

Klang-, Licht- und Zeit- Räume

Eine Auswahl von Texten von Justin Winkler
zu Soundscape Studies, Landschaftswahrnehmung
und Zeitkultur 1993 – 2002

Panorama und Pankaroama Haltungen des Sehens und des Hörens (1993)	3
Klanglandschaftliche Tonalität Versuch der Begriffsbildung am Beispiel des Wasserklangs (1995)	7
Die Klanglandschaft zwischen stummem Lärm und sprechender Stille (1995)	25
Still! Es rauscht die Welt Individuelle und gesellschaftliche Orientierung in der Klanglandschaft der Gegenwart (1997/2002)	35
Les horizons du bruit : deux expériences dans le Valais (1998)	43
Den stetigen Lärm von heute (1997)	49
La mémoire et le son du lieu – approches au passé à travers le présent = Minnet och ljudet från platser – Om der förgångna närvarande i nuet (1997)	53
Klangzeit. Zur individuellen und gesellschaftlichen Zeitwahrnehmung und Zeitgestaltung (2001)	59
Klimatologie des Entzückens (1996)	65
Ergriffenheit. Ein Aspekt der Landschaftswahrnehmung (1997)	69
Gesamtverzeichnis der zitierten Quellen	79

Diese Textauswahl gibt einen zeitlichen und thematischen Querschnitt aus meinen verstreuten Veröffentlichungen sowie von nicht zur Publikation gelangten Referaten. Die darin aufgerufenen Quellen finden sich am Schluss zusammengestellt. Auswahl und Reihenfolge dienen der möglichst wiederholungsfreien Darstellung der Vertiefungsthemen.

URL http://www.iacsa.eu/jw/winkler_klang-licht-zeit_10-09-18.pdf

Prof. Dr. Justin Winkler, Geographisches Institut der Universität Basel, Klingelbergstr. 27,
4056 Basel, Schweiz, eMail justin.winkler@unibas.ch

Justin Winkler

Panorama und Panakroama. Haltungen des Sehens und des Hörens

Manuskript für den nicht zustandegekommenen Ausstellungskatalog
«Panoramen von Max Schneider», St-Louis, September 1993, revidiert 2011

Die Bewegung des Zeichners

Dem Zeichner wird während des Zeichnens die Welt stumm. Er blickt auf seinen Zeichenblock nieder und blickt wieder auf in die Ferne vor ihm. Sein Ohr hört ohne wahrzunehmen. Es kommt der Augenblick, in dem der zeichnende Mensch mit Befriedigung eine Abbildhaftigkeit des Gesehenen auf seinem Blatt erkennt: Dann hört-er-auf, und in seine Ohren strömt wieder die Welt mit dem Zirpen der Heuschrecken, dem Kreischen der Schwalben, dem Rascheln der Blätter.

Was dem Zeichner geschieht, ist kaum mehr ablesbar an seinem Werk: Die Flut von Eindrücken ist zuerst strömungshaft turbulent, schliesslich gestalthaft gefestigt wie zu einer stehenden Welle. Ein Dialog mit dem Licht, ein «akustisches» Ereignis im Gesichtssinn.

Der Panoramist schweift mit dem Auge, er dreht den Kopf, er kreist langsam um seine Körperachse. Er geht ohne vorwärtszugehen. Eine enorme Bewegung ist in ihm, die an Paul Klees Aussage denken lässt: «Die Landschaft ist nicht an sich da; sondern dadurch, dass wir bewegt sind, nimmt die Landschaft zum mindesten eine Gegenbewegung an. Der Mensch hat der Landschaft die Möglichkeit der Bewegung gegeben.» (nach Petitpierre 1957) Das Werk des Panoramazeichners lässt den Betrachter mit dem Auge schweifen, lässt ihn die Bewegung des Kopfes und der Füsse imaginieren, in eine Gegenbewegung geraten. Die Landschaft und ihr panoramisches Abbild sind bewegt, verdanken sich dem Bewegen und Bewegtwerden von Betrachtern.

Allem Klanglichen, Hörbaren liegt Bewegung, liegt ein Zeit Schaffendes zugrunde. Das Wandern des Auges im Panorama ist bereits ein Schwingungsereignis, es führt aber noch nicht ins Hörbare. Die Bewegungen des Zeichners und des Betrachters sind wie das Wiegen eines Zweiges im Wind, mit einer tieferen Frequenz und geringeren Amplitude, als dass aus ihnen ein Ton werden könnte, eher eine Tönung, eine Stimmung.

Wenn wir in der Landschaft den Bereich der schnellen Schwingungen, der hörbaren Töne suchen, erfahren wir einen Qualitätssprung. Wir wechseln nicht einfach vom Organ des Gesichtssinnes (Frequenzen des Lichtes) über den Tastsinn (Frequenzen von Vibrationen) zum Organ des Gehörs (Frequenzen schneller Luftschwingungen) – es ist, als wechselten wir die Ebene des bewussten Daseins. Die aufdringlich zirpenden Heuschrecken sind unsichtbar, sind meinem Auge in der hochstehenden Magerwiese verborgen. Zu den vorbeipfeilenden Schwalben muss ich nicht hochblicken, um ihr Kreischen zu vernehmen und ihre Flugbahn zu erkennen. Dem deutlichen Rascheln der Blätter des Baumes hinter mir im schwa-

chen Wind entspricht, wie ich aus der Erfahrung vermuten kann, keine entsprechend deutliche Bewegung am Baum.

Horizontbegriffe

Das gezeichnete Panorama folgt Horizonten und spielt mit diesen. Es weitet den einen Horizont, die Begrenzung unseres Sehfeldes, durch Bewegung und Verbreiterung des Blickes. Es verankert sich im anderen Horizont, den es nicht überwinden kann, hinter dem das Unsichtbare vermutet wird, dem landläufigen «Horizont» des Umkreises, der Dachfirste, der Baumgestalten, der Hügel- und Bergrücken.

Kennt das akustische Panorama, das ich «Panakroama» nennen müsste, *auch* Horizonte? Ist der Begriff des Horizontes nicht zu sehr ein visueller, verquickt mit dem Begriff von Umriss und Ferne? Nein, denn etymologisch ist der Horizont das *templum* oder die «Pfluglinie» des unseren Sinnen zugemessenen Raumes. Sprechen wir also vom akustischen Horizont in diesem Sinne.

Das Hören hat, wie das Sehen, zwei Horizonte. Der eine besteht in der Begrenzung unserer Höraufmerksamkeits-Spanne in der Zeit; er kann durch Ausharren geweitet werden. Der andere betrifft, wie beim Sehen, das Aufhören an der Grenze des Unhörbaren. Aus der Psychoakustik ist bekannt, dass der empfundene Hörraum stets kleiner ist als der ausmessbare physische Schallraum. Die Klänge erscheinen näher und gegenwärtiger als ihre uns vertrauten Verursacher. Dies legt nach von Békésy bemerkt nahe, dass der Raum der Hörscheinungen begrenzt, von einem akustischen Horizont eingefasst ist. Dieser akustische Horizont fällt mit der Stille ineins, weshalb er von Don Ihde «Horizont der Stille» genannt wird.

Im Draussen, in der Landschaft, geraten wir an den Horizont der Stille, wo vom fernen Donner oder Verkehr nur noch das tiefe, richtungsunbestimmte Grollen oder Rauschen zu uns dringt. So vollkommen und unüberwindlich der Horizont der Stille ist, so sehr eignet ihm das «beinahe», das Übergangshafte. Dies unterscheidet ihn von seinem visuellen Gegenpart, der, auch wenn er diffus erscheint, stets unzweideutiges Gegenüber und Gegenwart ist. Aber nicht nur in der Raumtiefe, sondern auch im Zeitlauf, in der Vertikale der Existenz, gelangen wir immer wieder an den Horizont der Stille: in jeder Pause zwischen dem Heuschrecken zirpen, in jedem Atemholen im Redefluss, im Ruhepunkt der Nacht.

Vierundzwanzig Stunden

An einem späten Abend Anfang Mai steige ich in Arlesheim den Schäferrain hoch und halte auf halber Höhe des Rebbergs inne. Im Eindunkeln zeigt sich mir der Abschwung des Juras und seine über den Blauenrücken hinaustragende Welle in panoramischer Eindrücklichkeit. Beinahe verfall ich dem stummen Nachzeichnen. Aber mich interessiert die Klangkartographie dieses Ortes, das Panakroama, das einen anderen Raum als den physisch geronnenen erfasst. Ein Fehler wäre es jetzt, dem Verlauf der Waldrücken folgend die Klanglandschaft zu skizzieren, die Klänge an den körperlichen Distanzen festmachen zu wollen, denen sie gegenspielen. Klangkartographie hat die Zeit als Kardinalmaßstab.

Als die Nacht sich vertieft, zersetzen sich die sichtbaren Orte in einzelne Lichter. Mein Ohr hört den unscharfen streifigen Ton von fernem Verkehr. Die Viertelstundenschläge des Arlesheimer Domes punktieren die Zeit. In einer Kurve im Dorf kreischt in regelmässigen Abständen ein Tram – oder singt es? – um zehn vor

ein Uhr Sommerzeit das letzte. Das ferne Verkehrsrauschen ist soweit ausgedünnt, dass jetzt einzelne Fahrzeuge hörbar sind. In einiger Entfernung ein Aufschrei – von einer Katze? – und ein hoher Ton – wovon? Um viertel vor zwei Uhr bemerke ich eine sehr leise Heuschrecke im Rebberg, eine halbe Stunde später rufen im Wald oberhalb Käuzlein.

Um halb drei Uhr notiere ich «sehr ruhig» und mir scheint, ich bin am circadianen Horizont der Stille angelangt. Jetzt höre ich aus einem Garten am Hangfuss das leise Plätschern von Wasser, das zuvor verdeckt war.

Immer wieder zieht in der Ferne ein Fahrzeug mit grauem Rauschen vorbei. Um vier Uhr früh kommt eine Stimmung von beginnender Aktivität auf, zerrinnt aber wieder. Irgendwo unten quaken leise Enten, um zwanzig vor fünf Uhr rauscht ein Zug vorbei. Eine Viertelstunde später kräht gedämpft ein Hahn und meldet sich ein einzelner Vogel. Kurz nach fünf Uhr singt das erste Tram in einer Kurve. Erstes Anzeichen für die Dämmerung ist die Amsel, die ich sieben Minuten nach fünf Uhr vernehme, und fünf vor halb sechs Uhr, als es deutlich zu dämmern beginnt, fallen die anderen Vögel ein.

Um sechs Uhr bricht das schöne Geläut des Domes los, und sein Ausklingen fängt ein fernes Geläut aus dem oberen Birstal ein. Ein Flugzeug zieht vorbei. Im nahen Wohnquartier trommelt ein Specht, bellt ein Hund. Um halb sieben Uhr beginnt die Baustelle am oberen Dorfausgang zu leben, krachen Bretter, läuft eine Fräse an. Unterhalb der Eremitage setzt ein Landwirt mit einer klanglich voluminösen Feldarbeit an. Durch dies alles hindurchgeflochten sind die Vogelstimmen.

Zwanzig nach neun Uhr läutet der Dom wieder, er baut sein dreistimmiges Geläut auf. Die Tonalität dieses Morgens ist bestimmt von vielfältigen Baustellen-geräuschen, Hundegebell und Flugzeugen. Um halb zwölf Uhr dringen Kinderstimmen durch. Schliesslich wird alles vom Klang des Mittagsgeläuts aufgesogen.

Um halb ein Uhr erklingen schwache Alpherntöne, Krähen unterstreichen ihre Flugkreise mit Geschwätz, ein Pferd wiehert, ein Hund bellt. Um ein Uhr beginnt die Baustelle wieder zu rasseln, klappern, tuckern, und gelegentlich ist fernes, verschleiertes Geläut zu hören. Zusammen mit den Vögeln bestimmen die Baustelle und die Flugzeuge die Tonalität dieses Nachmittags.

Um fünf Uhr pulsiert das Verkehrsrauschen, die Baustelle klingt aus und es hämmern die Heimwerker. Bewegte Kinderstimmen erscheinen und verschwinden wieder. Zehn vor sechs Uhr hört man das Anlassen eines Motorrasenmähers und es hallen trockene Knalle aus unsichtbaren Schießständen. Grosse Motorräder unterstreichen die Feierabendstimmung mit ihrem Aufbrausen. Im Wald oben geben die Krähen ein Konzert.

Vor halb acht Uhr abends beginnen Glocken in der weiteren Umgebung zu läuten. Die Vögel singen immer zurückhaltender, verschiedentlich sind aus den Wohnquartieren Huptöne zu hören, die sich an den Mauern brechen. Einstimmiges Achtuhrgeläut des Domes. Kurz darauf singen wieder Motorräder. Um neun Uhr sind die Vögel verstummt, ich höre eine leise Heuschrecke, es schnattern Enten und das Wasserplätschern der Vornacht erscheint wieder. Die Viertelstundenschläge des Domes punktieren die Zeit, die wie weggezogen wird vom streifigen Rauschen des fernen Verkehrs.

Motorfahrräder erscheinen da und dort, Stimmen von Jugendlichen bewegen sich um und durch den Rebberg, und um halb elf Uhr schlägt die Explosion eines Knallkörpers hallend in die Umgebung. Fahrradbremsen quietschen, ein Kater

schreit, in der Ferne pfeift ein Zug. Irgendwo ein schleifendes Geräusch, ich höre Plastik auf Plastik schlagen, dann Plastik auf Stein.

Um Mitternacht steige ich wieder vom Rebberg herunter. Wie ein Wanderer Landschaftsräume durchmisst und darob ermüdet, habe ich einen Zeitraum durchzogen und bin müde geworden. Es ist eine paradoxe Müdigkeit, in der eine hellwache, aber nicht intellektuell vergegenwärtigende Aufmerksamkeit ruht. Etwas ähnliches, denke ich auf dem Weg nach Hause, muss der Panoramazeichner erleben, wenn sein Auge nach getaner Arbeit wahrnehmend ausruht.

Der Zeichenstift im Ohr

Ich habe mit diesem Arlesheimer Tageslauf eine Klanglandschaft sprachlich wiederzugeben versucht. Unser Sprechen über Klangliches ereignet sich am Konkreten, es ist voller Verweise auf die Dinge: «Hund» führt zu «Gebell», «Aufbrausen» zu «Motorrad». In jedem Gebell, das unser Ohr erreicht, blitzt das Erinnerungsbild eines Hundes auf. Und zeichnet nicht der Klang eines grossen Motorrads mit seinem körnigen Auf- und Abswellen rasch das Bild eines farbig metallisch glänzenden Motorrads mit behelmtm Fahrer, dem ein Fussgänger mit Gefühlen zwischen Faszination und Bedrohtsein begegnet? Mit Bildern wie diesen kann ich die Qualität eines Klages nur antönen. Leserin und Leser müssen selbst seine Klangfarbe, Zeitgestalt und Räumlichkeit einsetzen.

Es ist uns aber das Privileg gegeben, von den Bildern und Verweisen auf das Konkrete abzusehen, uns einzig auf den Klang einzulassen; für einen Augenblick zu vergessen, dass er von einem Motorrad stammt; für einen Augenblick der Klangerscheinung den ganzen Raum unserer Aufmerksamkeit zu schenken. Dann entsteht in unserer Wahrnehmung die erste, kleine Zelle eines Panakroamas. Wo der Panoramazeichner in der alltäglichsten Umgebung die Poesie des Raumes findet, stösst der Hörende in ihr auf die Poesie der Zeit.

Das Panorama setzt in Bewegung, es führt von der gerichteten Augenblicks-Totalität des Sehens ins Zeithafte. Das Panakroama konzentriert, es bringt das Zeithafte, das in jedem Augenblick ins Offene Strebende des Hörens «auf den Punkt». Dynamisiert das eine die Bildgestalt, festigt das andere die Zeitgestalt. Sehen und Hören können am Beispiel dieser beiden ausladenden Wahrnehmungs- und Darstellungsformen als komplementäre, einander gleichzeitig gegenspielende und verstärkende Daseinsweisen verstanden werden.

