basal wie praktikabel und effektiv. Es handelt sich um den *Soundwalk* – ein Begriff, der in den 1970er Jahren von dem kanadischen Komponisten Raymond Murray Schafer, Hör- und Klangforscher sowie Pionier der heute weltweit aktiven Soundscape-Bewegung, geprägt wurde. Aus der Praxis des Soundwalks ergibt sich für mich eine zentrale Frage: Beinhaltet der *Hörspaziergang* (so eine der möglichen Übersetzungen) aus musikpädagogischer Sicht Potentiale, die über ein propä-

¹³ Vgl. Ott: *Auditive Wahrnehmungserziehung*. S. 2.

¹⁴ Bei Venus rangiert die Rezeption von Musik noch gleichberechtigt neben ihrer Produktion, Reproduktion, Transposition und Reflexion.

¹⁵ Ott: *Auditive Wahrnehmungserziehung*. Stroh: *Wiederbelebung*.

¹⁶ Ott: a.a.O. S. 8.

¹⁷ Auf musikpädagogische Ansätze dieser Zeit, die von der musikalischen Improvisation ausgehen, scheint mir das nicht zuzutreffen. Hervorgehoben seien in diesem Zusammenhang v.a. die Publikationen der „roten reihe“ (Universal Edition Wien) von Lilli Friedemann, Gertrud Meyer-Denkman und Murray Schafer, auf den ich noch ausführlicher eingehen werde.

deutsch verstandenes *Ohren-Öffnen* hinausgehen? Anders gefragt: Hat die Hörübung auch ästhetisch etwas zu bieten?

Die Praxis des Soundwalks, wie Schafer sie 1977 in seinem grundlegenden Werk über auditive Wahrnehmung *The Tuning of the World* vorstellt, ist geradezu banal: Eine Gruppe von Menschen, seien es Kinder oder Erwachsene, wird aufgefordert sich die *Klanglandschaft* einer bestimmten Wegstrecke rein auditiv zu erschließen und dabei nicht zu sprechen und auch sonst möglichst wenig Geräusche zu erzeugen.¹⁸ Beides stellt für viele Menschen, und nicht nur für pubertierende, erfahrungsgemäß trotz oder vielleicht gerade wegen der simplen Aufgabenstellung eine Schwierigkeit dar. Unverzichtbarer Teil der Übung ist die sich anschließende Reflexion der Erfahrungen in der Gruppe. Schafer schlägt hierfür Fragen vor, die das auditive Erinnern und innere Hören anregen sollen: Welches waren der lauteste, der leiseste, der einprägsamste, der schönste und der hässlichste Klang, dem du unterwegs begegnet bist? Welche Klänge kamen von oben, welche von weit her, welcher hatte den höchsten Ton, welche Klänge hatten einen Rhythmus? Nenne einen Klang, den du vermisst hast und gerne gehört hättest...¹⁹

Verschiedene Varianten des Hörspaziergangs sind möglich. Drei von ihnen will ich kurz vorstellen: 1. Die Teilnehmer laufen (Sicherheit und Kenntnis der Wegstrecke vorausgesetzt) für sich allein und konzentrieren sich dabei auf alles, was sie hören/horchen/erlauschen – womit, nebenbei bemerkt, das aurale Begriffsspektrum unserer Sprache zur Bezeichnung des Hörvorgangs bereits erschöpft ist. 2. Sie laufen zu zweit: In diesem Fall bietet es sich an, dass einem der Hörer die Augen verbunden werden oder er sie verschließt, während die andere Person ihn sorgsam führt wie einen Blinden. Auf halber Strecke wechseln die führende und geführte Person ihre Rollen. Diese Variante dauert etwa 4-mal so lang wie die erste. 3. Die Teilnehmer laufen als Gruppe, wobei die einzelnen Hörer konstant einen bestimmten Abstand einhalten sollten, nämlich in Sichtweite und auf der Schwelle zur Hörweite der Schrittgeräusche des Vorgängers. Allein das fordert Konzentration, weil die Abstände kontinuierlich akustisch geprüft und reguliert werden müssen. Schafer begründet die Vorgabe damit, dass durch die auditive Kontrolle der Hörweite die Ohren wach („alert“) gehalten werden.²⁰ Weitere Varianten wie etwa der *Extreme Slow Walk*, den die amerikanische Komponistin Pauline Oliveros in ihrem Konzept *Deep Listening* vorstellt, bleiben hier unberücksichtigt.²¹

Was macht die Praxis des *Soundwalks* für Pädagogen interessant? Man könnte ja meinen, dass damit nicht viel gewonnen, geschweige denn etwas zu lernen sei, zumal unsere Ohren ohnehin ständig offen und hörbereit sind, weil es bekanntlich keine *Ohrenlider* gibt und wir

¹⁸ Schafer: *The Tuning*. S. 212 f.

