

Hören

Gernot Böhme

1. Sound Art als Schule des Hörens

Sound Art oder Klanginstallationen teilen mit der neuen Musik die Erweiterung des Tonmaterials über die Tonalität hinaus bis zu natürlichen und künstlichen Geräuschen, zeichnen sich ihr gegenüber jedoch durch einen expliziten Bezug zum Raum aus. Ja, Klanginstallationen beziehen sich sogar auf eine bestimmte Lokalität bzw. gestalten sie mit.¹ Diese Art künstlerischer Umgang mit Klängen verlangt ein neues Hören bzw. übt in ein neues Hören ein. Hören wird zu einer Weise an einem Ort zu sein. Das heißt: einerseits wird ein Ort in seiner Besonderheit als akustischer Raum wahrgenommen und andererseits nimmt der Besucher hörend sich selbst in seiner leiblichen Anwesenheit wahr. Sound Art nimmt auf diese Weise an einer Tendenz teil, die die moderne Kunst im Ganzen charakterisiert, nämlich ihr Reflexiv-Werden. In diesem Falle bedeutet das: Hören ist in der Sound Art nicht nur ein Mittel, das Kunstwerk wahrzunehmen, vielmehr geht es in dem Kunstwerk um das Hören selbst. Natürlich hört man immer schon, aber immer schon hört man auch weg. Vor allem aber ist das Hören als Kanal sprachlicher Kommunikation und als Orientierungsorgan immer schon instrumentalisiert. Sound Art verlangt hier eine Einstellungsänderung und verspricht damit die Erfahrung, was Hören als solches eigentlich ist.²

2. Die Dominanz des Sehens

Man zählt das Hören und das Sehen zu den oberen Sinnen – wodurch die unteren, nämlich Riechen, Schmecken, Fühlen in gewisser Weise diskreditiert werden. Das soll uns hier nicht beschäftigen. Doch auch für die oberen Sinne, die durch Distanz und damit potentiell durch Objektivität ausgezeichnet sind, gibt es eine eindeutige Rangfolge: Was eigentlich zählt, ist das, was man sieht. Diese Dominanz, die uns so selbstverständlich ist, könnte kulturell bedingt sein. So versucht beispielsweise Thorleif Boman im Hebräischen eine Dominanz des Hörens nachzuweisen.³ Die Dominanz des Sehens gegenüber dem Hören wird in unserer gegenwärtigen Zivilisation zusätzlich durch die Notwendigkeit von Objektivität verstärkt. Im Sehen, noch viel mehr als im Hören, nimmt man nicht Sinnesqualitäten, sondern Objekte oder Signale wahr. Wenn man ein Beispiel für Sehen geben sollte, so wäre das Nächstliegende «Ich sehe ein Haus», nicht aber «Ich sehe rot» und schon gar nicht «Ich

nehme wahr, dass es hell ist».⁴ Beim Hören ist das Überspringen der Sinnesqualitäten nicht so ausgeprägt. Zwar könnte man auch hier als primäres Beispiel sagen «Ich höre ein Auto», aber fast ebenso naheliegend ist «Ich höre ein Geräusch» oder «Ich höre Musik».

Müsste man blind sein, um wirklich zu erfahren, was es heißt zu hören? Das wohl nicht. Im Gegenteil könnte man vermuten, dass das Wesen des Hörens noch viel deutlicher wird, wenn man es gegen die Dominanz des Sehens erobern muss. In diesem Sinne könnte es sich empfehlen, die Augen zu schließen, um eine akustische Landschaft (ein Soundscape⁵) oder eine Klangkunst in ihrer Eigentümlichkeit wahrzunehmen. Doch nicht nur gegen das Sehen muss das Hören erobert werden, sondern vor allem gegen das Weghören. Wir als Teilnehmer der technischen Zivilisation und in der Regel Städtebewohner überhören in der Regel das meiste von dem, was im Prinzip hörbar wäre. Unsere Höreinstellung ist ein habituelles Weghören. Das hat einerseits mit dem zu tun, was man akustische Umweltverschmutzung nennen könnte: Unser Hörraum ist vor allem durch Verkehrsgeräusche und Musik überlastet. Hören verlangt im Alltag eine hohe Filterleistung, durch die vom Hörbaren primär nur Sprachgeräusche und Orientierungssignale zum Bewusstsein gelangen. Darüber hinaus wird aber gerade das abgedrängt, was in Klanginstallationen Thema ist, nämlich der akustische Charakter einer Lokalität. Das Hören hat nämlich, gerade weil es eine Weise der leiblichen Anwesenheit sein kann, eine Tendenz, das Bewusstsein im Raum verfließen zu lassen – also eine Tendenz, die der notwendigen Konzentration auf Gegenstände, Symbole und Personen im Alltagsleben entgegensteht.