Anmerkung

Die Beschreibung des Tagslaufs nimmt Bezug auf die 24-Stunden-Aufnahme der Projektgruppe Akustische Landschaft/Paysage sonore der Universitäten Basel und Neuchâtel vom 5. Mai 1993. Ein Ausschnitt von 1' aus der 9'-Produktion erschien auf CD 2 zum Katalog *Geräusche. Eine Ausstellung*. Museum für Gestaltung Basel. Schwabe, Basel 1993.

Justin Winkler

Klanglandschaftliche Tonalität. Versuch der Begriffsbildung am Beispiel des Wasserklangs

=Kapitel 3 aus *Klanglandschaften. Untersuchungen zur Konstitution der klanglichen Umwelt in der Wahrnehmungskultur ländlicher Orte in der Schweiz*. Habilitationsschrift Universität Basel, 31. Januar 1995

Durchqueren wir eine grosse moderne Hauptstadt, die Ohren aufmerksamer als die Augen, und wir werden daran Vergnügen finden, die Wirbel von Wasser, Luft und Gas in den Metallröhren zu unterscheiden.

Luigi Russolo, *L'arte dei rumori* (1916)

Das Rauschen von Wasser als Andeutung von Entgrenzung

Wenn wir sagen, «fliessendes Wasser rauscht», sprechen wir einen einfachen Satz aus, der nichts tut als ein scheinbar Selbstverständliches festzuhalten. Indessen steckt in ihm ein Problem für den, der sich mit der Klanglandschaft, mit der klanghaften Seite der Umwelt, befasst. «Rauschen», «bruissement», «rumore», «noise»: die Sprachklänge des Phänomens gleichen sich so gar nicht, in der sprachlichen und begrifflichen Uneingrenzbarkeit seines Klanges scheint keine Lautmalerei zu gelingen. Das Wasser kennt in grosser Ähnlichkeit zum Klang keine Grenzen»; Hartmut Böhme zieht daraus eine Folgerung, die der Klangökologie entstammen könnte: «weil es sich nicht nur in einem komplexen natürlichen Weltkreislauf bewegt, sondern in jedem Augenblick auch die Körper aller Menschen und Lebewesen sowie die Körper der Gesellschaften, der Häuser und Fabriken, der Städte und Dörfer durchströmt und weil dieser anthropogene Kreislauf in den natürlichen Kreislauf des Wassers unvermeidlich eingeschlossen ist und ihn zugleich verändert, ist es im vitalen Interesse (...), zu einer weltweiten Ordnung des Wassers zu kommen». (1988, 9)

Es ist ein grosser Schritt von den lebenden Körpern zur Weite der Welt, der in dieser Formulierung getan wird; das Wasser übersteigt die Grenzen der menschlichen Lebenswelt und mit ihm verschwinden die Grenzen zwischen den Kategorien des Natürlichen und des Kulturellen. Uns geht es aber um den Klang des Wassers, um sein Rauschen. Gaston Bachelard sagt vom Wasser, es habe «einen Körper, eine Seele, eine Stimme» (1942, 19). Betreibt er hier einen poetischen Anthropomorphismus oder drückt er damit eine phänomenologische Qualität des Wasserrauschens aus? «Stimme» verweist auf ein Sprechen, auf den Ausdruck eines Inneren, wie das Herder vor zweihundert Jahren festgehalten hat:

«Was also ist der Schall anders, als die Stimme aller bewegten Körper, aus ihrem Innern hervor? ihr Leiden, ihren Widerstand, ihre erregten Kräfte andern harmonischen Wesen laut oder leise verkündend.» (1800/1967, §102)

Wie aber verkündet, klingt, spricht oder singt die Stimme eines Mediums, das ständiges Werden, reine Dynamik, buchstäbliches Zerfließen ist? Wenn wir mit Herder und Bachelard nach der Fähigkeit zum *Ausdruck* des Wassers fragen, so müssen wir komplementär danach fragen, wer die Fähigkeit zum *Eindruck* hat, danach, was uns zur Annahme oder Wahrnehmung einer solchen Stimme führt. Herder würde hier wohl auf die Befähigung des Menschen zum Mitgefühl verweisen, die ihn zum universellen Zuhörer, zum «Akroatiker des Universums» macht (Kalligone 1800/1967, §151ff). Wie im Zitat von H. Böhme werden wir damit von der Welt der lebenden Körper in die Weite des Universums hinausgetrieben.

Die Unfassbarkeit des Wasserklangs und die bei seinem Rauschen plötzlich auftretende Unschärfe des Verhältnisses von klingendem Objekt zu wahrnehmendem Subjekt verlangen eine andere Beschreibungsweise als die an den sprachlichen und musikalischen Objekten eingeübte. Unsere Frage darf nicht lauten «Wo rauscht es?», sondern muss gestellt werden «Wo sind wir, wenn wir Rauschen hören?». Mehr noch als für die Musik gilt hier der «Übergang vom Vorstellen von Gegenständen zum Einwohnen in Medien» (Sloterdijk 1993, 297), der zur Versunkenheit der Subjekte in sich selbst führt. Zum Problem des Subjekt-Objekt-Verhältnisses der klanglandschaftlichen Daseinsweise kommen wir später zurück.

Räume des Wasserklangs

Andeutungen zu einer Poetik des Rauschens

Eine blinde Frau macht anlässlich eines gemeinsamen Wahrnehmungsspaziergangs eine Aussage zum Rauschen von Wasser. Wir folgen einem sogenannt natürlichen, lebendigen Bachlauf in der Fließrichtung des Wassers und gelangen zum Rechen, durch den sein Wasser in die Kanalisation hinunterstürzt. Ich bitte sie, mir dieses Rauschen zu beschreiben, und sie charakterisiert es als «ganz breit», als «ein breites, flächiges Rauschen». Als ich sage, der Bach falle hier in die Kanalisation, antwortet sie überrascht: «Aha, das ist gar nicht so romantisch wie es tönt! (...) Aber wenn das mit der Kanalisation zusammenhängt, ist es für mich schöner als für Sie.» (ar02.hs132-138)

Vordergründig geht es hier um die Empfindung der Schönheit eines Wasserklangs. In diesem werden gegensätzliche Begriffe von akustischer Räumlichkeit bei Sehenden und bei Blinden erkennbar. Die Blinde sucht spontan den Klang, der ihr eine Raumbegrenzung anzeigt, indem das Rauschen des Wassers von der Aufmauerung des Rechens zurückgeworfen und vom Widerhall in der Kanalisationsröhre klanglich verfärbt wird. Erst vor dieser Röhre habe ich die von meiner blinden Gesprächspartnerin oft verwendete Vokabel «Räumlichkeit» verstanden. Für sie bezeichnet das Wort «räumlich» einen Begriff des Begrenzten oder Begrenzenden, nicht den der räumlichen Tiefe und Unbestimmtheit, den wir Sehende spontan assoziiert haben.

Für die Veranschaulichung der Räumlichkeit des Wasserklangs lohnt es sich, als weiteres Beispiel die Intuition des Dichters zu Rate zu ziehen. In zwei Zeilen eines Gedichts aus dem Jahr 1924 gestaltet Rainer Maria Rilke ein Sprachbild des Klanges als einer Kugel des Fassbaren und Begrenzten:

Amsel formt ihren Lock-Ruf rund,
dass er rollt in den Raum.

Rilke (Muzot 16.6. 1924; II, 166)

Diese sowohl geometrisch als auch poetisch wohldefinierte Klangkugel rollt in den Raum hinaus. Sie verdankt ihre Existenz dem sprachlichen und musikalischen Hören, für das ein vorhanden gedachter Raum oder die Welt sich mit Objekten ‹einräumt›; wogegen das Rauschen den Raum erst ‹konstituiert› und seinen Ausdehnungscharakter ständig gefährdet. Die Amsel evoziert bereits Wasser: Bachelard stellt fest, die Amsel singe ‹wie ein ersterbender Wasserfall›, mit den Worten Powys', den er zitiert: ‹eine melodische Kaskade von flüssigen, frischen und zitternden Noten, die austrocknen zu wollen scheint›. (1942, 216; übers. J.W.) Auch Rilke gelangt im Gedicht mit der Amsel zum Wasser, und, wie wir meinen, in die Gegenwelt des Rauschens:

Wasser verbinden, was abgetrennt
drängt ins verständigte Sein,
mischen in alles ein Element
flüssigen Himmels hinein.

Auf die Konsonanten ‹r›, die die Gedichtzeilen mit der Amsel prägen (Ruf, rund, rollt, Raum), folgen ‹s› (Wasser, Sein, mischen, flüssig). Es entspräche nicht Rilke, wäre diese Lautlichkeit Zufall. Er liefert mit diesem Gedicht den Ansatz zu einer Phänomenologie des Rauschens des fließenden Wassers, das anders ist als der Amselruf, nicht eine gestaltete Klangfolge, nicht etwas, das einsetzt und abschliesst. Wasserrauschen bringt etwas von diesem ‹flüssigen Himmel› ins Spiel, eine Unschärfe der Zeit, Abwesenheit von Richtungen, Unsicherheit des Wahrnehmens. Wo der flüssige Himmel in alles hineingerät und entgrenzt, rollt nicht vor uns eine Klangkugel, sondern befinden wir uns in ihrem Inneren. Sie wird nicht von einer Amsel gerollt, sondern von Bächen und Wasserfällen ausgefüllt.

Meer und Berge

Die Aufmerksamkeit für das landschaftliche Rauschen war stets eine solche für das Rauschen am Rand der Welt. Spät erst sind wir auf die unterschiedlichen Rauschen der Städte aufmerksam geworden (cf. Russolo 1916, 4.35). Mit dem Entstehungsort des Gedichts von Rilke sind wir in die Alpen geraten, ins Tal der oberen Rhone. Rilke hat aber zwanzig Jahre davor nicht allzuweit vom Meer entfernt gelebt, im stillen Worpswede, von dem er sagt:

«Und überall das Meer. Das Meer, das nicht mehr ist (...). Die Dinge können es nicht vergessen. Das grosse Rauschen, das die alten Föhren des Berges erfüllt, scheint sein Rauschen zu sein (...).» (III/2, 489).

Das Meer ist das grosse, überzeitlich Rauschende. (s. Rolshoven 1993) Der norddeutsche Pastor Feilberg beschreibt im letzten Absatz seines Beitrags von 1916 über Bräuche und Erzählgut von Küstenvölkern nicht den vergangenen, sondern den gegenwärtigen Klang des Wassers am Meer:

«Wenn man an der Seeküste eines grossen Meeres wohnt, mischt sich der brausende Lärm der am Ufer brandenden Wellen in alles, dringt durch verschlossene Fenster und Türen wie im Felsentale das Gebrause des Wasserfalles, ja, füllt die Phantasie des Volkes und durchdringt seine innersten Gedanken und Empfindungen.» (1916, 130)

Bleiben wir einen Augenblick in der Küsten-Klanglandschaft dieser kurzen Schlußstrophe. Mit ‹wie im Felsentale› verbindet der Autor in einer etwas überra-

schenden Wendung Küsten- und Gebirgslandschaft. Das Rauschen von Küsten- und Berg-Gewässern werden als gleich, zumindest einander ähnlich dargestellt, und sie begrenzen gewissermassen die Welt nach der Höhe und nach der Tiefe.

Feilberg spricht zuerst vom realen Klang der Wellen als «brausender Lärm». Das Brandungsrauschen scheint aber dem, was er ausdrücken will, nicht zu genügen, denn in einem Vergleichssatz bringt er die Stetigkeit im Klang eines Wasserfalls ein. Dieser Stetigkeit hält nichts und niemand stand, und Feilberg kann das konkrete Rauschen zur Metapher des Durchdringens von «Gedanken und Empfindungen» umwenden. Ähnlich stehen die realistisch «verschlossenen Fenster und Türen» und die «Phantasie des Volkes» mit einemmal in einer metaphorischen Verwandtschaft, als Bild des schutzlos dem Brausen des flüssigen Elements Preisgegebenseins. Mit dieser doppelten Klammer von Meer und Bergtal und von Haus und kollektiver Phantasie hat Feilberg auch eine Formulierung für das gefunden, was man deterministisch die Landschaftsbestimmtheit des Seelenlebens nennen könnte.

Die Undichtheit menschlicher Angelegenheiten gegenüber dem Wasser und seinem Klang, die aus Feilbergs Worten herausgelesen werden kann, reicht tief. Das Anästhetische des stetigen Rauschens ist für alle diejenigen leicht erfahrbar, der oder die einige Zeit einem stetig rauschenden Gewässer entlanggehen.

Zwischen Leib und Landschaft

Klangfarben

Im Rauschen von Wasser klingen Eigenschaften der Wahrnehmung selbst an. In der Behandlung der Klangfarben stützen sich Handbücher (Risset & Wessel 1982) auf musikalische Töne, die dem Rauschen denkbar unähnlich sind; sie haben noch mit diesen beträchtliche Mühe. Wenn ihre Schlussfolgerungen uns auch wenig weiterführen, zeigen sie doch an, dass wir mit unseren Schwierigkeiten nicht allein sind.

Die Muschel des Aussenohres, die Pinna, von der weiter unten nochmals die Rede sein wird, wirkt als Kammfilter, der die «Farbe» der eintreffenden Klänge verzerrt; an ihr finden nach Einfallsrichtung und Frequenz differenzierte Reflexion, Abschattung, Streuung, Beugung, Interferenz und Resonanz statt. Blauert, von dem die Zusammenstellung dieser Verzerrungsvorgänge stammt, nennt Ohrmuschel und Gehörgang ein akustisches Resonatorensystem, in dem das eintreffende Signal auf dem Weg zum Innenohr verstärkt wird. (Blauert 1974, 50-55) Die für die Spracherkennung wichtige und enorme klangfarbenanalytische Leistung des Ohres lässt uns eine weitere, nur mit einem Begriff von Höchstleistung umschreibbare Charakteristik unserer Klangfarbenwahrnehmung vermuten: Durch lebenslanges, an der individuellen Form des eigenen Aussenohres stattfindendes Lernen führt die differenzierte Klangfarbenwahrnehmung zu einem unmittelbaren Erkennen von Raum- und Bewegungssituationen. Klangfarben sind dem Ohr Anhaltspunkte für die Lokalisation von Klangobjekten, ihr Räumlichkeitsbezug ist phänomenal «realisierbar» und semiotisch «lesbar». Unter dieser Annahme kann auch das zeiträumlich indifferente Rauschen keinen unräumlichen Charakter haben.

Goebel (1992) stellt aus der Erfahrung des kompositorischen Praktikers Räumlichkeit und Klangfarbe bezüglich der Unmittelbarkeit ihrer Erfassung einander

als Extreme gegenüber. Demnach ist es die Räumlichkeit (neben der Lautstärke) eines Klages, die den Hörenden am direktesten «erfasst» und ihn gleichzeitig am schnellsten erfassen lässt. Erwin Straus hat dies (1960) mit «pathisch» (als Gegensatz zu «gnostisch») umschrieben und unter anderem mit der akustomotorischen Wirkung von Tanzmusik illustriert. Demgegenüber bewirkt die Klangfarbe (neben der Tonhöhe) eine Wahrnehmungshaltung, die idealtypisch mit Verstehen beschrieben werden kann, als Differenzierungsprozess, als ein Wechsel von Annäherung und Distanzierung. Im Rauschen, müssen wir aus unseren voranstehenden Erläuterungen schlussfolgern, fallen die beiden einander analytisch entgegengesetzten Aspekte von Räumlichkeit und Klangfarbe in eine einzige, tonische Wahrnehmungsqualität zusammen.

Nähe und Ferne

Die von uns behauptete fundamentale räumliche Komponente des Wasser rauschens erfordert, dass wir zur Beschreibung die Begriffe von Nähe und Ferne zu Hilfe nehmen. Uns interessiert jetzt weniger der gestimmte Raum des leiblichen Daseins, den Bollnow in den Begriffen von Enge und Weite beschreibt (1963, 229f), als vielmehr die Möglichkeit einer Art von «wahrnehmender Berührung» mit der Umgebung (siehe auch G. Böhme 1992-1, 131ff; Lévinas 1987, 278ff.) Mehr noch als im Bereich des Visuellen kann es sich im Zusammenhang des Klanglichen bei Nähe und Ferne nicht um eine geometrische Kategorie handeln, sondern geht es um eine der ungerichteten Weite entsprechende qualitative Prägnanz der Klangphänomene. Klanglandschaftliche Nähe und Ferne können ebenso sehr unmittelbar (empfindungsmässig) in Eigenschaften der raumklanglichen Abschattung erfahren werden wie mittelbar (wahrnehmungsmässig) in Eigenschaften der zeitlichen Entlegenheit oder der biographischen Bedeutungsfülle.