¹⁹ Schafer: *Anstiftung*. S. 34 f.

²⁰ Schafer: *The Tuning*. S. 213.

²¹ Oliveros: *Deep Listening*. S. 20.

uns aus diesem Grund sowieso fast permanent unfreiwillig auf Klangwegen befinden. Kurzum: Wo liegt der pädagogische Gewinn dieser Übung? Ich muss dafür etwas ausholen.

Es war John Cage, der wohl wie kein zweiter das musikalische Hören im 20. Jahrhundert revolutionierte. Er selbst bezeichnete seine Arbeit emphatisch als *Befreiung der Klänge*. Und er hatte dabei keineswegs nur Naturgeräusche im Ohr. Alle Klänge des Alltags und der Umwelt waren für ihn interessant. (Ich verwende das Wort *Klang* hier im Sinne des engl. Begriffs *Sound*, womit ausdrücklich auch Geräusche gemeint sind.) Doch die so genannte *Emanzipation des Geräuschs* als konsequente Erweiterung des musikalischen Materials auf alles akustisch klingende hin beginnt in der abendländischen Musikgeschichte noch deutlich früher. Bekanntlich setzte schon Gustav Mahler um die vorletzte Jahrhundertwende in seiner Musik Hämmer und Kuhglocken ein.²² Radikal wird die Entwicklung um 1913 mit Luigi Russolos Futuristischem Manifest *L'arte dei rumori* (*Die Kunst der Geräusche*), dessen Forderungen er in einem selbst konstruierten Orchester aus Geräuschinstrumenten, den so genannten *Intonarumori*, akustisch realisierte. Die Geschichte geht weiter über Edgar Varèses Schlagzeugkompositionen seit den 20er Jahren,²³ John Cages Musik für *Präparierte Klaviere* in den 30er Jahren, zu der von Pierre Schaeffer und Pierre Henry Ende der 40er Jahre in Paris gegründeten *musique concrète*, die ausschließlich aus mikrofonierten, elektroakustisch bearbeiteten Alltagsklängen entsteht. Die Entwicklung folgt in den 50er und 60er Jahren der alle musikalischen Parameter kontrollierenden, elektronisch generierten *Seriellen Musik* von Stockhausen, Boulez u.a. und reicht bis in die Gegenwart der unzähligen Spielarten des *Techno* sowie der ambitionierten Popmusik, aus denen die Technik des *Sampling* heute ebenso wenig wegzudenken ist wie aus der so genannten *Neuen Musik* und der *Klangkunst*.²⁴ Doch zurück zu Cage.

Für John Cage sind die Experimente mit dem *Prepared Piano* neben seinen frühen Schlagzeugkompositionen erst der Beginn auf dem Weg der Erweiterung des musikalischen Materials. Es folgen zufallsbestimmte (*aleatorische*) Kompositionsverfahren, nach deren Radikalisierung das real klingende Resultat der Musik in letzter Konsequenz nicht mehr vorherbestimmt, also komplett *indeterminiert* ist. Sein radikalstes, musikhistorisch wohl einflussreichstes und die Musikwelt bis heute polarisierendes Stück schreibt Cage 1952: Das berühmte *Silent Piece 4'33*. Der oder die Musiker (die Besetzung ist *ad libitum*) spielen während der fixierten Zeitdauer von 4 Minuten und 33 Sekunden, unterteilt in drei Sätze, keinen einzigen Ton. Es klingt ausschließlich das, was sonst als nicht zur Musik gehörig und störender akustischer Hintergrund ignoriert wird: Der Raum, Umgebungsgeräusche und solche, die

²² Namentlich in der 6. Symphonie, wo Mahler Hämmer und Kuhglocken klingen lässt. Letztere tauchen bei ihm des Öfteren auf.