Schließlich muss die alltägliche Objektbezogenheit des Hörens überwunden werden, um zum Hören selbst zu kommen. Natürlich ist durch das Musikhören jedermann schon in das Hören von Klängen eingeübt. Doch das Hören von Alltagsgeräuschen ist in der Regel ein Überspringen der Geräusche selbst auf ihre Quelle hin: Ich höre ein Auto, ich höre jemanden kommen, ich höre das Surren einer Mücke. Diese Art des Hörens sollte in seiner kognitiven Leistung keineswegs unterschätzt werden. Sie geht ja tatsächlich bis zur Erkenntnis des Individuums. Mag man noch im Motorbrummen oder im Rattern der Reifen irgendein Auto erkennen, so erkennt man etwa am Telefon sogar einen bestimmten Menschen an der Stimme. Die Klangkunst nun übt in ein Hören ein, indem ein Sound als solcher wahrgenommen wird und nicht das Objekt, von dem er ausgeht.

3. Das Hören des Sounds

Einen Sound als solchen hört man in der Regel nur dann, wenn man nicht weiß, woher er kommt und was es ist, was da tönt. Es ist dieses «Je ne sais quoi – Ich weiß nicht was», das man im 18. Jahrhundert geradezu als Wahrnehmung des Schönen verstand und das hier wenigstens die Würdigung eines Sounds in seiner rein sinnlichen und dann auch räumlichen Qualität ermöglicht. Das Hören eines Sounds als solchen hat einen rein physischen oder gar physikalischen Hintergrund. Töne oder Geräusche können ja weiterklingen, auch wenn ihre Quelle verstummt ist oder gar nicht mehr vorhanden. Man redet hier von Nachhall, einem Phänomen, das schon früh in der klassischen Kirchenmusik berücksichtigt wurde. Klänge können sich in einem Raum längere Zeit halten. Physikalisch ist dieses Phänomen durch Echoreflektion und Resonanz bestimmt, und es bedeutet, dass man als Musiker gebaute Räume geradezu als Klangkörper bespielen kann. Für uns hier ist wichtig, dass der Nachhall als eine Anwesenheit des Klanges im Raum bzw. als ein Klingen des Raumes selbst wahrgenommen werden kann. Was schon traditionell als Nachhall bekannt war, kann heute durch elektronische Einrichtungen so fortentwickelt werden, dass sich Klänge länger im Raum halten, sich im Raum bewegen und den Raum selbst modulieren.

4. Zeitlichkeit und Räumlichkeit von Klängen

Man hat in der Philosophie seit Henri Bergson eine Melodie immer als Prototyp gewählt, um die Möglichkeit eines zeitlich ausgedehnten Bewusstseins zu demonstrieren. Die Präsenzzeit ist für einen Menschen ausgedehnt, wenn er hörend eine musikalische Sequenz, wie etwa den Gesang eines Vogels oder eine Melodie im Ganzen erfasst. Umgekehrt hat man die Zeit als die entscheidende Dimension für das Phänomen Musik benannt. Musik sei Zeitkunst, weil sie die Folge von Tönen als Einheit gestaltet. Dem gegenüber haben bestimmte Stränge neuer Musik, hat aber insbesondere die Klangkunst die Räumlichkeit von Hörerfahrungen zur Geltung gebracht. Hören ist prinzipiell räumlich, ja man kann sogar zeigen, und zwar durch das Hören mit dem Kopfhörer, dass sich durch Musik oder auch Klänge ein besonderer Hörraum aufbaut. Der Hörraum überlagert sich natürlich gewöhnlich mit dem visuellen Raum, doch er ist im Prinzip davon unabhängig und auch strukturell anders. Er ist jedenfalls kein metrischer Raum, allenfalls ein topologischer. Es gibt in ihm Richtungen und Gestalten. Wenn man sich überhaupt erst auf die Klänge als solche einlässt, stellt man fest, dass Klänge und vor allem das Ensemble von Klängen im Raum Figuren bildet, dass sie im Raum wandern, insbesondere aufsteigen und absteigen können, dass sie spitz und breit gelagert, dass sie zerrissen oder auch diffus sein können. Die Erfahrung, die die Klangkunst