Wie die Welt des Lichthaften einen Horizont der Unsichtbarkeit kennt, hat die Welt des Klanglichen einen Horizont der Stille (Ihde 1976, 52f; Winkler 1993; siehe unten p. 24ff, p. 34ff). Im besonderen Fall des stetigen Rauschens wird der Horizont der Stille nicht im temporalen Verklingen des Klangereignisses erreicht, sondern im Ausblenden angenähert, das durch Abschwächung und Filterung dank der Entfernung zustandekommt. Filterung bedeutet für das wahrnehmende Subjekt Veränderung der Klangfarbe; mit dem Wegrücken der Quelle des Rauschens verändert sich dessen Farbigkeit und trägt unmittelbar zum Höreindruck von Ferne bei. Um zu erörtern, um welche Ferne es sich dabei handelt, kommentieren wir drei denkbare existentielle «Stufen» der Wasserklänge: das leibliche Rauschen – das heisst das Eigenrauschen des hörenden Subjekts –, die Wasserklänge der Nähe und das Rauschen der Ferne.

Rauschen im Ohr

Dem Rauschen der Landschaft entspricht ein Rauschen der Wahrnehmung. Solange wir leben, sind wir dank unseren physiologischen Strömen in Bewegung. Unser Hörorgan schirmt sich gegen das raumvernichtende Rauschen dieses Eigenlebens ab, seine Lage im Felsenbein des Schädels und die Bevorzugung höherer Frequenzen verhindern, dass uns die schweren Geräusche des Pumpens unserer Organe die Ruhe rauben. Wir dürfen annehmen, dass– vergleichbar den sogenannten symmetrischen Eingängen von Mikrofonpaaren – unser neurophysiologisches «Programm» störendes Rauschen annullieren kann. Dies ergibt die

«natürliche» Einstellung des Gehörs auf das Grundrauschen unserer Umgebungen. Den nicht unterdrückbaren oder abschirmbaren Rest von Eigenrauschen hören wir «hinaus», das heisst identifizieren ihn mit dem als natürlich wahrgenommenen Grundrauschen. Ein Tinnitus, das pathologische Ohrgeräusch, kann (muss aber nicht) am rauschenden Gewässer unauffälliger werden, weil dieses, phänomenologisch (nicht physikalisch oder physiologisch) gesprochen, einen Teil seiner Aktivität übernimmt.

Bei Flaubert finden wir die Darstellung einer solchen Wahrnehmung. Emma Bovary hört in ihrer Bestürzung über die Verweigerung eines Kredits und gleichzeitig einer romantischen Liebe ihr Blut in der Landschaft rauschen:

«Elle resta perdue de stupeur, et n'ayant plus conscience d'elle-même que par le battement de ses artères, qu'elle croyait entendre s'échapper comme une assourdissante musique qui emplissait la campagne.» (Ausgabe 1972, 398)

Wenn wir ein Gefäss mit seiner konkaven Seite an unser Ohr halten, greifen wir in die Raum konstituierende Klangfarbigkeit des Rauschens und damit in unsere «natürliche Einstellung» ein, wir machen es durch Verzerrung auffällig. Dann fragen wir uns unwillkürlich, ob nun das, was so nahe an unserem Ohr so plötzlich rauscht, unsere Leiblichkeit, unser Blutstrom ist; oder ob nicht unsere Imagination von Ferne recht hat, wie damals, als man uns Kindern eine Meeres-Muschel ans Ohr hielt und diesen Effekt als ein Hinaushören aufs Meer deutete.

Es ist, als wären heute das die Ruhe des Landes erfüllende Klopfen des Blutes von Madame Bovary und das Spiel mit der rauschenden Muschel auf eine unangenehme Weise zu Begleitern des Alltags geworden: Immer häufiger ertappen wir uns beim Spiel, in Bergbächen das Rauschen von Autobahnverkehr und im Autobahnverkehr Bergbachrauschen hören zu wollen.

So kann ein Klang in der Sprachwendung unserer ätiologischen Träumereien auch im Ohr, in unserem eigenen wässrigen Schnecken- und Muschelorgan liegen und aus diesem herauskommen. Die Otologie anerkennt heute die Existenz realer akustischer Emissionen des Innenohres, die es endgültig vom Status eines mechanistisch gedachten, passiv resonierenden Organs erlösen (Janssen 1991, 613). Von «Kräften des Heraustretens» spricht Bachelard bei der Betrachtung der Erscheinung der Muschel, und merkt an, dass sie uns «phänomenologische Dokumente für eine Phänomenologie des Wortes «Herauskommen»» (>sortir) anböte (1992, dt.121, fr. 109; s.a. 1942, 218). Er zitiert später die «klingende Muschel» im Gedicht von Maxime Alexandre, aus der die Vergangenheit rauscht. «Das habe ich noch im Ohr» ist eine Formel, mit der wir das erinnernde Behalten, das innerliche Weiterklingen bezeichnen, die Vergangenheitsfunktion dieses Organs, das so sehr der Wahrnehmung der Gegenwart des flüchtigen Schalls dient.

Die Schneckengestalt des winzigen Innenohrs ist völlig unsichtbar; was sich zeigt, ist die im Deutschen muschelartig genannte Gestalt des Aussenohrs. Das lateinische *pinna*, mit dem die Medizin die Ohrmuschel bezeichnet, ist etymologisch mit *Spiess* und *spitz* verwandt; es beschreibt sowohl Flossen- und Flughautartiges als auch Steckmuschel und Mauerspitze. In der Gestalt des äusseren Ohres kommen damit Bewegung, Heraustreten und Wachsamkeit zum Ausdruck. Kann dieses Spitze im stumpfen, breiten Wasserrauschen ein Spiegelbild seiner selbst finden?

Wasserklänge der Nähe

Alle Wasserklänge, die als Nähe empfunden werden können, füllen sich für die Wahrnehmenden mit Leben, erscheinen auf eine eigenartige Weise gross und klar, haben das Attribut der Frische, des Lachens und der Jugend, der «Kindlichkeit der Natur», wie Bachelard (1942, 43) anmerkt. Dies ist die Nähe der Freundlichkeit, des ausgestreckten Armes oder des Vortretens um einige Schritte, des Horchens über die Strasse hinweg. Hildesheimer schildert in «Tynset» eine solche Nähe, als er zum Brunnen im Garten hinunterhorcht, wo das Wasserplätschern als ein Garant der Ewigkeit erscheint:

«Bei Tag wird er vom Tag übertönt, in der Nacht aber übertönt er die Nacht –nein, das nicht, vielmehr ertönt er als eine der Stimmen, die den Chor der Nacht ausmachen. (...) Sein Wasser fliesst im Sommer und im Winter, es fliesst und fließt. (...) Nur manchmal, Sommer oder Winter, manchmal setzt der Fluss für den Bruchteil einer Sekunde aus, das Wasser spuckt und stottert, es bilden sich geringe Morsezeichen aus Stille (...).» (1965, 85)

Der Klang des Wassers dieses Brunnens ist in Hildesheimers Schilderung nicht Geräusch von Materie, sondern, ganz im Sinne Bachelards, Äusserung einer Stimme, eines Mundes, dessen Redefluss stocken kann. In Hesses «Narziss und Goldmund» finden wir «die plaudernde Melodie eines laufenden Brunnens», die sich in der Stille einer von der Pest entvölkerten Stadt aufdringlich ausbreitet. (1977, 209, s.a. 96) Erst hier in der toten Stadt der Imagination des Dichters ist die Nähe des Wasserklangs konkurrenzlos. In der toten Stadt findet die Wahrnehmung von Nähe statt, die der Lärm der lebenden Stadt uns so oft verbietet, aus dem Repertoire des Vorstellbaren ausschliesst und ins Ungreifbare, Unzugängliche und Unhörbare verbannt.

Zu den Wasserklängen der Nähe gehört auch der Regen, der in den Aussagen der Gesprächspartnerinnen unseres Forschungsprojektes meist für das Nahe und Materielle steht. Der Regen klopft und macht die Stofflichkeit eines nicht zu grossen Hauses hörbar, sein Holz, seine Fensterscheiben, seine Dachbedeckung. Wie die kleinen Bäche und Brunnen hat auch der Klang des Regens in dichterischen Darstellung ausdrucksvolles Leben. Emily Carr berichtet in ihrem Tagebuch von Vancouver Island:

«The rain drops hit the roof with smacking little clicks, uneven and stabbing. Through the open windows the sound of the rain on the leaves is not like that. It is more like a continuous sigh, a breath always spending with no fresh intake. The roof rain rattles over our room's hollowness, strikes and is finished.» (1939, 305)

Wo nicht der streifige Ton einer nassen Fahrbahn den akustischen Horizont abschliesst, erscheint das Wasser des Regens in allen seinen klanglichen Feinheiten: die spontanen Rinnsale, das Tropfen von Dachtraufen und Baumkronen auf Steine oder Gras, das Pulsieren in den Ablaufröhren. Und wo Ruhe herrscht, knistern die Flocken von verspätetem Schnee, der im Frühling noch ins Gras fällt.

Verortendes Rauschen

Bei der Darstellung des körperlichen Eigenrauschens haben wir vom «Hinaus-hören» gesprochen, von der Vorstellung, dass ein Teil des Rauschens der Leiblich-

keit in die Wahrnehmung des Rauschens der Landschaft übergeht. Beide Erscheinungsformen des Rauschens sind Erfahrung von Natur, beziehungsweise die Erfahrung des Naturhaften an sich selbst. Die Erfahrung des Eigenrauschens ist fundamental individuell und nicht mitteilbar, was zuweilen beängstigt. Die Erfahrung des landschaftlichen Rauschens dagegen kann gemeinsam mit anderen gemacht werden. Man könnte nun einwenden, dass die Anonymität und Ungreifbarkeit dieses Rauschens wiederum einen Diskurs darüber verunmöglichen werde.

Anhand von zwei mündlichen Berichten können wir konkrete Aspekte der Wahrnehmung von Wasserrauschen der Ferne vorstellen. Sie illustrieren den Versuch des wahrnehmenden Menschen, dem naturhaften, anonymen und aus der geheimnisvollen Formkraft seines Fliessens klingenden Wasser eine Identität zuzusprechen und sich selbst in ihm eine Art von Beheimatung zu geben. Die erste Äusserung dazu stammt von einer Gesprächspartnerin aus dem Val Ferret im Walliser Hochgebirge.

«Pour moi, la chanson de cette vallée, c'est la chanson de la Dranse et des reuses. (...) Alors on a nos trois reuses là, et puis les torrents, et le chant de la Dranse, et puis quand la Dranse est grosse, alors (...) elle charrie des gros cailloux, on entend les cailloux qui se tapent, on entend boum, boum – boum, oh, c'est – alors on dit, ouh, la Dranse est grosse, hein, oui! Oui oui, quelques fois il y a le torrent là-haut, il arrive avec de l'eau noire, et puis il amène une quantité de boue, beaucoup de boue et grossit la Dranse, alors on entend la Dranse, on regarde le ciel, on s'y met, alors on dit, ah!, c'est le torrent qui amène la saleté dans la Dranse, on va voir la Dranse, elle est noire. Et déjà par le bruit on sait que c'est ce torrent-là, parce qu'on voit qu'y a pas des pluies torrentielles, et tout ça, donc ça peut pas venir du sommet de la vallée, alors c'est ce torrent-là qui se déchaîne, bouf, ça descend là et p'ça fait du bruit, et ça gonfle la Dranse.» (Io02.02, 04)

Wir haben diesen Bericht so ausführlich wiedergegeben, weil er die Komplexität des Sprechens über das Rauschen wunderbar beleuchtet. Die Frau beginnt mit dem Ausdruck «la chanson de cette vallée», sie spricht von der Klanglandschaft ihres Bergtals mit dem Bild des Liedhaften und Sprachnahen, das wir im dichterischen Ausdruck von den Wasserklängen der Nähe antreffen. Sie spricht nicht in erster Linie, wenn überhaupt, von der Erscheinungsqualität des Wasserrauschens, sondern von den konkreten Gewässern und deren Bedeutung: vom Talfluss Dranse, von den drei Gletscherbächen (reuses), und von den nicht von Gletschern herunterkommenden Bergbächen (torrents). Dann differenziert sie die Zeit und schildert den Klang der angeschwellenen Dranse. In der Formulierung vollzieht sie in diesem Augenblick eine Bewegung des Kopfes nach – «alors on entend la Dranse, on regarde le ciel»: hörend und blickend wird einer der Bergbäche als Ursache des Lärms identifiziert; jener Bach, der mit dem Wasser eines in der Distanz im Montblanc-Massiv niedergegangenen Gewitters Geschiebe herabbringt. Wir müssen also mit ihr im Plural von *den* Rauschen des Bergtals sprechen, in einem Plural nicht der Menge, sondern der wiederholten und differenzierenden Wahrnehmung, zugleich einem Plural, der seine klaren räumlichen und zeitlichen Koordinaten hat.

Das Rauschen des Bergflusses ermöglicht dem Ohr, eine klangliche Topologie zu bilden. Es kommt gewissermassen zu einem Schreiten des Hörens durch Räume. Die Abschattungen des Rauschens an physischen Objekten wie Häusern oder Bergkanten, und seine Dämpfung durch Oberflächenqualitäten und Feuchtigkeit lassen klanglich stark differenzierte Orte entstehen; das scheinbar ortlose Rauschen verortet. Wo wir um die Kante eines Berges oder eines Gebäudes treten, erscheint uns die zugewendete und abgewendete Ferne des rauschenden Gewässers. Dieses ‹verfernte› Wasserrauschen ist es, das in einer lokalen Wahrnehmungskultur differenziert zur Darstellung kommt. Es ist damit alles andere als anonym und ungreifbar.

Der zweite Bericht handelt von der Bedeutung eines Wasserklanges im Einschlafbewusstsein. Linschoten greift für die Beschreibung des Bewusstseins des Einschlafaugenblicks auf Straus' Begriff von der Landschaftlichkeit zurück, da «die einschlafende Landschaft auf die in ihrem Vollzug ungreifbaren ‹einschlafenden› Akte der Person hinweist». (1955, 77) Straus bezeichnet als ‹landschaftlich› den Raum des Empfindens in Abhebung vom ‹geographischen› Raum der Wahrnehmung (1956, 335f). Eine Bäuerin aus den Voralpen der Ostschweiz berichtet:

«Ein Wasserfall, der war vielleicht so stubenhoch, so küchenhoch, den hat man Tag und Nacht gehört, mit dem mussten wir einschlafen, den haben wir gebraucht, diesen Lärm mussten wir haben, damit wir schlafen konnten. (...) Wir mussten das haben, den haben wir immer gesucht, wenn wir die Augen geschlossen haben, mussten wir diesen Ton haben, dann konnten wir schlafen.» (go03.er137)

Der kleine Satz «den haben wir immer gesucht» scheint uns hier sehr sprechend. Im Augenblick, in dem das im Bett liegende Mädchen, das die erzählende Frau vor etwa 45 Jahren war, das tagwache Sehen fahren lässt, geht sein Hören hinaus in den Raum des Flusstales, in dem das Haus steht und der in diesem Augenblick für sie nur als Erinnerung des Tages präsent ist. Im Sinne einer Phänomenologie des Klanges aber geht das Hören der Einschlafenden nicht nur *hinaus* zum Rauschen, sondern eigentlich *hinein* in das Rauschen. Dieses Rauschen ist– halb feste Wand, halb durchdringbarer Nebel – wie ein Abbild des Wassers, das nun symbolisch auch das Medium ist, in dem ihr Bewusstsein wegfließt. Das Geschehen, das hier vermutet werden darf, zeigt eine Aktivität des nachtawachen Hörens an und erhellt gleichzeitig den nichtgeometrischen Charakter dessen, was wir Klanglandschaft nennen.