²³ Das bekannteste Stück von Varèse ist „Ionisation“ (1931) für 41 Schlaginstrumente und zwei Sirenen.

²⁴ Für die Klangkunst sei das Genre der *Soundscape-Komposition* genannt, deren Rohmaterial aus in Echtzeit reproduzierten Umweltklängen besteht, die in so genannten *Fieldrecordings* per Mikrophon aufgenommen werden.

die Zuhörer selbst verursachen durch Atem, Räuspern, Husten, unwillkürliche Bewegungen etc.

Die Hörhaltung, die Cage hier provoziert, ließe sich als *Hören hören* bezeichnen (übrigens der Titel einer Ausstellung des Klangkünstlers Peter Ablinger, die 2008 in Berlin stattfand).²⁵ Die Haltung ist insofern paradigmatisch für die radikale Erweiterung des Musikbegriffs, als hier nicht nur der Materialbegriff auf alles Akustische hin erweitert wird, sondern zugleich die *Selbstreferentialität* der Ästhetischen Erfahrung in den Wahrnehmungsfokus gerät. Der Zuhörer hört sich selbst beim Hören zu. Das heißt, er befindet sich im Idealfall gleichzeitig auf verschiedenen Wahrnehmungsebenen, zwischen denen er hin und her pendeln oder die er miteinander synchronisieren kann: Welt- und Selbstwahrnehmung. Innen und Außen oszillieren im Zwischen.

Christian Thorau hat die Hörperspektive Cages, die in *4'33* zum zentralen Inhalt des Stückes wird, jüngst semiotisch als *antimetaphorisches Hören* beschrieben. Demnach wendet Cage sich mit seiner ästhetischen Hörtheorie, die er in seinen Texten oft erläutert hat, gegen das tradierte Verständnis von *Musik als Sprache*, wie es die abendländische Musikästhetik seit der Romantik weitgehend bestimmt hat. Er will Klänge *sie selbst sein lassen* statt sie als Teil einer Klangrede zu verstehen. Hören soll sich allein auf die phänomenale Präsenz des Klangs *an sich* in seiner sinnlichen Erscheinung konzentrieren. „Außermusikalische Referenzen“ sind auszuschließen.²⁶ So wird der Klang entpsychologisiert und jeder symbolischen Bedeutung beraubt. Semantischer Gehalt soll zugunsten der „hörbaren Individualität seiner Eigenschaften“ eliminiert sein.²⁷ In letzter Konsequenz wird der einzelne Klang zum Solitär. Denn selbst horizontale Beziehungen der Klänge untereinander, durch die Klangsequenzen strukturell sprachähnlich sind, werden (zumindest theoretisch) negiert. Im Zentrum der Wahrnehmung steht somit die einzigartige physikalische Gestalt des jeweiligen Klangereignisses im *hic et nunc* von Raum und Zeit: *The Sound itself*.

Wörtlich genommen und zu Ende gedacht, ließe die radikale ästhetische Position Cages auf die Abschaffung des Musikbegriffs hinaus. Nicht nur musikalische Zusammenhänge, die Gesetze der menschlichen Wahrnehmung insgesamt werden hier offenbar unterlaufen. Denn ein Ding *an sich* – sei es ein Klang oder sonst etwas – kann es in unserer Wahrnehmung gar nicht geben. Alles sinnlich Wahrgenommene geht in der Wahrnehmung durch unser Bewusstsein hindurch und wird mit Bedeutungen aufgeladen. Wir können also gar nicht anders als *etwas als etwas* wahrzunehmen – ein zentraler Gedanke der Phänomenologie.

Die Aporien der ästhetischen Theorie John Cages sollen hier nicht weiter untersucht werden. Nur soviel: In meinen Ohren handelt es sich um ein hochartifizielles *Sprachspiel* mit Parado-

²⁵ Peter Ablinger: Hören hören. Haus am Waldsee/Berlin. Ausstellung vom 21.06. bis 03.08.09.

²⁶ Asmuth: Was bedeutet Musik? S. 73.