bzw. Klanginstallationen aber hauptsächlich vermitteln, ist die Erfahrung des tönenden Raums selbst. Sie bilden eine akustische Umgebung. Der Besucher befindet sich im Klangraum bzw. umgekehrt, der Klangraum ist der durch Klänge modifizierte leibliche Raum.

Dass das so ist, wird durch die Klangkunst eigens erfahrbar. Faktisch aber spielt es auch sonst, also im Alltagsleben eine Rolle. So haben Forschungen im Projekt *Soundscape* gezeigt, dass das Gefühl für Heimat bei sehr vielen Menschen durch den Charakter des akustischen Umfeldes, in dem sie leben, bestimmt ist. Allgemein zeigt sich, dass die emotionale Beziehung zur jeweiligen Umwelt besonders durch den Sound, der diese Umwelt tönt, aktiviert wird. Davon haben natürlich längst Strategien einer akustischen Möblierung, vom Marketing bis zur Stadtplanung, Gebrauch gemacht.

5. Emotionalität

Bereits Kant hat in seiner Ästhetik durch die Unterscheidung dessen, was gesagt wird, von der Art, wie es gesagt wird, auf die Emotionalität von Sound hingewiesen. Er meinte, dass man durch den Ton, in dem man spricht, seine eigene Gefühlslage dem Hörer unmittelbar mitteilen könne. Hierauf aufbauend, hat er dann die Musik als eine Sprache der Gefühle bezeichnet.⁶ Die emotionale Wirkung von Klängen hat man nur mühsam und unzulänglich durch eine Assoziationstheorie zu erfassen versucht: Die Klänge seien gewissermaßen Schlüssel, die für den Hörenden aus dessen Gefühlsrepertoire gefühlsträchtige Erinnerungen aufriefen. Eine solche Erklärung erfasst natürlich keineswegs Situationen, in denen man mit unbekanntem und gar befremdlichen Klängen zu tun hat. Eine sehr viel bessere Erklärung ergibt sich auf der Basis der Sphären-Theorie.⁷ Danach gehören Klänge zu den wichtigsten Erzeugenden von Atmosphären. Atmosphären sind gestimmte Räume: Das heißt, Klänge erzeugen in einem Raum eine Stimmung, sie tönen den Raum emotional. Andererseits werden Atmosphären wahrgenommen dadurch, dass sie den Besucher in gewisser Weise *stimmen*.⁸ Das heißt, sie werden wahrgenommen in der Befindlichkeit des Besuchers des betreffenden Raumes. Danach ist die emotionale Wirkung von Klängen, und Musik im Besonderen, nicht mehr überraschend. Durch ihre Räumlichkeit modifizieren sie den Raum in leiblicher Anwesenheit. Das geschieht immer, wenngleich wir als Personen gezwungen sind, ständig eine Art emotionales Management durchzuführen, um die nötige Coolness, die unser Lebenszusammenhang erfordert, aufrechtzuerhalten. Demgegenüber öffnet das Hören, zu dem Klangkunst anregt, wieder das Hinausspüren in den Raum, aufgrund dessen das Subjekt überhaupt erst emotional betroffen wird.