Töne der Wasserfälle

Das Rauschen des fließenden Wassers erweist sich in den angestellten Betrachtungen als ein Phänomen, dessen Gehalt weit über das physikalisch feststellbare Schallereignis hinausgeht. Es regt die klangliche Imagination an und narret den kritischen und mit technischen Mitteln bewehrten Intellekt. Dazu besprechen wir ein Beispiel aus dem 19. Jahrhundert: die Entdeckung des Geologen Albert Heim und ihre eigenartige Rezeptionsgeschichte.

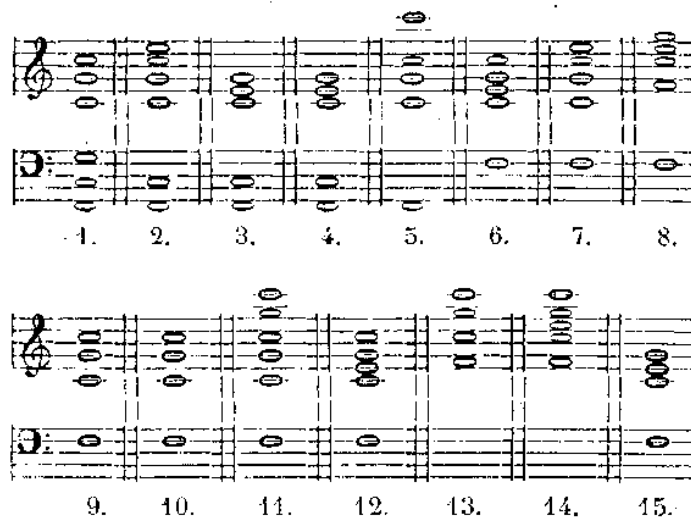


Abbildung 1: Wasserfall-Akkorde der Schweiz. Im Sommer 1872 und 1873 von Ernst Heim nach Beobachtungen aufgezeichnete Akkorde von Wasserfällen. Abbildung aus Albert Heim 1874, 211.

Die Zahlen bezeichnen folgende Orte:

1. Vorderrhein, Brücke unterhalb Trun GR
2. Linth oberhalb Linthal GL
3. Stäuberfall im Maderanertal UR
4. Kärstelenbach beim Austritt aus dem Hüfigletscher (GL)
5. Fätschbach beim Zusammenfluss mit der Linth (GL)
6. Unterer Fätschbachfall
7. Unterer Fall des Schwelllauibachs bei Richisau GL
8. Oberer Fall des Schwelllauibachs
9. Schreienbach im Tierfeld (GL)
10. Lammerbach am Dössistock
11. Kesselbach im Maderanertal UR
12. Seidenbach im Maderanertal UR
13. Spritzbach im Maderanertal UR
14. Milchbäche im hinteren Maderanertal UR

Grundton und Dreiklang

Mit seinem Beitrag in den Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft 1874 über die Töne der Wasserfälle wirft Albert Heim ein Problem auf, das weit in unser Jahrhundert hinein wirkt. Die Wasserfälle gehören nach ihm zu den «harmonischen Geräuschen (...), in denen bestimmte klare Töne anderen schwankenden gegenüber vorherrschen, und nach einiger Übung herausgehört werden können». (209) Mit seinem Bruder Ernst Heim und G. Nordmann, zwei Musikern, nimmt Heim Hörbeobachtungen von Wasserfällen vor. «Wir hörten immer den C-Dur Dreiklang bei längerem horchen sehr klar und schön hervortreten, er ist aber getrübt durch ein nicht zu dem Accorde gehörendes tiefes F, das gewöhnlich als Unterquinte von C gehört wird.» (210) Dieses F überdeckt den C-Dur-Akkord und verhindert harmonikale Eindeutigkeit. Ihm eignet der Charakter der scheinbaren Ferne, und in der wirklichen Ferne ist er besonders präsent: «Das F ist ein tiefer, dumpfer, brummender, wie aus grosser Ferne klingender Ton, der umso stärker wird, je grösser die stürzende Wassermasse ist. Man hört ihn noch hinter einer

Bergecke oder hinter dichtem Wald, und in einer Entfernung, wo die anderen Töne nicht mehr vernehmbar sind. Vom ganzen Geräusch der Gewässer in den tiefen Thalrinnen ist fast nur noch das dumpfe F auf den stillen hohen Berggräthen zu vernehmen (...).» (210)

Heim unterwirft die Erscheinung der kritischen Prüfung: «Die Gleichheit der Töne aller Wasserfälle war so überraschend, dass wir unserer Beobachtung nicht mehr trauten.» (210) Die Wiederholung des Versuchs mit unvoreingenommenen Drittpersonen führt zum gleichen Ergebnis, und in den Jahren 1872 und 1873 zeichnet sein Bruder vierzehn Wasserfallakkorde auf und leitet daraus einen diesen zugrundeliegenden Akkord F-C-E-G ab.

Aus Heims Betrachtungen erhellt, wie er nach «objektiven» Ursachen für diese Wasserharmonik sucht. Die Tatsache des Akkordes «muss wohl tief in der Natur des Wassers begründet sein» (213), oder der Luft, jedenfalls nicht im Gestein, auf das das Wasser trifft; Frequenzanalysen, meint er, müssten weitere Indizien liefern. Wieder härtet der kritische Zweifel Heims seine wissenschaftliche Ehrlichkeit: «Noch bleibt die Frage näher zu untersuchen, ob die gehörte Harmonie der Wasserfälle nicht am Ende mehr in unserem Ohr als in der Erscheinung der Aussenwelt ihren Grund habe.» (214) Da sich aber die Beobachtung überindividuell bestätigen liess, ist für ihn der Anschein einer objektiven Realität mächtig.

Vom Gebirgswasser zur Musik

Der musikalische beziehungsweise harmonikale Aspekt dieses Problems ist es, der Heims Feststellung lebendig bleiben liess: Haben die festgestellten Töne der Wasserfälle einen Einfluss auf die Tonartlichkeit der menschlichen Musik? Heim diskutiert auch das, und seine Formulierung lässt uns unentschieden, ob wir annehmen sollten, er berichte von einer allgemeinen Auffassung oder er beziehe sich auf einen eigenen Versuch: «Wenn man am Ufer eines rauschenden Wassers ein Lied in einer anderen Tonart als C-Dur zu singen versucht, dann entstehen sehr hässliche Dissonanzen mit dem Wasser. Unbewusst wird Niemand an rauschendem Wasser anders als in C-Dur, oder wenn der Strom recht gewaltig donnert in F-Dur singen – es ist anders mit Absicht kaum möglich.» (214) Zuvor hatte er auf den F-Grundakkord zu Beginn des vierten Satzes von Beethovens 6. Symphonie («Hirtengesang; Frohe, dankbare Gefühle nach dem Sturm») hingewiesen, die er als intuitive Umsetzung der landschaftsklanglichen Tatsache deutet (213). Der deutsche Toningenieur Benedikt Bitzenhofer weist 1982 (3) auf eine Skizze Beethovens aus dem Jahre 1803 zum zweiten Satz jener Symphonie hin, in der zwei vom Komponisten selbst mit «Murmeln der Bäche» überschriebene Motive notiert sind, das höhere auf c, das tiefere auf f. Beethoven schreibt weiter dazu: «je grösser der Bach, je tiefer der Ton».

Siebzehn Jahre vor Heims Diskussionsbeitrag erscheint in Leipzig Heinrich Stahls «Wunder der Wasserwelt. Bilder und Schilderungen für Jung und Alt». Darin lässt der Autor die Auffassung erkennen, dass wir die harmonische Musik von niederfallendem Wasser «des Geräusches wegen» nicht hören können (1857, 26). Sie wäre demnach maskiert vorhanden; woher Stahl die Gewissheit ihrer Existenz nimmt, verrät er allerdings nicht. Die Reaktionen auf Heims Artikel waren sympathisch und skeptisch zugleich. Der Rezensent im «Schweizerischen Sängerbund» sah eine eigene «Träumerei» bestätigt, schliesst aber: «Menschen können sich täuschen und besonders Ohren, wenn sie schon innerlich auf be-

stimmte Harmonien vorbereitet sind.» (Weber 1875, 2f) Bitzenhofer schliesst aus späteren Erwähnungen in musikalischen Periodica, dass die Gedanken der «Töne der Wasserfälle» in Musikkreisen bekannt gewesen sein müssen. Die Wasserfallklänge sind jedenfalls unter anderem dem italienischen Futuristen Luigi Russolo bekannt– auch dies möglicherweise eine Fernwirkung von Heims Untersuchungen –, der in seinem Manifest «L'Arte dei Rumori» (Die Geräuschkunst) auf den F-C-Akkord hinweist (1916, Kap. 4).

Heim selbst greift das Thema im hohen Alter nochmals auf. In den 1920er und 30er Jahren setzt er sich leidenschaftlich für die Erhaltung des Rheinfall ein. Dieser findet sich nicht unter den mittlerweile fast sechzig Jahre davor notierten Kaskaden. Im Schlusswort seines Beitrags von 1931 über die Geologie des Rheinfalls erwähnt er den Klang dieses Wasserfalles. Nach der Schilderung seiner Erscheinung in verschiedenem Licht und zu verschiedenen Jahreszeiten fordert er den Rheinfall-Besucher auf: «Und er muss auch seinem Gesange aus der Ferne und in der Nähe gelauscht haben! Mit tief erschütternder brummender Stimme tönt ununterbrochen der tiefe F-Dur-Akkord, begleitet von höheren C-Dur-Tönen. Er singt als der gewaltigste ausdauerndste schweizerische Sängerkorps der Natur ein begeistertes Loblied.» (1931, 70) In einer wenig später verfassten, auf eine Rheinfall-Fahrt um 1857 zurückgehenden Schilderung skizziert Heim ausserdem eine bereits als vergangen erfahrene Qualität der damaligen Klangumwelt: «Kein Auto, kein Flieger, kein Stadtlärm, kein Windrauschen störte die Stille. Da hörten wir einen zunehmenden dumpfen Ton (...).» (Aufruf an die Jugend 1933, nach Brockmann/Heim 1952, 239)

Das hier Gesagte muss in Zusammenhang gestellt werden mit Heims Kritik an der Fabrik- und «Fremdenindustrie», von denen er den Rheinfall auf eine jeweils eigentümliche Art bedroht sieht. Man muss sich heute fragen, ob nicht schon die von ihm bemängelte Kürze der Aufenthalte– «eine oder zwei Stunden», wie er feststellt, anstelle mehrerer Tage, wie er fordert – für den heutigen Rheinfallbesucher optimistisch viel sind. In der kurzen Zeit ist kein Einhören in das Rauschen des Wassers möglich, so dass dem Gehör der beschriebene Akkord nicht erscheint. Dieses Sich-Einhören oder Einstimmen weist auf ein Wahrnehmungsphänomen hin, das wir wohl nicht an der Realität des Rauschens festmachen sollen, sondern als eine intentionale Realität begreifen müssen.

Die Diskussion des Wasserklang-Themas ist zögernd und spärlich. 1953 schliesst der Psychologe Georg Anschütz seine Beobachtungsversuche dieser Erscheinung mit dem Satz: «(...) dass es sich um ein subjektives Hineinhören des romantischen Ohres handeln dürfte». (1953, 209) Fritz Stege bezieht sich 1961 (39f) auf eine briefliche Mitteilung von Anschütz über dessen Wahrnehmungsexperimente an der Nordsee, die den Nachweis des gesuchten tiefen F ergeben hätten. Eigenartig, dass in Anschütz' zitierter Publikation dieser Nachweis nicht erwähnt und stattdessen «kein Nachweis für eine physikalische Basis» angegeben wird. (Bitzenhofer 1982, 6) Der Musikwissenschaftler und Tonmalerei-Spezialist Helmut Rösing veröffentlicht 1977 das Ergebnis einer tontechnisch nicht ganz stringenten Analyse von Wassergeräuschen und sein Schluss bringt die alte Skepsis auf: Angebliche tonale Strukturen würden wohl «in das monotone Grundgeräusch hineinprojiziert». (1977, 108) In neuester Zeit dockt die Wasserharmonie schliesslich im Hafen des New Age an, wo sie von den Autoren der «kosmischen Okta-ven» unüberprüft übernommen wurden.

Ideologische Fracht

Die Musikalisierung der Alpengewässer und das Hineinlegen und Herauslesen nicht nur von Klangphänomenen, sondern von Klangideologien bleibt nicht aus. Die Töne der Wasserfälle spielen in der Urmusik-Idee eine Rolle, auf die der Luzerner Volksliedsammler, Komponist und Volksschriftsteller Alfred Leonz Gassmann seine 1936 erschienene «Tonpsychologie der Schweizer Volkslieds» aufbaut. Gassmann macht das F, den «Fundamentalton unserer Bergwelt», zu einer seiner Grundhypothesen (73). Das Anstimmen von Liedern auf diesem F erfolgt nach ihm «triebhaft», was der Untermauerung seiner Vorstellung dient, das alpine Volkslied sei etwas, das «wild gewachsen und naturgemäss ausgebaut» ist. Eine neugierige Frage, wie die Heims – «so möchten wir nun auch wissen, ob alle singenden Völker C als Grundton haben» (1874, 214) – ist seinem Argumentationshorizont verwehrt; in einer Zeit aufziehender äusserer Bedrohung möchte er das Schweizerische aus seinem Bild von der Natur des Alpenraums herauspräparieren. Er versucht dies, erstens, mittels eines Urtyps der Melodiebildung; zweitens, der Behauptung einer Tendenz, die Melodielinie als Abbildung der Horizontlinie der Landschaft zu gestalten; sowie, drittens, einer völkischen Stimmungscharakteristik des Liedes– nicht «sentimental-mystisch» und «lyrisch-episch» wie etwa das deutsche und österreichische «Liedgut» (90ff). Es sind dies alles recht prekäre Kriterien. Max Peter Baumann entlässt seinen Ansatz als «chauvinistisch» aus der weiteren Betrachtung. (1976, 112)

Im Yangtse-Tal

Wie sich äussere und innere Klänge verbinden und als raumgreifendes Phänomen zum Ausdruck kommen können, dokumentiert Albert Heims Sohn Arnold in der Schilderung eines Reisetags im Südwesten Chinas. Es ist ein anstrengender, aber «unerhört grossartiger» steiler Abstieg um 1500 Höhenmeter in das tief eingeschnittene Tal des oberen Yangtse:

«Nebel hüllte uns ein, und ausser dem Nächsten (...) war nichts zu sehen, bis ein dumpfes Brausen immer mächtiger wurde und der wilde gelbbraune Strom, eingengt zwischen Felswände, sichtbar wurde. (...) In meinem inneren Ohr prägte sich das Ereignis dieses Tages mit dem gewaltigen Abstieg in einer Tonleiter aus, die mir heute noch nachklingt, wie ein unauslöschlicher Traum.» (1933, 34f)

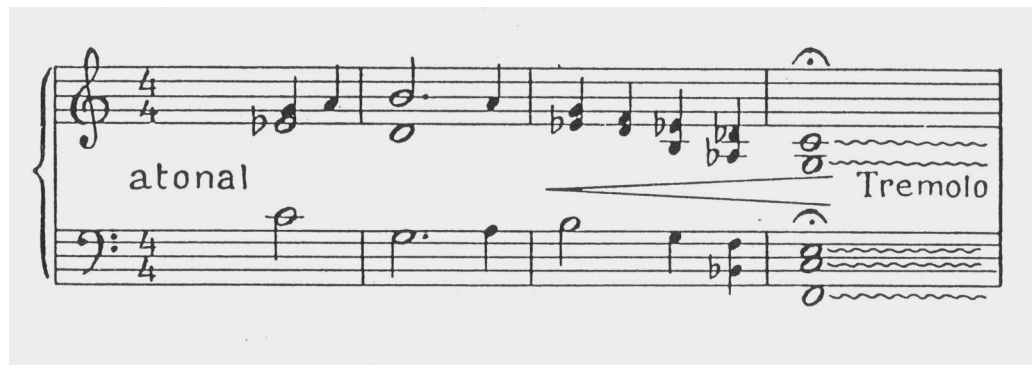


Abbildung 2: Wasserfall-Akkord vom Yangtse. Notation von Arnold Heim, in: Heim Arnold 1933, 35.