²⁷ Thorau: The Sound. S. 214.

xien im Spektrum der Bedingungen und Möglichkeiten menschlicher Wahrnehmung – anders gesagt: nicht um eine Wahrnehmungstheorie mit Wissenschaftsanspruch, sondern um eine *Kunstprogramm*, die mit literarischen Mitteln arbeitet und die von Cages Rezeption des Zen-Buddhismus beeinflusst ist. Schauen wir uns nun genauer an, wie sich Cage das neue Hören konkret *als Praxis* vorstellt. Er selbst hat nämlich eine *Anweisung zum Hören* formuliert, die „in dem Versuch besteht, das traditionelle Hören zu überlisten, ihm zuvor zu kommen“: „The wisest thing to do is to open one’s ears immediately and hear a sound suddenly before one’s thinking has a chance to turn it into something logical, abstract or symbolical.“²⁸

Man soll also versuchen, die Ohren sehr plötzlich zu öffnen, bevor das eigene Denken überhaupt die Möglichkeit hat einen Klang in etwas Logisches, Abstraktes oder Symbolisches zu verwandeln. Die Wahrnehmung soll sich auf die sinnliche Erscheinung der Klänge selbst richten statt auf Gefühle oder Assoziationen, die von ihnen ausgelöst werden. Und diese Form konzentrierten Hörens ist in der Tat möglich.

Thorau betont allerdings, dass antimetaphorisches Hören bei Cage keineswegs vollends „entmetaphorisiert, asemiotisch oder asemantisch“ zu verstehen ist.²⁹ Es basiert, so seine Auslegung, lediglich auf einem grundsätzlich anderen, nicht-propositionalen Metaphernverständnis, das sich nicht mehr rhetorisch herleitet, sondern von der semantisch-begrifflichen Unbestimmtheit des Metaphorischen ausgeht.³⁰

Die Cage’sche Formel des *Sound itself* – Klänge befreien, indem wir sie *sich selbst* überlassen – soll uns zum eigentlichen Thema zurückführen: dem Soundwalk. Murray Schafer (der mitunter auch als „Cage Kanadas“ bezeichnet wird) hat sich in seinen musikpädagogischen Schriften seit Mitte der 60er Jahre wiederholt auf den erweiterten Musikbegriff John Cages berufen. Der von ihm entwickelte Soundwalk, so meine These, stellt gewissermaßen die räumlich dynamisierte (weil in Bewegung gebrachte) und zugleich pädagogische Variante des *Silent Piece* dar. Zwar sitzen die Zuhörer bei Cage noch im Auditorium eines Konzertraums und laufen nicht umher (es sei denn, es entsteht Tumult, was bei Cage durchaus vorkam). Doch die Hörhaltung ist exakt übertragbar auf jene beim Soundwalk.

So spricht Schafer auch von Soundscapes als *Music of the environment*.³¹ Das „neue Orchester“ ist für ihn das Universum der hörbaren Klänge. Und er beruft sich damit ausdrücklich auf Cages knappe Definition von Musik: „Music is sounds, sounds around us whether we’re in or out of concert halls.“³²

²⁸ Thorau: *The Sound*. S. 213.

²⁹ Ebd. S. 208.

³⁰ Nelson Goodman, auf den sich Thorau bezieht, hat diesen zeichentheoretischen Modus als „metaphorische Exemplifikation“ bezeichnet. Vgl. Thorau: *The Sound*. S. 214.

³¹ Der analog zum Begriff *Landscape* geschaffene Neologismus *Soundscape* lässt sich als *Klanglandschaft* übersetzen.

³² Schafer: *Schallwelt*. S. 6 f.

Im Grunde entpuppen sich Schafer wie Cage damit als radikale Konstruktivisten. Denn streng genommen kann es sich bei Umweltgeräuschen, jedenfalls bei Naturklängen, gar nicht um Musik handeln, weil Naturdinge ja keine *Artefakte* und somit auch keine Kunstgegenstände sind. Wollen wir Natur dennoch *als Kunst* auffassen, so bleibt nur eine Möglichkeit: Wir müssen ihr im Vollzug unserer Wahrnehmung den *Kunstcharakter* selbst zusprechen. Ein Wahrnehmungstrick gewissermaßen. Der Wahrnehmende wird zum Künstler, weil er den notwendigen Transfer der Klänge vom Natur- in den Kunstkontext rezeptiv selbst vornimmt. Klänge werden als akustische Ready-Mades aufgefasst. Und das Ohr des Hörers verwandelt sie analog zum *Auge des Betrachters* in Musik.