6. Stille

Europäische Musik ist eigentlich dicht. Sie kennt nur die gelegentliche Unterbrechung durch Pausen. Natürlich könnte auch hier das Erscheinen von Musik durch eine Phase der Stille vorher und nachher eingebettet werden, die Konzertkultur sieht das jedoch nicht vor. Die Zeit vor dem Erklingen der Musik wird durch das Kaleidoskop des Instrumentenstimmens und das Geschnatter des Publikums ausgefüllt, die Zeit danach durch das Ungewitter des Applauses. Hier hat John Cage durch sein Stück 4'33" ein bedeutsames Ereignis gesetzt, indem er dem Publikum zumutete, einem Stück zu lauschen, in dem keine Töne erscheinen. Das war nur ein Anfang. Inzwischen gibt es viele Stücke, bei denen die Stille eine wesentliche Rolle spielt. Insbesondere aus Japan gibt es Beispiele, in denen die Stille nicht nur eine Unterbrechung der Musik ist, sondern umgekehrt der Hintergrund, aus dem sie sich erhebt. Diese Art der Auffassung war in Asien durch chinesische und japanische Malerei schon vorbereitet, bei der nämlich nicht etwa die gesamte Fläche ausgemalt wird, sondern vielmehr sich Einzelnes, wie Bäume, Vögel, Berge aus dem Nichts erheben.

Die Stille als ein Urphänomen des Hörens spielt auch für die Klangkunst eine entscheidende Rolle. Es braucht nicht die absolute Stille zu sein, es kann auch ein Rauschen sein oder die Grundtonalität, die die Forscher des Soundscape als charakteristisch für eine Landschaft ausgemacht haben. Jedenfalls wird hier ein Hören verlangt und eingeübt, das nicht schon immer durch einen klanglichen Inhalt gebunden ist, sondern eine Art Erwartungshaltung, ein sich Öffnen, ein Lauschen. Dieses sich Öffnen heißt natürlich, sich für den Raum öffnen, für den Raum leiblicher Anwesenheit. Auf dem Hintergrund des Hörens der Stille werden dann Soundereignisse, Töne und musikalische Sequenzen ganz anders wahrgenommen, nämlich als Erscheinungen und Ereignisse. Spielte in der klassischen Musik der Ton und besonders der Ton in der Melodie die entscheidende Rolle – und das hieß: er musste nach Möglichkeit präzise da sein oder nicht da sein –, so ist schon in der neuen Musik das Anklingen eines Tones, etwa das Anblasen auf der Flöte oder das Anstreichen einer Saite gewürdigt worden und auch umgekehrt das Verklingen eines Tones. Das verlangte schon eine Veränderung der Hörgewohnheiten, die es dann auch ermöglichte, einen Ton in seiner inneren Dynamik zu hören und zu würdigen. Nicht erst die Sequenz, sondern bereits der einzelne Ton konnte so zum musikalischen Ereignis werden. Diese Tendenz wurde von der Klangkunst fortgesetzt. Die Stille oder die Grundtonalität ist der Raum, in den der Besucher eintritt und dem er sich lauschend öffnet. Auf diesem Hintergrund erscheinen dann klangliche Gestalten und akustische Ereignisse und verschwinden wieder – oder modulieren den akustischen Raum im Ganzen.⁹

Anmerkungen

¹ Zur Definition und Geschichte der Sound Art siehe Carsten Seiffarth: «Some Remarks on Sound Art», in: Per Platou (Hg.): *Surrounded by Something*, Oslo 2011, S. 41-49.

² Vergleiche dazu meinen Aufsatz «Auf dem Weg zum ›Konzert der Welt‹. Neue Musik als Schule des Hörens», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 4, Juli/August 2011, S. 48-51. Unter dem Titel «Neue Musik als Schule des Hörens» wiederabgedruckt in: J. P. Hiekel (Hg.), *Berührungen. Über das (Nicht)Verstehen von Neuer Musik*, Mainz: Schott 2012, S. 29-33.

³ Tholeif Bomann: *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*, Göttingen 1952.

⁴ Siehe G. Böhme, «Licht als Helle – Zur Phänomenologie des Lichts», in: Johannes Grebe-Ellis & Florian Theilmann (Hg.): *open eyes. Ansätze und Perspektiven der phänomenologischen Optik*, Berlin 2006, S. 33-45.

⁵ Dieser Ausdruck wurde von Murray Schafer geprägt. Siehe R. Murray Schafer: *The Tuning of the World*, dt.: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz 2010.

⁶ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Originalausgabe 1790, S. 219.

⁷ Siehe Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*, München 2006.

⁸ In dieser Bedeutung bereits benutzt von Kant in der *Kritik der Urteilskraft*, a. a. O., S. 211.

⁹ Siehe zu diesem Abschnitt John Cage: *Silence. Lectures and Writings*, London 1961 [Reprint 1999].