Arnold Heim gibt dies in der dreistimmigen Notation einer in Ganztonschritten absteigenden Tonleiter mit Halbtonanschluss an die Schlussnote wieder (Anhang B, Abbildung 2). Der musikalische Satz kann trotz des Vermerkes «atonal» in der konventionellen funktionalen Harmonik angesiedelt werden. Die kurze Phrase führt über einen Septakkord in den mit «Tremolo» bezeichneten «Wasserfallakkord».

In dieser Schilderung fällt zuerst die Entsprechung des physischen Abstiegs ins Stromtal zum virtuellen Abstieg der Tonleiter auf. Der äussere Raum der Landschaft und der prädimensionale Raum des Klanges sind in dieser Beschreibung parallel; ob damit eine gemeinsame synästhetische Grundlage beider «Raumerleben» anklingt, bleibe einstweilen offen. Zweifellos ist aber diese Beschreibung dem naiv abbildhaften Melodie-Horizont bei Gassmann sehr unähnlich. Die Erwähnung des inneren Ohrs und der dauerhaften Traumhaftigkeit weisen darauf hin, dass Heim hier ein starkes Erlebnis hatte, das seine ganze Person erfasst hat. Wie muss man daher eine solche Notation lesen, wenn sie nicht auf weissem Papier, sondern vor dem Hintergrund eines mächtigen «dumpfen Brausens» und eines emotionalen Erlebnisses steht? Die musikalische Notation gibt drei Stimmen wieder, die sich zum Schlussklang in fünf auffächern – ohne Hinweis auf eine instrumentale Besetzung derselben. Den Hinweis «atonal» sind wir geneigt dahin zu deuten, dass hier nicht die temperierte Skala bestimmend ist, ebenso wie die Bezeichnung «Tremolo» uns auf die Empfindung einer gewissen klanglichen Farbigkeit schliessen lässt.

Dass bei dieser Notation Zufall oder Willkür im Spiel waren, ist auszuschliessen, denn Arnold Heim, mit dem absoluten Gehör und kompositorischem Handwerk begabt, hat schon zehn Jahre vor dem Erscheinen dieses Expeditionsberichtes in einem Artikel über das Problem der Notation von Tierstimmen nachgedacht: «Musik und Tonschrift stehen in enger Beziehung; sie stützen sich und halten sich in Fesseln, ähnlich wie Sprache und Sprachschrift.» (1923, 3) Damit spricht er die gegenseitige Bedingtheit des Klangphänomens und seiner vergegenwärtigenden Darstellung an, die sich in der Frage des «Wasserfallakkordes» stellt.

Eine tontechnische Überprüfung

Bitzenhofer ist dem Phänomen der Töne der Wasserfälle als erster und einziger tontechnisch systematisch nachgegangen und hat 1982 das Ergebnis seiner Messungen vorgelegt. Die Zusammenstellung verschiedener Typen von Rauschen – zweier synthetischer und zweier von Wasser verursachter – gibt ein erstes gestalthaftes Bild. (Abbildung 3) Bitzenhofer stellt dazu fest, dass grosse Massen fallenden Wassers wie beim Rheinfall «ein Geräusch erzeugen, das synthetischem Rosa Rauschen verblüffend ähnlich ist. Kleinere Wasserfälle dagegen nähern sich im Spektrogramm der Kurve Weissen Rauschens». (35) Ansonsten kann er keinen Zusammenhang zwischen der Frequenzkurvenform und beispielsweise der Höhe der Wasserfälle nachweisen. (37) Die Schmalband-Frequenzanalyse ergibt, «dass sich Hinweise auf diskrete, hervortretende Frequenzen nicht finden lassen. Tonale Strukturen sind somit nicht nachzuweisen. (...) Auch die Suche nach resonanzähnlichen Erscheinungen in Form relativer Maxima führt zu keinem positiven Ergebnis». (33f) Die zum Vergleich ausgeführte Sonagrammanalyse deutet im unteren Frequenzbereich relative Maxima an, die nicht «auf einer systematischen

Verfälschung der Aufnahme und Analyseapparatur» beruhen dürften. Dennoch hält er es «für relativ unwahrscheinlich, dass sie aus dem Grundgeräusch herausgehört werden können, und wenn, ist es fraglich, ob sie zu einem Tonhöhereindruck führen». (48) Das Gesamtergebnis ist ebenso ernüchternd wie die einzelnen weniger systematischen Versuche, von welchen wir Kenntnis haben (Mitteilung 26.4. 1994 von Dr. Rudolf Koblet, Dübendorf).

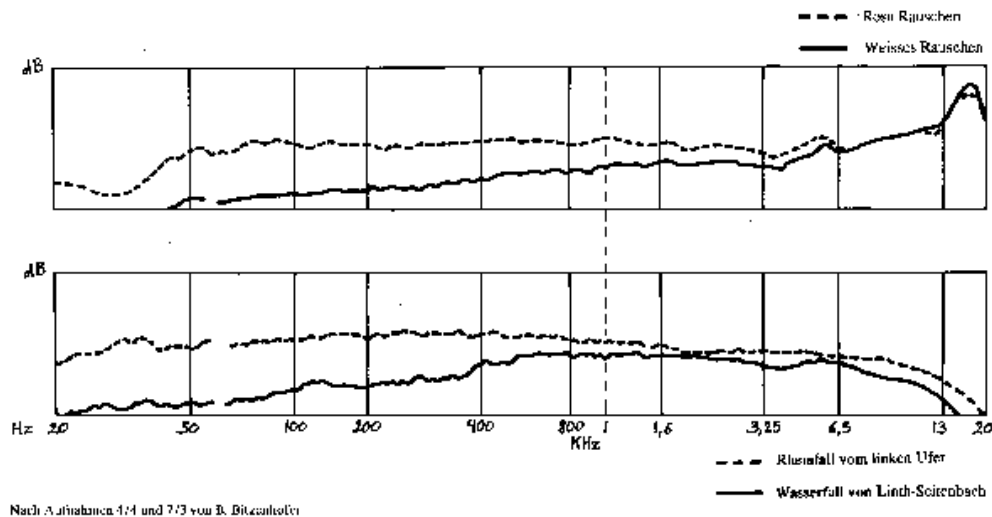


Abbildung 3: Frequenzprofile verschiedener Rauschen

Umzeichnung J.W. nach Bitzenhofer 1982, 28-31, 109f, 113f, Aufnahmen 4/4 und 7/3.

Oben:

Rosa Rauschen (gestrichelt), Weisses Rauschen (ausgezogen)

Unten:

Rheinfall (gestrichelt), 10.2. 1982, von der untersten Aussichtsplattform unterhalb von Schloss Laufen, sehr nahe am stürzenden Wasser; 96 dB lin.

Linthzufluss (ausgezogen), 14.2. 1982, ca. 20 m hoher Wasserfall eines linken Seitenbaches der Linth am Fruttberg unterhalb der Klausenstrasse; 57 dB lin.

Da Bitzenhofer nun die Möglichkeiten einer rein physikalischen Identifizierung von Signalen ausgereizt hat, bleibt ihm noch ein Hörversuch. Bei diesem geht es weder darum, ob überhaupt Töne, noch darum, ob spezifisch die von Heim berichteten Töne herausgehört werden können. Den Versuchspersonen wird die Frage gestellt, welche Tonhöhe sie aus einem Wassergeräusch heraushören können und stiftet sie so bewusst und suggestiv zur Suche nach solchen an. Als Kontrollgeräusche dienen in Rauschen eingemischte Töne und tonale Felder. Diese treten mit verschiedenen Pegeldifferenzen aus dem Rauschen hervor und streuen zwischen einem Sinuston und einem quintbreiten Frequenzband. Mit diesen Kontrollgeräuschen kann er die spezifische Streuung der Versuchsanordnung in ihrem Funktionieren mit den 28 Versuchspersonen ermitteln. Die Versuchspersonen haben ihren Eindruck in Ausdruck umzusetzen, das heisst ihren Tonhöhereindruck vorzusingen.

Drei Aufnahme paare von der Linth oberhalb Linthal, vom Vorderrhein bei Truns und vom Rheinfall bei Schaffhausen sollen die Probe liefern. Das Ergebnis des Hörexperiments ist negativ: «In keinem der drei Fälle liegen auch nur

Andeutungen von Übereinstimmung vor zwischen den beiden Aufnahmen ein und derselben Schallquelle.» (77) Bitzenhofers Analyse der Häufigkeitsverteilung der von den Versuchspersonen aus den Naturgeräuschen herausgesungenen Töne ergibt eine annähernde Gleichverteilung, die keine Bevorzugung einer bestimmten Tonhöhe erkennen lässt. Geringe Abweichungen von der perfekten Gleichverteilung veranlassen ihn aber zu einem Kontrolltest, dessen Ergebnis einen Effekt des kultivierten Hörens anzudeuten scheint: Demnach stellen «die relativen Häufigkeiten der gesungenen Tonstufen (...) latente harmonische Bezüge dar (...), die sich an absoluten Tonhöhen orientieren. Dabei fällt die relative Häufigkeit der Tonstufe A ins Auge. Da die Versuchspersonen grossenteils Musikstudenten waren, liegt die Vermutung nahe, dass der Kammerton unbewusst diese Orientierung darstellt». (86) Was herausgehört werden kann, erweist sich gewissermassen als hineingelegt.

Intentionalität, Atmosphäre – und offene Fragen

In dieser letzten Feststellung liegt, von Bitzenhofer nicht ausdrücklich ausgeführt, ein Hinweis darauf vor, dass wir bei diesem Problem aus der Begriffswelt einer Psychophysik des Hörens in diejenige einer Anthropologie des Hörens wechseln müssen. Wo das Rauschen von der Welt des Empfindens in jene des Verstehens und Sinnschaffens eintritt, ist das Ohr keine Maschine der physikalischen Natur, sondern bis in seine letzte Haarzelle hinein ein Organ, in dessen Lebendigkeit ein Kreis von Nehmen und Geben herrscht.

Der Hörprozess enthält beide Richtungen, das Hinaus ebenso wie das Herein. Auf dem Empfinden baut sich eine Wahrnehmung auf, die den Menschen imperativ in eine ästhetische Beziehung zum wahrgenommenen Objekt bringt. Beim Klanglichen nun machen wir die Feststellung, dass die Trennung zwischen Subjekt und Objekt geringer ist als beim Sehen. Die Wahrnehmung von Anonymität des Rauschens kann umschlagen in Identitätsstiftung eines Ortes. Die Klangwahrnehmung erscheint individualisierter, macht gleichzeitig individuell betroffener und ist für das Kollektiv problematischer. Im zirkulären Sprech-Hör-Akt werden nicht nur, wie das visuelle Denken es sich gerne zurechtlegt, Zeichen übermittelt, sondern Rhythmen und Tonfälle geäussert, die dem Verbalen kontingent anzuhaften scheinen, ihm aber erst eigentlich das Volumen des Ausdrucks geben: «C'est le ton qui fait la musique». Die ganze landschaftsklangliche Umwelt erscheint uns in diesem Bereich des Ausdrucksvolumens und verschafft uns sehr unmittelbar Wohlbefinden (eine Wiesenlandschaft mit Insektensummen und Vogelgesang) oder Unwohlsein (eine pulsierend lärmige Durchgangsstrasse). Die Erfahrung der Klanglandschaft müsste unter diesem Gesichtspunkt als das Paradox eines Selbstgesprächs des hörenden Subjekts mit den Klangobjekten beschrieben werden. Die Frage, warum die Wasserfalltöne der «romantischen Ohren» der Heims in den Ohren des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr klingen, lässt sich, wenn überhaupt, nur anthropologisch beantworten.

Wenn wir nicht grundsätzlich fehlgehen, dass in der Yangtse-Episode das Atmosphärische das Klangerlebnis mitkonstituiert und die konventionellen Zeichen der uns vorliegenden Notation die Darstellung notgedrungen schärfer umrissen als das Erlebnis geraten lassen, dann ist bei den Klängen des Wassers ein das gesamte Dasein betreffendes imaginatives Hören im Spiel (Ediger 1993). Was bei den beiden Heim als «Tonartlichkeit» begrifflich gefasst wird, darf vielleicht

als «Tonalität» in einem weiteren Sinne aufgefasst werden. Aufbauend auf dem Begriff der Atmosphäre von Schmitz schlägt Gernot Böhme (1992-2) Atmosphäre als «Grundbegriff einer neue Ästhetik» vor. Es ist zu prüfen, ob Begriffe wie «Tonalität» oder «Atmosphäre» Hilfe nicht nur bei der Beschreibung des Verhältnisses der Menschen zu der im Rauschen erfahrenen Landschaft, sondern zur Klanglandschaft insgesamt bieten.

Justin Winkler

Die Klanglandschaft zwischen stummem Lärm und sprechender Stille

=Referat anlässlich *Der Verlust der Stille*, Evangelische Akademie Baden, Bad Herrenalb, 12.3. 1994, redigierte Version der Publikation in: *Der Verlust der Stille*, Herrenalber Forum 13 1995, S. 56-72.

Es ist mir nicht zum ersten Mal widerfahren, dass ich zuversichtlich einen Titel für einen Vortrag formuliere und beim Versuch, das damit geleistete Versprechen einzulösen, feststelle, dass jemand anderer meinen Titelgedanken schon einmal gedacht hat. Sogleich stehe ich unter dem Verdacht des Plagiats. So fand ich kürzlich die «sprechende Stille» bei Max Picard in der folgenden Formulierung: «Die Landschaft, die schweigende, – im Menschengesicht wird sie sprechendes Schweigen.» (Picard 1988, 105) Es ist denkbar, das sprechende Schweigen, die lautende Stille.

Über Stille sprechen heißt stets: mit Stille arbeiten. Wenn ich der Stille das ihr zustehende Wort lassen will, muss ich selbst von Zeit zu Zeit zurücktreten. Ich werde daher meinen Wortfluss wiederholt künstlich und willkürlich unterbrechen. Beginn und Ende eines solchen Einschubs zeige ich mit einem Ton an. Ich gebe Ihnen damit jedes Mal die Gelegenheit, in der Stille des Raumes den Raum Ihrer Gedanken auszubreiten.

→ 33 sec ↓*

Wenn ich Lärm und Stille, Sprechen und Schweigen verschränke, will ich damit ausdrücken, dass in den Landschaften unserer Lebenswelt die Verhältnisse der gegenseitigen Durchdringung dieser Erfahrungen nie einfach sind. Angesichts der zu erwartenden Schwierigkeiten gelten meine Ausführungen dem im Titel ausgesprochenen «zwischen», das den Ort des hörend wahrnehmenden Menschen bezeichnet. Ich erläutere kurz meinen Gebrauch von «Klanglandschaft», «akustisch» und «akroamatisch», die meine Gedanken ein Stück weitertragen sollen.

* . Die während des Vortrags vom 12. März 1994 eingeschobenen insgesamt 10 min (=600 sec) Schweigen sind, den Zeidesign-Ideen des italienischen Komponisten und Zeittheoretikers Albert Mayr folgend, harmonisch proportioniert. In diesem Fall stehen die zehn Zeiteinheiten zueinander und zur Grundgesamtheit im Verhältnis des Goldenen Schnittes, $(\sqrt{5}-1)/2$ oder 21:34. Die Zeitdauern des Schweigens und ihre Abmessungen betragen, in gerundeten Sekunden: 33–54–87–72–54–54–72–87–54–33

Die beiden 72sec-Einheiten stellen zusammengezählt die nächst höhere 144 sec Einheit dar. Diese müsste eigentlich 141.62 sec messen, gleicht hier aber Rundungsfehler aus. Die Unterwerfung einer Tätigkeit des Ausdrucks oder des Wahrnehmens unter eine bewusst gewählte und absichtsvoll proportionierte Zeitgestalt wird «Zeitskulptur» genannt.