Trotz der Gemeinsamkeiten beider Ansätze sollten Unterschiede nicht unerwähnt bleiben. Immerhin vertritt Cage eine rein künstlerische Auffassung, wogegen Schafer immer auch pädagogisch denkt. Zwar geht es beiden um Einsichten durch neue ästhetische Erfahrungen; und beide vertreten als Künstler mit ihrem Gesamtwerk gewissermaßen auch ein praktisches *Lebenskonzept*. Doch wo Cage von der *Befreiung der Klänge* spricht, redet Schafer von *Ear Cleaning*.³³ Und insofern geht es ihm um Anderes als Cage. Seine Ideen, in deren Zentrum das Konzept der *Akustischen Ökologie* steht, haben stets einen sozialkritischen Impetus. Das komplexe Werk Schafers als Komponist, Schriftsteller, Klangkünstler und Hörforscher darzustellen ist hier nicht der Ort. Dennoch ist der Hinweis wichtig, dass seine *Schule des Hörens* nicht ausschließlich auf ästhetische Erfahrungen abzielt, sondern ein kritisches Bewusstsein für die Veränderbarkeit von Klangumgebungen vermitteln will. Künstlerische wie pädagogische Ideen sind bei ihm untrennbar Ausdruck seines sozialreformerischen Engagements. Ohne diesen kulturkritischen Ansatz würde die Schafer'sche Pädagogik missverständlich verkürzt. Ich will mich hier trotzdem auf die Ästhetik des Soundwalks konzentrieren. Fassen wir den Soundwalk als *Variation von 4'33* und somit als Musikstück nicht bloß als pädagogische Übung auf, so stellt sich die Frage, ob die ästhetische Perspektive des *anti-metaphorischen Hörens* für Kinder und Jugendliche nachvollziehbar und praktikabel ist. Sind Kinder überhaupt in der Lage vom *Konnotatcharakter* der Klänge, ihrem Entstehungskontext, auf den sie verweisen, zu abstrahieren, indem das Hören, wie Cage es fordert, ihrem Denken zuvor kommt? Die Frage, ob das *in Reinform* gelingen kann, erscheint mir pädagogisch irrelevant. Denn beim Hören dieser Art kann und soll es kein richtig und falsch geben.³⁴ Letztlich entscheidet ohnehin jeder Hörende selbst, welche Hörperspektive er einnimmt, ob Assoziationen, Konnotationen, Gedanken, Gefühle und andere Dinge mit ins Spiel kommen oder nicht. Dennoch ist die Frage interessant, ob es hier auch was zu lernen gibt.

³³ Schafer: Ear Cleaning.

³⁴ Stroh macht deutlich, dass die Auditive Wahrnehmungserziehung letztlich an der umgekehrten Annahme gescheitert ist. Stroh: Auditive Wahrnehmungserziehung. S. 4.

Ob es uns tatsächlich gelingt, Soundscapes quasi *als Musik* zu hören, hängt davon ab, ob wir in der Lage sind, alltägliche Hörspektiven, in denen wir Klänge primär und kausal mit ihrer Entstehungsquelle identifizieren, zu verlassen, indem wir uns der ästhetischen Wahrnehmung ihrer sinnlichen Gestaltqualität widmen: dem *Sound itself*. Pur kann das nicht glücken. Der Informationscharakter von Klängen ist allzu präsent, als dass wir davon abstrahieren könnten, dass ein Vogelruf der Ruf eines Vogels ist. Aber darauf kommt es hier nicht an. Der ästhetische Gewinn liegt vielmehr im *Wechselspiel* unterschiedlicher Wahrnehmungsperspektiven, deren Spektrum wir durch regelmäßiges Üben beträchtlich erweitern können: So können wir uns (im Sinne der Auswertungsfragen Schafers) auf rhythmische und melodische Elemente, auf Klangfarben, räumliche Distanzen, Klänge im Vorder- und Hintergrund, auf Schichten, Richtungen, Dauern und Lautstärkedifferenzen konzentrieren – kurz: auf Parameter und Strukturmomente, aus denen jede Musik aufgebaut ist. Darüber hinaus gibt es Hörspektiven, die weniger auf Materialeigenschaften fokussiert sind als auf den Rezipienten selbst, sein subjektives Hörerlebnis und das, was es in ihm auslöst: Gedanken, Empfindungen, Ideen, Phantasien etc.