Klanglandschaft

Das Wort «Klanglandschaft» ist die heute gebräuchlichste deutsche Übersetzung des amerikanischen Kunstwortes «soundscape». Jenes ist ein geschicktes Amalgam von Klang und Konnotation der Wörter «sound» und «landscape». «Soundscape» ist Ende der sechziger Jahre vom kanadischen Komponisten R. Murray Schafer und, völlig unabhängig von ihm, vom Stadtplaner und -designer Michael Southworth (1969) kreiert worden. Das Deutsche tut sich schwer, den Kunstgriff des Englischen wiederzugeben und man hat von «Klangschaft» (Rösing 1993, 126) über «Lautsphäre» bis zu «akustischer Landschaft» verschiedene Anläufe genommen. Den Entscheid für «Klanglandschaft» fällt in einer forschungssoziologisch diskreten Weise der häufige Gebrauch in der interdisziplinären Clique der Klanglandschaftsforscher.

Für Schafer ist «soundscape» die klangliche Umwelt überhaupt, sowohl als konkret klingende Landschaft als auch als «abstrakte Konstruktionen wie musikalische Kompositionen und elektroakustische Montagen, im Besonderen, wenn diese als Environments verstanden werden» (Schafer 1977, 264). Diese Definition ist breit bis hart an die Grenze der Dehnbarkeit eines solchen Begriffs. Ich selbst spreche ungern von «Klangumwelt» (environment), weil das Klangliche, im Vergleich zum distanzierenden Optischen, das Medium der Annäherung und Durchdringung ist. Das Klangliche konstituiert nicht ein «um herum», sondern ein «mit» oder ein «durch». Daher also «Landschaft» statt «Umwelt», obwohl Wort und Begriff der Landschaft Träger von disziplinären Bedeutungen und Gegenstand von uferlosen Auseinandersetzungen sind. (Piepmeier 1980, 12ff) Der Begriff der Landschaft verweist auf Wahrnehmungskultur und Naturbegriff mit allen historischen Schichten und Problemen. Besonders die Klanglandschaft ist ein von der und in der Wahrnehmung gestalteter Raum. Der Aspekt der Gestaltung scheint mir wichtig, weil gerade das Hören zu Unrecht im Ruf steht ein passives Empfangen zu sein.

Die Klanglandschaft ist durch und durch dynamisch, sie hat die Zeit als Maßstab und sie relativiert den geometrischen Raum: «Die klangliche Umwelt erstreckt sich von der unmittelbarsten Nähe (das Geräusch der eigenen Körperfunktionen) bis über weiteste Entfernungen, über die noch Sinnesdaten wahrgenommen werden können.» (Porteous&Mastin 1985) Klanglandschaften konstituieren sich ebenso in einem Zimmer oder einer Kanalisationsröhre wie in einem Bergtal oder an einem Küstenstrich.

Akustisch und akroamatisch

Das Wort «akustisch» wird heute so allgemein und diffus verwendet, dass ich hier mit dem weniger bekannten «akroamatisch» ansetzen möchte. «Akustisch» leitet sich vom altgriechischen «akúo» her; es bezeichnet in der für jene Sprachschicht charakteristischen Komplexität die Tätigkeit des Hörens ebenso wie die des eine Eigenschaft Zusprechens. Akustik als disziplinäre Bezeichnung konnotiert heute die Physik und Technologie des Schalles, und dies in einer Weise, die beinahe ohne das wahrnehmende Ohr auskommen könnte.

Das Wort «akroamatisch» stammt ab von ακροάομαι, zuhören; die Substantivform «akróasis» hat als Bedeutung sowohl das Hören selbst wie auch das Gehörte, den Vortrag. In dieser Doppelbedeutung als Wahrnehmungsaktivität und Wahrgenommenes weist uns das Wort auf die Eigenschaft des hörenden Denkens hin,

die Trennung zwischen Subjekt und Objekt weniger eindeutig zu ziehen als das sehende Denken der Neuzeit. In der Philosophie finden wir das Akroamatische unter den drei Argumentationsweisen akroamatisch, erotematisch und dialogisch. Akroamatik bezeichnet den philosophischen Diskurs in Form eines Vortrags, der das stille Zuhören des Schülers verlangt. Erotematisch ist der von Lehrerfrage und Schülerantwort vorangetriebene Diskurs. Dialogisch ist der im dialektischen Gespräch geführte Diskurs.

Ich spiele mit dem Begriff des Akroamatischen, weil er idealtypisch die Haltung des gesammelten Zuhörens bezeichnet, in die ich die Hoffnung des Gelingens unseres hörenden Umgangs mit der Klanglandschaft lege. Er bezeichnet die ganz in uns liegende Aufmerksamkeit, die menschliche Wahrnehmung als Wahrnehmen alles denkbaren äußerlichen Klanges oder Schalles. Ich bin mir bewusst, dass die Akroamatik auch als Haltung des Gehorchens verstanden werden muss. Als eine Aufmerksamkeit mit der Charakteristik des Akroamatischen ist sie Unterwerfung unter das Autoritätswort. Die Klanglandschaft nun ist vielleicht, in einem übertragenen und gleichzeitig doch sehr realen Sinne, ein Autoritätswort, um das wir nicht herumkommen: Noch bevor wir sie wahrnehmen und denken können, ist sie bereits da, ereignet sie sich um uns und in uns.

Das könnte für manchen klingen, als ob die Klanglandschaft uns in die Haltung einer monastischen Schweigeregeln zwingen müsste. Die Welt ist aber kein geistlicher Orden. Die Klanglandschaft enthält uns zwar unentrinnbar, ist aber – man verzeihe mir diesen Anthropozentrismus – auf unsere bewusstmachende Wahrnehmung angewiesen, um erscheinen zu können. Ich möchte diesen Sachverhalt mit dem Gestus der gegenseitigen Umarmung verbildlichen, die die Wahrnehmung und das Wahrnehmbare, der Mensch und die Landschaft, eingegangen sind.

→ 54 sec ↓

Vor achtzig Jahren wurde das Geräusch als Charakteristikum der Stadt entdeckt und von den italienischen Futuristen um Marinetti als künstlerisches Material verherrlicht. Der Maler Luigi Russolo (1885-1947) schrieb 1913 sein Futuristisches Manifest «Die Geräuschkunst» (*L'Arte dei rumori*). Vorangegangen war ein 1911 vom futuristischen Musiker Balilla Pratella herausgegebenes «Technisches Manifest der futuristischen Musik»; ihm widmete Russolo sein Geräuschkunst-Pamphlet. Ein großes Anliegen Russolos war in dieser Zeit der Bau der sogenannten «Intonatrumori», der Geräuschinstrumente, die die Geräuschphänomene reproduzierbar und künstlerisch manipulierbar machen sollten. Dieser Plan forderte den erbitterten Widerstand vieler Musiker heraus und löste anlässlich eines Geräuschkonzerts die berühmte Saalschlacht der Futuristen vom 21. April 1914 im Teatro Dal Verme in Mailand aus. (Maffina 1977)

Um zehn Kapitel erweitert gab Russolo sein Manifest drei Jahre später als Buch gleichen Titels heraus. Ich habe darin die Passagen gesucht, wo er von Stille spricht, und bin gleich im zweiten Absatz des ursprünglichen Manifests fündig geworden.

«Das Leben von früher war nichts als Stille. Im neunzehnten Jahrhundert, mit der Erfindung der Maschinen, entstand das Geräusch. Heute triumphiert das Geräusch und beherrscht unumschränkt die Empfindung der Menschen. Durch viele Jahrhunderte hat sich das Leben in der Stille abgespielt, oder zumeist

leise. Die lautesten Geräusche, die diese Stille brachen, waren weder stark, noch von Dauer, noch verschiedenartig. Denn wenn wir von den außergewöhnlichen tellurischen Bewegungen der Erdkruste, den Orkanen, den Stürmen, den Lawinen und den Wasserfällen absehen, ist die Natur still.» (Russolo 1916, Abs. 1.2)

Natur und Stille sind seit der Zeit Russolos Synonyme geblieben. In seiner Darstellung erscheint Natur als in ihrer eigenen überwältigenden Stille ruhend, einer bedrohlichen Stille, die das Rascheln menschlicher Intelligenz, das sie freisetzt, sogleich wieder in ihrer großen Bewegungslosigkeit zu verschlingen droht. Weder Natur noch Stille sind aber damals wie heute absolute Werte. Vielmehr wird dieser Gegensatz geprägt von der dominierenden Erfahrung der Stadtkultur des Jahrhundertbeginns, vom Gegensatz von lauter Stadt und leisem Land. Russolo spricht zum einen von der «tosenden Atmosphäre der großen Städte», und zum anderen vom «Land, wo es bis gestern normalerweise still war» (Abs. 1.6). Eben «bis gestern» und «normalerweise»; die Relativierung zeigt an, dass es auch ihm sehr wohl bewusst war, dass die ländliche Welt nicht absolut still ist. Auch auf dem Land fehlt nicht die von ihm so fieberhaft gesuchte Abwechslung der Geräuschklänge, denn «die so vielbesungene Stille, mit der das Land die vom Stadtleben zu sehr geschüttelten Nerven erquickt, [setzt] sich aus einer Unendlichkeit von Geräuschen zusammen [...]» (Abs. 4.19). Im Kapitel über die Geräusche von Natur und Leben, dem ich dieses letzte Zitat entnommen habe, findet sich auch jene großartige Schilderung der Stadt in der Nacht, deren Poesie uns heutige Agglomerationsbewohner ein wenig schaudern macht:

«Und eigenartig, wunderbar und bezaubernd ist der weite und feierliche Atem einer schlafenden Stadt, wie er von ferne durch das hohe Fenster eines Vorstadthauses wahrgenommen werden kann; ein Atem, der nur hie und da von einem Zugpiff unterbrochen wird, ein Atem, der vielleicht in seiner Gesamtheit von den verschiedenen Industrien (Elektrizitätszentralen, Gasfabriken, Bahnhöfe, Druckereien) verursacht wird, die in der nächtlichen Stille tätig bleiben.» (Abs. 4.43)

→ 33 sec ↓

In dem Helldunkel der von Russolo evozierten städtischen Nacht klingt das Sprechen von Landschaft in einer ganz elementaren Form an. Es ist noch ganz wortloser Hauch, noch ganz vegetativer Atem. Russolo bringt in seiner Schilderung der schlafenden Stadt das Paradox der von Aktivität erfüllten Stille zum Ausdruck. Der aus dem hohen Fenster seines Vorstadthauses hinaushorchende Mensch bemerkt die Geräusche des städtischen Stoffwechsels und er findet in der vor ihm hingebreiteten Stadtlandschaft einen Widerhall der Wahrnehmung seiner eigenen geräuschhaften Körperlichkeit. Vielleicht ist noch mehr und Versteckteres an diesem «weiten und feierlichen» Atem, denn «la città» ist ebenso wie «die Stadt» weiblich und es bietet sich dem männlich aggressiven Futuristen eine altgediente Metapher an.

Die Postulate Russolos zur Klangwahrnehmung haben sind nicht einer asketischen Akroamatik verpflichtet, sondern haben etwas ausgesprochen lustorientiertes; etwas nicht epikurisch Maßvolles, sondern aggressiv Hedonistisches. Ich versuchte mit den Zitaten, die ich aus Russolos im ganzen etwas langfädiger

Abhandlung geklaut habe, anzudeuten, wie in seiner provokativen Haltung Stille einerseits die tödliche Stille des Schlafes der Wahrnehmung und der Zeit vor dem Aufbrechen des menschlichen Denkens ist – die Ländlichkeit nicht als Arkadien, sondern als ein zu überwindender Urzustand – und wie diese Stille andererseits die ergreifende Stille der mechanisierten Urbanität ist, die den Keim der Unruhe in sich trägt. Nach Russolo erringt die Moderne eine sprechende Stille, die an die Erhabenheit der Erscheinung der nächtlichen Stadt geknüpft ist.

Wie hören wir das heute? Die pulsierende, stoßende, schnaubende und kreischende Mechanik, die die Klanglandschaften der Großstädte vor neunzig Jahren geprägt hat, ist in den letzten Jahrzehnten der brummenden, summenden, sirrenden und rauschenden Elektronik gewichen. Das sprechend modulierende Geräusch der nächtlichen Stadt ist zum stummen widerständigen Rauschen verkommen. Das Atmen wird der Stadt und uns schwergemacht.

→ 72 sec ↓

Ich schlage hier einen Seitenweg ein, um etwas über die von mir vermutete Bedeutung des Atems für die Klanglandschaft zu sagen. Im Rahmen eines Forschungsprojektes über Klanglandschaften haben wir Gespräche mit blinden Personen über ihre Wahrnehmung der Klanglandschaft geführt. Dabei ist Stille nie negativ zur Darstellung gekommen. Das erstaunt nach den Ausführungen der Blinden über den Lärm nicht, denn Stille schafft Raum, schafft Beziehung zwischen Wahrnehmendem und Wahrgenommenem. Ein Augenblick der Stille in einer großen Stadt, so erinnert sich ein blinder Musiker, lässt wieder atmen. Eine blinde Gesprächspartnerin hat bei der gedämpften Ruhe eines Nebeltags «einen Eindruck von Atmung».

Man könnte sich denken, dass für Blinde die stille Ferne einer Landschaft nicht erfahrbar ist; die stille Ferne wie beispielsweise die akustisch nicht definierte Raumtiefe von Bergtälern. Viele Blinde berichten indessen, dass sie erfahrbar ist, wenn sie vom sogenannten Fernsinn sprechen, von der Fähigkeit, ohne das Sehen entfernte stumme Objekte wahrzunehmen. Mit diesem Fernsinn beschreiben sie eine nicht präzise auflösbare körperliche Grundspannung, die von der Präsenz eines nahen Berges verändert wird. Eine Gesprächspartnerin berichtet, wie sie in den Bergen den offenen Raum empfindet, dass sie spüre, ob etwas da ist oder die Tiefe eines Tales sich ausdehnt, wenn ein kalter Wind hochsteigt und ein fernes Rauschen zu hören ist. Die taktile Erfahrung des Windes und das Einatmen, eine leiblich Raum hereinholende Bewegung, geben ihr einen Eindruck von der eigenen Stellung in den Bergen.

Was bei Russolo deutungsbedürftige Anspielung ist, wird aus den Äußerungen der Blinden verständlicher. Die Metapher des Atmens muss uns im Zusammenhang mit der Wahrnehmung von Stille interessieren. Sie liegt offenbar phänomenologisch nahe: Maurice Merleau-Ponty benützt die Metapher des Atmens, um die Brücke zwischen dem Wahrnehmenden (sentant) und dem Wahrzunehmenden (sensible) zu beschreiben:

«Die Beziehungen des Wahrnehmenden zum Wahrzunehmenden können verglichen werden mit jenen zwischen dem Schläfer und seinem Schlaf: Der Schlaf kommt, wenn eine bestimmte Haltung vom Draußen plötzlich die Bestätigung erhält, auf die sie wartet. Ich atmete langsam und tief, um den Schlaf herbeizurufen und mit einem Mal ist es, als ob mein Mund mit einer immensen äuße-

ren Lunge in Verbindung steht, die meinen Atem holt und zurückgibt (...). Auf dieselbe Weise leihe ich das Ohr, oder ich bin in Betrachtung, in Erwartung einer Empfindung, und mit einem Mal ergreift das Wahrnehmbare mein Ohr oder meinen Blick.» (Merleau-Ponty 1945, 245)

Im Aus- und Einatmen, Suchen und Ergriffenwerden der Sinneswahrnehmung wird Raum nicht einfach überwunden, sondern überhaupt realisiert. In neuerer Zeit sagt Peter Sloterdijk (1993, 77) zum Raumbegriff des Atems und der Freiheit der Wahrnehmung, «der freie Atem ist der Garant dafür, dass wir von Nicht-Enge umgeben sind». Die Metapher des Atems weist uns also darauf hin, dass die Stille leiblich räumlich ist und «Raum gibt». Klanglandschaftliche Stille wäre also nicht Nachlassen von Spannung und Aktivität oder gar ein Funktionsdefizit, sondern eher eine Tätigkeit wie das vegetative, selbsttätige Atmen, in das ein tiefes Luft-holen und erlöstes Ausatmen einmünden und Platz greifen.

→ 54 sec ↓

Mit der «schlafenden Stadt» sind wir nicht nur ausdrücklich auf die Metapher des Atmens, sondern unausgesprochen auch auf jene des ruhenden Körpers aufmerksam gemacht worden. Bleiben wir bei diesen Sprachbildern und ihren Bedeutungsfeldern. Der ruhende Körper ist schwer und lagert breit. «Schwer» nennt Sciacca das Schweigen, «schwer mit allem, das wir erlebt haben, jetzt erleben und erleben werden. Ein ganzes Leben ist in einem Augenblick von Schweigen zusammengefasst» (nach Corradi-Fiumara 1990, 105). «Breit» nennt Picard das Schweigen, wenn er von den schweigenden Kräften der Landschaft spricht und von der «breiten Strasse des Schweigens», auf der sie zum Menschen gelangen und «sprechendes Schweigen» werden (Picard 1988, 105). Der sprichwörtlichen himmlischen Ruhe oder dem Frieden fehlen diese Schwere und Breite, sie führen in den Bereich des Feierlichen und Erhabenen, die so oft in der Erfahrung der landschaftlichen Stille gesucht wird.

Was geschieht, wenn die Stille der Landschaft im letzteren Sinne perfekt wird? Eine Illustration dafür fand ich in einer Schilderung, die der finnische Geograph Johann Gabriel Granö von einer Forschungsreise durch den Altai 1913-1916 gibt, aus den gleichen Jahren, in denen Russolo seine Abhandlung über die Geräuschkunst verfasst hat. Darin findet sich die folgende Beschreibung:

«Weit weg im Norden, am Horizont, waren Hügel mit Schneeflecken, und in der Tiefe vor uns zog der Schwanenfluss in einem hellen Bogen durch das Tal. Die Landschaft lag unter einem leichten bläulichen Schleier.

Völlige Stille! Wir konnten weder einen Kuckucksruf noch den Gesang der Goldamsel hören. Wir fühlten keinen Lufthauch. Wir waren umgeben von einem großen Reservat voller Blumen wie aus Wachs. Es war wie in einem Märchen, wie in einem Traum! Ich erinnere mich nicht an den Wochentag, noch daran, welcher Kalendertag es war, aber das ist auch zweitrangig.» (nach Paasi 1984, 25)

Hier kommt ein unerhörtes Paradox zum Ausdruck. Wenn die Landschaft nicht klingt, wenn alles verstummt, sucht der Hörende die abwesenden Klänge. Seine Beschreibung der landschaftlichen Stille wird zu einem Skandal, denn sie enthält Namen von Vögeln, deren Stimmen *eben nicht* anwesend waren, sie evoziert den

Wind, der *eben nicht* wehte. Unter dem Gewicht der aus der Stille flutenden Imaginationen wird die Wirklichkeit schließlich wächsern, unwirklich und traumhaft, und der Erzähler fühlt sich aus dem Zeitlauf hinausgetragen. In der landschaftlichen Stille dieses Berichts kommt zum Ausdruck, wie Stille Wahrnehmung der Wahrnehmung erzeugen kann und damit einen überwältigenden Zuwachs an Intensität.

→ 33 sec ↓

Granös Bericht von der Paradoxie und Traumhaftigkeit des von der Stille geschaffenen Wirklichkeitsgefühls weist uns auf Ruhen und Träumen als Vorrecht unserer nächtlichen Existenz hin. In jedem städtischen Lärmschutzplan werden die Nacht als Zeitabschnitt und das Krankenhaus als Raumausschnitt ohne Zögern als Domänen einer «objektiven» Stille vorausgesetzt. Grumet schildert indes die Strategien der Stille in den durchaus lärmigen Spitälern als Bemühen, Stimmen des Leidens zum Schweigen zu bringen: «Klagen über geringere Lärmpegel werden oft als Ergebnis einer Neurose oder Überempfindlichkeit abgetan. (...) Lärmempfindlichkeit korreliert durchwegs mit einem Bedürfnis für Privatheit.» (Grumet 1993, 436) Es scheint hier wieder um Enge und Nicht-Enge zu gehen.

Nun aber zur Nacht. Ein Landwirt in einem Ostschweizer Dorf sagte uns, «still ist es erst, wenn ich schlafen kann, oder wenn ich Zeit habe für mich». Einfacher kann man die Auffassung von Stille als Nichtwahrnehmung nicht formulieren, genauer: als Freiheit zur Nichtwahrnehmung, die Stille im Bereich der allerpersönlichsten Existenz sich ereignen lässt, in jener Privatheit, Ortsgebundenheit und jenem Fürsichsein, die den Menschen in der unkontrollierbaren Stille der Spitäler offenbar verwehrt ist.

Wir begegnen nun aber bei den Äußerungen über das Schlafenkönnen der Grenze des am Idealtypischen gemessenen Akroamatischen, das ich eingangs erläutert habe. Nicht die guten Schläfer, sondern die Schlaflosen berichten uns über das unablässige und imperative Sprechen der Landschaft. An der Grenze des Akroamatischen ist dieser Zustand deshalb, weil der oder die schlafen Wollende den erwünschten Schlaf mit eigenen Beiträgen zum Weiterklingen der äußeren Welt kompromittiert. Die Grenze zwischen lauschendem Subjekt und klingendem Objekt wird verwischt, der Pfeil der Aufmerksamkeit scheint einmal auf das Wahrgenommene hin, dann wieder vom Wahrgenommenen aus seine Richtung zu nehmen. Die Welt des Einschlafenden als «selbst einschlafende Welt» formuliert es Linschoten (1955, 76), und Lévinas beschreibt an einer schönen Stelle die Wahrnehmung im Zustand der Schlaflosigkeit, die zwischen dem stillhorchenden (Herder) Subjekt und der Nachtstille zu oszillieren beginnt:

«Das Wachen ist anonym. Es ist nicht meine Wachsamkeit während der Nacht, in der Schlaflosigkeit. Es ist die Nacht selbst, die wacht. Es wacht. In diesem anonymen Wachsein bin ich ganz ausgeliefert an das Sein; alle Gedanken, die meine Schlaflosigkeit füllen, sind im Nichts aufgehängt. Sie sind ohne Halt. Ich bin, wenn man will, mehr Objekt als Subjekt meines anonymen Denkens.»

(Lévinas 1947, nach Bollnow 1963, 185)

Mehr Objekt als Subjekt ihres Hörens ist eine Vierzigjährige im bereits erwähnten Ostschweizer Dorf, die, wie sie sagt, nur noch mit Ohrenpropfen zu Bett gehen kann. Aus ihren Äußerungen geht hervor, wie sehr Ruhelosigkeit zugleich ein

innerer und ein äußerer Zustand ist, zu dessen Verbesserung die Ohrenpropfen weniger physisch als symbolisch beitragen:

«Irgendwie ist man schon mit einer Belastung ins Bett, hoffentlich ist es ruhig in der nächsten Nacht, ich glaube so ist das bei Müttern. (...) Ja, und im Sommer dann empfinde ich den Lärm dann auch noch mehr als im Winter, da ist länger Tag, man hat das Gefühl, die Leute kommen nicht zur Ruhe, müssen immer noch *keien* (lärmen).»

Die Berichtende wartet darauf, dass die Klänge um sie herum zur Ruhe kommen. Jedes Geräusch findet in ihr eine Resonanz und verursacht eine Bewegung der Aufmerksamkeit. Sie sagt, «die Leute kommen nicht zur Ruhe» und meint damit sich selbst. Sie beschreibt die Ruhelosigkeit in Begriffen der nicht endenden Arbeit trotz Ermüdung und Erschöpfung. Das Innen und Außen dieser Ruhelosigkeit erscheint in ihrer eigenen Schilderung als Beziehung des Innenraums des Hauses zum Außenraum der Umgebung. Ruhe, das ist für sie:

«Wenn einmal die Kinder im Bett sind, wenn es dann ruhig im Haus ist, und dann auch der Verkehr nicht mehr so ist, und die Leute Feierabend haben, und nicht mehr so am Arbeiten sind. »

→ 72 sec ↓

Dem Diskurs der vergeblichen, Ruhelosigkeit forterzeugenden Flucht vor der Ruhelosigkeit möchte ich einen solchen der ruhenden Betrachtung gegenüberstellen. Ich entnehme ihn dem Bericht einer Fünfzigjährigen, die auf einem etwas abgelegenen Hof in der gleichen ländlichen Gemeinde wohnt. Sie spricht nicht vom Ruhem des Schlafens, aber von einer dieser verwandten Ruhe des wachen «für sich Seins»:

«Ich habe es noch gerne ruhig, ich möchte nicht in so einem Rummel drinnen leben. (...) Man ist einfach mehr für sich [hier].»

Die Befragterin hakt ein und fragt: «Ist Stille, wenn man für sich ist? »

«Ja, wenn man einfach machen kann was man will, wenn niemand sagt, oh, was macht jetzt die, geht sie fort oder schläft sie, man schaut ja dann gerne auf den anderen, hier ist einfach jedes für sich. Das ist hier schön. Gonten geht noch, das ist ein ruhiges Dörfli, aber hier ist es noch schöner, ich bin es von Jugend auf so gewohnt. Ein anderer würde vielleicht sagen «Ist das hier langweilig».»

Die Berichtende steht selbst im Mittelpunkt ihrer landschaftlichen Ruhe, sie genießt das Unbehelligtsein. Sie spricht, wie viele andere unserer Gesprächspartnerinnen, vom Klanglichen nur indirekt, in Begriffen des Konkreten: Sie spricht vom Dorf und von der sozialen Kontrolle, von der Umgebung ihrer Jugend.

Zum Schluss – mit den Worten «ein anderer würde vielleicht sagen» – überdenkt sie ihre Situation mit dem Konjunktiv der Betrachtung von außen, die in ihrer selbstgenügsamen Ruhe einen Mangel empfinden könnte. Offenbar hat auch der zufriedenste Mensch den Stachel dieser Zivilisation im Fleisch, in der die ländliche Stille und das Stillehalten nicht mehr als Ausdruck eines erfüllten Daseins verstanden werden können.

→ 87 sec ↓

Die Äußerungen der beiden Frauen über die Empfindung von Ruhe und Lärm stammen aus ein und derselben ländlichen Gemeinde, kamen also unter sehr vergleichbaren klangräumlichen Voraussetzungen zustande. Sie zeigen, wie aktiv das Hören das Gehörte zur Darstellung bringt. Muttersprache, Temperament, Biographie und Geschlecht entwerfen für verschiedene Individuen ganz unterschiedliche, ja einander widersprechende Klangräume. Wenn aber ein von mir naiv als Einheit vorausgesetzter Raum in so fundamental verschiedene Perspektiven auseinanderbrechen kann, frage ich mich beunruhigt, was für ein Raum dieser Klangraum denn ist.

Die Klanglandschaft belehrt uns über das doppelte Gegebensein des Raumes in der Wahrnehmung: als *Klangraum* in den wir eingetaucht sind, und als *Raumklang*, der uns die Welt «einräumt».

Die musikalische Terminologie spricht von einem Tonraum, mit anderen Worten, von einem Raum, dem außer der Vokabel «Raum» keine Absicht von physischer Räumlichkeit zugrundeliegt. Über diesen Ton- oder Klangraum geschieht die Verräumlichung des Raumklanges. Der virtuelle Raum des Ton«raumes» mit seiner Metaphorik von hoch und tief, spitz und schwer, schlägt an einem sensiblen Punkt in den Realismus der klanglichen Raumerfahrung um, den wir ein Leben lang lernen und üben.

Für das landschaftliche Ohr, wenn ich das so nennen darf, verschmelzen die Wahrnehmung der realen, praxisch erfahrenen Umgebung und die imaginative Raumempfindung: Das Eigenrauschen des Ohres und das Rauschen in der Landschaft werden zu *einem*. Unter dieser Betrachtung behaupte ich sogar, dass die Orientierungsleistung des Ohres, beispielsweise den Einfallswinkel von Schall präzise zu lokalisieren, oder die Entfernung eines Klangobjekts aus der Abschätzung seiner Klangfarbe abzuleiten, eine sprachähnliche Verständnisleistung darstellt. Wir haben es mit der Geräuschsprache des Raumes zu tun. Wo physiologischer und kognitiver Prozess sich derart verschränken, drängt sich dem naiven Realismus die Frage nach einer naturhaften «Absicht» dieser Konstitution auf. Sie wurde schon vor einiger Zeit gestellt, und Seel (1991, 157) zieht dazu eine Aussage von Kant aus dessen «Kritik der Urteilskraft» heran. Kant sagt, der imaginierte Raum öffne sich im wirklichen Raum, «gerade als ob die Natur ganz eigentlich in dieser Absicht ihre herrliche Bühne aufgeschlagen und ausgeschmückt habe». Die «Bühne der Natur» ist nun allerdings eine gefährliche Metapher, wie wir heute wissen: Das «Publikum» dieser Vorstellung schaut nicht nur zu, sondern trampelt lautstark auf der Bühne herum.

→ 54 sec ↓

Gemma Corradi Fiumara konstatiert in ihrer «Philosophie des Zuhörens» den kriegerischen Charakter unserer Sprache in der politischen oder denkerischen Auseinandersetzung:

Wir können eine Haltung, die auf Schweigen und Zuhören aufbaut, nur in Betracht ziehen, wenn es eine instinktive Rebellion gegen die Verstrickungen der Sprache gibt, gegen eine Sprache, die von Natur aus zur Auseinandersetzung neigt, befähigter zum 'Kampfsprechen' als zum Schweigen. (Corradi-Fiumara 1990, 110)

Im Diskurs, den eine solche zur Stille unfähige Sprechhaltung erzeugt, will ein

jeder «das letzte Wort» haben, das mit der ihm folgenden Stille regiert. Dieses «letzte Wort» wäre ja der endgültige Erfolg des wissenschaftlichen Strebens, die erfolgreiche Lösung des Problems und das Ende der gedanklichen Auseinandersetzung; ebenso aber das Ende der Aufmerksamkeit für den Gegenstand, um dessen Erkenntnis es ging, ja, das Ende des Erkenntnisinteresses selbst. Darin würde die Sprech- und Lärm-Gesellschaft ihren letzten Triumph erreichen.

Um nicht selbst unversehens «das letzte Wort» zu haben und Sie damit in den Stillstand zu führen, gebe ich das Wort einem abschließenden Intervall von Stille.

→ 33 sec ↓

Justin Winkler

Still! Es rauscht die Welt Individuelle und gesellschaftliche Orientierung in der Klanglandschaft der Gegenwart

=Referat anlässlich «Ganz Ohr», Symposium über das Zuhören, Kassel, 26. September 1997. In: Zuhören e.V. (ed) 2002, *Ganz Ohr – Interdisziplinäre Aspekte des Zuhörens*, 53-63. Edition Zuhören, Band 1. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Vor einigen Jahren erschien ein Buch des Historikers Alain Corbin über die Bedeutung und neuere Geschichte der Kirchengeläute in Frankreich. Darin schreibt er über den Bauern, den »Menschen der Erde«, dieser habe »einen ruhigen Schritt«, er lebe in einem »Raum der Langsamkeit«, in einer »gewohnheitsmässigen« oder »wattigen« Stille (1994, 99f). Es ist äusserst interessant, wie der Autor eines beispiellos reich dokumentierten Werks den Klanglandschaften, die er rekonstruiert und beschreibt, eigentlich keine klingende Seite abgewinnen kann. Vor fast neunzig Jahren erschien das futuristische Manifest über die Geräuschkunst des Malers Luigi Russolo. Auch für ihn war das ländliche Europa »nichts als Stille ... Durch viele Jahrhunderte hat sich das Leben in der Stille abgespielt oder war zumeist leise« (1916, 11 f).

Corbin ersetzt Wahrnehmung mit romantisierend überhörender, Russolo mit progressivistisch ablehnender Imagination. Der eine blickt in eine vergangene Welt zurück, in der unsere Wurzeln sind; der andere propagiert den Lärm als Bewusstwerdungsmaschine. Das »stille Land« bleibt bei aller Detailbesessenheit beider Autoren ein Stereotyp, ein stummer Begriff, nichts, was ein Zuhören auslösen könnte. Bemerkenswert ist dennoch, wie hier, im Abstand von rund 90 Jahren, eine solche Perspektive mit dem Bereich des Hörbaren und der Funktion des Hörens verbunden wird. Genauer: Wie das Zuhören in einer Rolle erscheint, die von einem naturnah unbewussten Zustand in einen zivilisiert bewussten Zustand hochführt. Die von Corbin wie von Russolo mit entgegengesetzten Blickrichtungen gemachten Feststellungen schildern das Programm des Fortschritts.