Ähnlich wie Kant die ästhetische Erfahrung als *freies Spiel der Einbildungskräfte* beschrieb, können wir hier vielleicht vom *freien Spiel der Wahrnehmungskräfte* sprechen. Frei wird das Spiel, wenn wir souverän über Möglichkeiten verfügen, die Regeln beherrschen (und nicht sie uns), wir also in diesem Sinne *frei* entscheiden können, welche Spielzüge wir ausführen und welche nicht. Und je mehr Perspektiven wir kennen, desto spielerischer können wir im Wahrnehmungsspielraum agieren. Mit zunehmender Übung wächst die Freiheit der Wahl, so dass ich wählen kann, welche Hörspektive ich im Spielraum der *rotierenden Aufmerksamkeit* einnehmen will.³⁵

Kommen wir zum Schluss: Ausgehend von einem mit Cage erweiterten Musikbegriff wurde der Soundwalk Schafers als methodisches Modell einer erweiterten Auffassung von Gehörbildung vorgestellt, die auch für Kinder praktikabel und interessant ist. Analytische Zugänge zur Musik werden eröffnet, indem Gestaltungsmomente bereits in den Hörprozess integriert werden: *Komponierendes Hören*.³⁶ Jeder künstlerische Schaffensprozess beginnt mit *Achtsamkeit*. Hier könnte eine Reinterpretation der Auditiven Wahrnehmungserziehung ansetzen und (wenn auch vielleicht unter anderer Namensgebung) ein Gestaltungsspiel mit Klängen anregen – etwa in Form von Soundscape-Kompositionen, in denen Gehörtes per Mikrophon aufgenommen und digital weiterverarbeitet wird. Gehörbildung in diesem Sinn wäre lebensweltorientierte Vermittlung ästhetischer Erfahrung.

Übrigens meldete sich kürzlich der Altvater der Geräuschmusik Pierre Henry im Lifestyle-Magazin *DE:BUG – Zeitschrift für elektronische Lebensaspekte* mit folgender Parole zu

³⁵ Vgl. Ditzig-Engelhardt: Musik hören.

³⁶ Vgl. Norman: Real-world Music.

Wort: „Die Revolution beginnt beim Hören!“³⁷ Nicht gerade ein bescheidender Schlachtruf. Aber vielleicht durchaus eine Perspektive für ästhetische Bildungsprozesse?

Literatur

Ablinger, Peter: Hören hören / Hearing listening. (Katalog) Heidelberg 2008.

Ackermann, Max: Der Kampf um Aufmerksamkeit. Zur Renaissance des Hörens. In: Edition Zuhören (Hg.): Erlebnis Zuhören. S. 289-296.

Asmuth, Christoph: Was bedeutet Musik. Eine kritische Untersuchung musikalischer Referenz. In: Musikkonzepte (Neue Folge). Sonderband Musikphilosophie. München 2007. S. 70-86.

Behrendt, Joachim-Ernst: Nada Brahma. Die Welt ist Klang. Reinbek bei Hamburg 1985.

Ders.: Das dritte Ohr. Vom Hören der Welt. Reinbek bei Hamburg 1988.

Bergmann, Katja: Hör-Gänge. Konzeption einer Hörerziehung für den Deutschunterricht. Oberhausen: Athena 2003.

Bernius, Volker / Gilles Mareile (Hg.): Hörspaß. Über Hörclubs an Grundschulen. (Edition Zuhören Bd. 2) Göttingen: 2004.

Ditzig-Engelhard, Ursula: Musik hören. In: Helms, Siegmund / Schneider, Reinhard / Weber Rudolf (Hg.): Handbuch des Musikunterrichts Bd. 1 Primarstufe. Kassel 1997. S. 157-186.

Edition Zuhören (Hg.): Erlebnis Zuhören. Eine Schlüsselkompetenz wiederentdecken. Göttingen 2007.

Evangelische Akademie Baden: Der Verlust der Stille. Ansätze zu einer akustischen Ökologie. (Herrenalber Forum Bd. 13) Karlsruhe 1995.

Frisius, Rudolf / Fuchs, Peter / Günther, Ulrich / Gundlach, Willi / Küntzel, Gottfried: Sequenzen. Musik Sekundarstufe I. Stuttgart 1971 ff.

Frühau, Conny / Werner Christine: Hört mal, was da klingt! Spielerische Aktionen mit Geräuschen, Klängen, Stimme und Musik zur Förderung des Hörsinns. Münster 2006.

Hagen, Mechthild: Förderung des Hörens und Zuhörens in der Schule. (Edition Zuhören Bd. 6) Göttingen 2006.

Henry, Pierre: Die Revolution beginnt beim Hören. Symphonie pour un homme seul. (Interview) In: DE:BUG. Zeitschrift für elektronische Lebensaspekte. 2 (2008) (o.S.). Online: <http://de-bug.de/mag/5411.html> (24.09.09).

Huber, Ludowika / Kahlert, Joachim (Hg.): Hören lernen. Musik und Klang machen Schule. Braunschweig 2003.

Kahlert, Joachim / Schröder, Michael / Schwanebeck, Axel (Hg.): Hören. Ein Abenteuer. München 2001.

Karst, Karl: Sinneskompetenz – Medienkompetenz. Kommunikationsfähigkeit als Voraussetzung und Ziel einer Pädagogik des (Zu)Hörens. In: medien praktisch 1 (1998). S. 4-7.

Liedtke, Rüdiger: Die Vertreibung der Stille. Wie uns das Leben unter der akustischen Glocke um unsere Sinne bringt. München 1985. Akt. Neuaufl. mit verändertem Untertitel: Die Vertreibung der Stille. Leben mit der akustischen Umweltverschmutzung. München: 2004.

Norman, Katherine: Real-world Music as composed listening. In: Contemporary Music Review. 15 (1996) H.1. S. 1-27.

³⁷ Henry: Revolution. (o.S.).

- Oliveros, Pauline: *The Deep Listening. A Composer's Sound Practise*. Lincoln/NE 2005.
- Ott, Thomas: *Auditive Wahrnehmungserziehung*. In: *Diskussion Musikpädagogik* 30/2006. Online: http://www.uni-koeln.de/ew-fak/Mus_did/dozenten/ott/ottlit.html (24.09.09).
- Schafer, Murray: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Frankfurt am Main 1988. Orig.: *The Tuning of the World*. New York 1977.
- Ders.: *Die Schallwelt in der wir leben*. Wien 1971. Orig.: *The new Soundscape*. Ontario 1969.
- Ders.: *Ear Cleaning*. Ontario 1967. Dt.: *Schule des Hörens*. Wien 1972.
- Ders.: *Anstiftung zum Hören. Hundert Übungen zum Hören und Klänge machen*. Aarau 2002. Orig.: *A Sound Education*. Indian River/Ontario 1992.
- Sloterdijk, Peter: *Weltfremdheit*. Frankfurt am Main 1993.
- Stroh, Wolfgang Martin: *Wiederbelebung der Auditiven Wahrnehmungserziehung durch die akustikökologische Soundscape-Bewegung?* Oldenburg 1999. Online: <http://www.uni-oldenburg.de/musik/texte/soundscape/soundscape.html> (24.09.09).
- Thorau, Christian: *The Sound itself – antimetaphorisches Hören an den Grenzen von Kunst*. In: Schulze, Holger / Wulf, Christoph: *Klanganthropologie. Performativität – Imagination – Narration*. (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie Bd. 16) Berlin 2007. S. 206-214.
- Welsch, Wolfgang: *Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens?* In: Ders.: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996. S. 231-259.
- Wermke, Jutta: *Hören – Horchen – Lauschen. Zur Hörästhetik als Aufgabenbereich des Deutschunterrichts unter besonderer Beachtung der Umweltwahrnehmung*. In: Spinner, Kaspar H. (Hg.): *Imaginative und emotionale Lernprozesse im Deutschunterricht*. Frankfurt am Main 1995. S. 193-216.
- Venus, Dankmar: *Unterweisung im Musikhören*. Wilhelmshaven 1969.

Stefan Roszak, Musikpädagogin und Musikinstrumentenbauerin, zurzeit wissenschaftlicher Mitarbeiterin im Fachgebiet Musikisch-Ästhetische Erziehung an der Universität der Künste Berlin. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Ästhetische Bildung, Klangkunst, experimenteller Musikinstrumentenbau und musikalische Improvisation.