Beide Autoren sprechen von der Stille hauptsächlich als von einer äusseren Stille. Wenn ich mit dem ersten Wort im Titel meines Beitrags um Stille bitte, so meine ich nicht diese äussere Stille, sondern unser Verhältnis zu ihr. »Still!« heisst dann ebenso sehr »schweig!« wie »horch!«.

Zum Zuhören gehört eine Stille, die nicht eine nostalgische oder utopische reale Stille ist, sondern die Fähigkeit zum Stillwerden. Solange ich spreche, höre ich mich, kann sich mein Hören nicht auf einen Sprechenden ausserhalb meiner richten. Im Gespräch mit anderen Menschen ist Zuhören ein Zurücktreten, wenn jemand anderes sprechen soll.

Einer Musik oder einem Wort zuhören ist ein Zeit-Geben, ein Zeit-Opfer. Hören auf Klanglandschaft ist beides, Zurücknahme seiner selbst und Zeitgeben, ist charakterisiert als eine in der landschaftlichen Tonalität gespannte Erwartung. Ich

nehme vorweg, dass das Ergebnis dieses Aufgebens paradox ist, weil es dazu führt, dass der Ort des Hörens besonders bewusst wird und man Zeit gewinnt.

Das auf etwas Landschaftliches gerichtete Zuhören unterscheidet sich in einem entscheidenden Gestus vom Zuhören im menschlichen Kontext. Im sprachlichen Dialog ist Zuhören Platz machen, was real durch Zurücktreten oder akustisch durch Stillwerden, Schweigen erfolgen kann. In der Klanglandschaft bedeutet Zuhören dagegen einen Platz einnehmen, Hinaustreten in den Klangraum. Dieses Hinaustreten kann ein schlichtes Aufrichten der Höraufmerksamkeit sein, aber auch konkrete körperliche Bewegung, wie sich aus dem Fenster beugen, aus dem Haus gehen oder um eine Bergkante herumgehen. Auf diese Weise bewegt uns die Landschaft; Zuhören ist eine Verleiblichung dessen, was wir innerlich tun, wenn wir Sprache oder Musik zuhören und manchmal zu sagen veranlasst sind, das Vernommene »bewege« uns. Bewegung ist nicht ein Privileg der visuellen Welt; vermutlich haben wir beim Klang sogar in viel vollständigerer Weise eine Bewegungswelt, da Klang sowohl Bewegung ist (nämlich Schallwellen) als auch auf Bewegung verweist (auf die Schallquelle).

Ich sprach von klanglandschaftlicher Tonalität. Diesen Begriff verstehe ich hier als *Terminus technicus*. Das »World Soundscape Project« benannte in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Grundklänge eines Klangraums mit *keynote sounds*; diese machen das Feld der Klangereignisse überhaupt erst zu einer »Landschaft«. Ich ziehe das Wort »Tonalität« als Übersetzung für *keynote sounds* dem Wort »Grundklänge« vor. Was die besondere Spannung einer spezifischen Klanglandschaft ausmacht, ist nicht ein Grundklang, ist oft nicht der konkret wahrnehmbare Klang selbst, sondern sein Rhythmus, seine Abschattung, seine Kombination mit anderen Klängen derselben Umgebung. Tonalität betont den Sachverhalt der Spannung zwischen den Elementen:

- zwischen dem Grundrauschen und den Signalklängen;
- in der zeitlichen Anordnung der Klänge, die zu Zeitintervallen, zu Rhythmen unterschiedlicher Massstäblichkeit führt,
- zwischen den aktualitätsorientierten und den erinnerungsaktiven Klängen: jenen, mit denen die Klangumwelt uns an den alltäglichen Handlungsbedarf erinnert, gegenüber jenen, mit denen Reminiszenzen oder Erwartungen in unsere Gegenwart hereingetragen werden.

Georg Picht (1990, 390f) hat diese Spannungseigenschaften sehr schön formuliert, als er die Klangwelt als »dynamische Felder« beschrieb: »Wir erfahren durch das Ohr die Natur nicht als Anordnung von Objekten im Raum, sondern als einen schwebenden, schwindenden, flutenden, von Spannungen geladenen Raum.«

Diese drei Typen von Klängen zeigen auch an, dass es keine Typologie der Klänge gibt, die ohne eine Typologie des Hörens auskommt. Nicht genug damit, dass die Klanglandschaft uns vorführt, wie vermischt die Welt sich unseren Sinnen darbietet, wird sie noch durch die von den Hör- und Zuhörweisen geprägten Lebenswelten je anders dargestellt. Das spiegelt sich in den Begriffen, die die Sprachen uns davon geben.

Das Französische kennt Begriffsworte für drei Arten des Hörens – *ouïr*, *écouter*, *entendre* –, die im Deutschen und Englischen umschrieben werden müssen. Der Komponist Pierre Schaeffer hat 1966 (116) in seiner Abhandlung über das *objet sonore* darauf hingewiesen, und in neuerer Zeit hat sie der Architekt und Geograf

Pascal Amphoux (1991) auf ihr Gerichtetsein und ihren Umweltbezug hin untersucht. *Ouïr, écouter, entendre* entspricht im Deutschen etwa: Hören als natürlicher Orientierungsakt, Zuhören oder Horchen, hörend Verstehen. Auch dreistufig, aber begrifflich nicht deckungsgleich, formuliert Barry Truax (1984) dasselbe in Englisch: *hearing, listening-in-readiness, listening in search*.

Hier komme ich auch zu einer etwas präziseren Definition der Klanglandschaft. Denn in Amphoux' Modell entsprechen die drei Hörperspektiven drei Aspekten der Klangwelt:

- dem *ouïr* entspricht das Klangmilieu (*milieu sonore*), wie das Wort sagt, Mitte des Daseins, Medium des nackten, orientierenden Hörens;
- dem *écouter* entspricht die Klangumwelt (*environnement sonore*), der Umkreis mit den objektivierbaren und beeinflussbaren Klangobjekten, Medium des Zuhörens, Hinhörens oder Lauschens;
- dem *entendre* entspricht die Klanglandschaft (*paysage sonore*), die sinnhaft gegenwärtige Seite der Klangwelt, in der sich Erinnerung vergegenwärtigen kann, Medium des verstehenden und formenden Hörens.

Das Hören auf die Klanglandschaft ist also eigentlich eine Passage Hören – Zuhören – Verstehen.

Der Terminus »Zuhören«, wie er aus den Zusammenhängen von Musik und Wort in unser Alltagsverständnis eingegangen ist, genügt nicht, um den Begriff einer solchen Passage auszufüllen. Von der Fortschrittsidee herkommend, wie wir sie bei Corbin und Russolo beispielhaft angetroffen haben, könnte man einwenden, dass wir beim Hören auf Klanglandschaft erst am Beginn der Passage Hören – Zuhören – Verstehen sind; dass hier das Zuhören in einer embryonalen, diffusen und archaischen Form nur angelegt und keineswegs in der von mir behaupteten umfassenden Weise ausgebildet sei. Und man könnte zur Untermauerung dieses Einwands die strukturelle alltägliche Hör-Unaufmerksamkeit zu Hilfe nehmen, oder auch die unauffälligste und anonymste Komponente der Klangumwelt: das landschaftliche Rauschen. Im allgegenwärtigen Grundrauschen, das eine lebendige Welt charakterisiert, sind die Richtungen verwischt, ist alles verschmolzen, verpackt und verdeckt, was an einzelnen, sprechenden und zuhörwürdigen Klangereignissen denkbar ist. Wie, so fragt der Kritiker, soll ausgerechnet hier ein kultiviertes Zuhören entstehen, das es gestattete, Informationen zu vermitteln, Zeit zu strukturieren und damit dem guten Leben zu dienen?

Bleiben wir bei dem Rauschen. Rauschen ist, anders als das Sprechen, keine »Entscheidung oder Wahl«, wie es die Philosophin Gemma Corradi Fiumara nennt (1990, 99); es repräsentiert semantisch entschlossene Unendlichkeit, die der lärmigen Stille (*silence bruyant*, Abraham Moles 1981, 285) verwandt ist, die für alle atmosphärischen und aquatischen Klangumwelten so charakteristisch ist. Es ist das Rauschen des Lebens selbst, von Blut und Nervenströmen, deren Eigenwahrnehmung mit den äusseren Grundgeräuschen amalgamiert: wie bei der Meermuschel, die an die Ohrmuschel gehalten wird, in der physiologisches und landschaftliches Rauschen zur Imagination des Meeres zusammengerufen werden. Landschaftliches Rauschen verrät Distanz, konkret: Je näher man einer Strasse oder einem Wasserlauf kommt, den man aus der Ferne diffus und verwechselbar rauschen hört, desto mehr treten Einzelklänge in Erscheinung, werden Rhythmen wahrnehmbar, werden einzelne Klangfarben im weissen oder grauen

Rauschen erkennbar. Landschaftliches Rauschen bildet den klanglichen Horizont in Zeit und Raum ab, die nicht unterschrittene Schwelle des klanglichen Geschehens.

Diesem Rauschen gegenüber müssen wir selbst aktiv werden. Wir müssen unseren Standort verändern, um das Rauschen zu verändern – und damit entsteht für uns der klangliche Raum. Über die Bewegung, durch die Landschaft entsteht, hat sich Paul Klee, ein Maler mit grossem Ohr, vor mehr als einem halben Jahrhundert in seinem Unterricht geäussert: »Die Landschaft ist nicht an sich da; sondern dadurch, dass wir bewegt sind, nimmt die Landschaft zum mindesten eine Gegenbewegung an« (nach Petitpierre 1957). Ich möchte diese Bewegung ganz konkret verstehen; ein Beispiel.

Kürzlich bin ich dem Phänomen des fernen Rauschens wiederbegegnet, als ich im windstillen Hochgebirgswald um eine Bergkante herumging. Plötzlich hat das Rauschen eines tief unten fliessenden, mir unsichtbaren Wildbachs den Raum erfüllt und damit den Taleinschnitt akustisch geöffnet. Der sonnige Luftraum des stillen Walds hatte ein berückendes visuelles Panorama geboten, er war aber klanglich nicht existent – bis auf einige lästige nahe Fliegen (sichtbar), einige ferne Flugzeuge (unsichtbar) oder das in unbestimmter Ferne (unsichtbar) sich talwärts bewegende Geschell einer Viehherde. Das Knistern von trockenem Gras und Baumnadeln unter meinen Schuhen war bereits Teil meines eigenen Gehens, das mich aus der Stille zu dem Rauschen aus der Tiefe der Schlucht führte. In meiner Bewegung ging das feststellende Hören in ein ordnendes Zuhören über.

Kritiker aus dem Bereich des Musik- und Sprach-Hörens halten das landschaftliche Hören für zu wenig geschult, zu wenig intellektuell, zu wenig kultiviert. Ich entgegne ihnen, dass wir selbst beim Hören auf landschaftliches Rauschen lokal ausgeprägte Kulturtechniken haben, die sich der weiträumigen Normierung und Kanonisierung entziehen. Ich wähle ein Beispiel aus dem Alpenraum, dessen relative Exotik allerdings nicht verdecken soll, dass solche Hörweisen auch in jedem Alltag stattfinden.

Der Viehhalter im Bergtal, dessen ganze Existenz ökonomisch und kulturell mit seinem Viehbestand verbunden ist, entwickelt ein Ohr für die lautlichen Äusserungen seiner Tiere, ihre Rufe und ihre Geläute. Im Weidegebiet erkennt er aus den klanglichen Qualitäten der Schellen oder Glocken, die sie im Alpenraum tragen, die Identität eines einzelnen Tiers, seinen Aufenthaltsort im Gelände, seine Ruhe oder Unruhe. Darüber hinaus verkünden grosse, über alle rechnerische ökonomische Vernunft hinaus teure Schellen das gesellschaftliche Prestige, durch das er mit seinen Tieren und mit seiner Landschaft auf eine besondere Weise klanglich vergesellschaftet ist.

Wir nennen solche Übung des Gehörs bei weniger raumgebundenen Aktivitäten, die uns näher liegen, professionelles Hören. Ein solches können ein Schmied, ein Uhrmacher, ein Eisenbahner, ein Kapitän, ein Automechaniker, die Eltern eines Kleinkinds entwickeln. Dieses Hören entsteht in jedem Fall aus einer engen Verklammerung von biografischer Bindung an einen Ort und an eine Tätigkeit: Es kann sich in technischen Generationen, im Takt mit dem Verschwinden alter und dem Aufkommen neuer technischer Systeme ablösen. Der Radar hat das Echopeifen der Kapitäne im Nebel der Schärenküste am Pazifik von British Columbia abgelöst; das Hören auf lokale Wettervorzeichen, das bis vor nicht langer Zeit in

ländlichen Gegenden noch geübt wurde, ist heute von den Meteo-Entertainment mit Satellitenbildern abgelöst worden.

Wenn wir statt von technischen von physischen Generationen sprechen, nennen wir dieses Hören ein situatives Hören. Es vergleicht ein Vorher mit einem Nachher und reflektiert in der weit zurückreichenden, klanglich schon kaum mehr präzisen Erinnerung den Fortschritt in der Bezwingung der Natur. Ein Beispiel, in dem die physischen Generationen den technischen Wandel überleben, ist die Erinnerung an den Klang der einstigen Wasserführung des Bergflusses Dranse de Bagnes in den Walliser Hochalpen. Dieser Fluss füllt heute einen der grössten Stauseen der Hochalpen. Ein achtzigjähriger Alpmeister sagt in einem Gespräch über das Rauschen der Dranse: »Da hört man hin und fragt sich, was ist heute los?« Veränderungen im Rauschen des Flusses zeigen ihm Ereignisse an: das Öffnen eines Überlaufs der Staumauer, ein Gewitter, das einen Zufluss anschwellen liess. Vor dem Bau der Staumauer in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, sagen die Leute in der Ortschaft Lourtier, habe die Dranse einen »enormen«, »schrecklichen«, »fürchterlichen« Lärm gemacht, mit gefährlichen und eindrücklichen Hochwassern; heute sei sie im Vergleich ruhig und verrate nur noch die jahreszeitliche Schwankung.

Wer nach dem Bau der Staumauer geboren wurde, dem ist diese klangliche Erinnerungswelt ebenso wenig zugänglich wie die Anschauung des Hochtals, das heute im tiefen Wasser des Stausees ertränkt ist. Der Fotografie, die eine miniaturisierte kollektive Erinnerung jenes Talabschnitts zu bewahren vermag, entspricht keine Fonografie der Klanglichkeit dieser Situation. Die erinnernde lebensweltliche Situierung ist dem Achtzigjährigen als höchst private Imagination vorbehalten und für den jungen Talbewohner verloren.

Im professionellen und situativen Hören begegnen wir dem Hören – Zuhören – Verstehen als jener Funktion, die einen Ort schafft, die historische und gegenwärtige Zeit definiert und damit so etwas wie Heimat oder Welt begründet. Landschaftliches Hören ist im gesellschaftlichen Zusammenhang ein multiples Zuhören, ein Hören in der Mehrzahl, das eine Vielzahl von ortsspezifischen, unvertauschbaren und existenziellen Kulturtechniken bildet. Der Philosoph und Klangraumforscher Jean-François Augoyard (1978, 161-174) hat in seinen Untersuchungen aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in städtischen Quartieren festgestellt, wie in dem einen metrischen Raum verschiedene klangliche Universen enthalten sein können, die nicht Abwandlungen des äusserlichen Raums oder perspektivisches Hören sind, sondern eigene Welten der wahrnehmenden Menschen begründen und darstellen.

Das lässt nun die Klanglandschaft als Gegenstand von Forschung oder Gestaltung hermetisch und unzugänglich erscheinen. Deshalb muss ich von den Instrumenten sprechen, mit denen wir uns ihrer annehmen. Das Hauptinstrument ist das Hören selbst. Ich spreche vom Hörspaziergang (soundwalk), den der kanadische Komponist Murray Schafer propagiert, sowie die Horchaktivierung (*écoute réactivée*) aus der Praxis von Jean-François Augoyard. Wer einem positivistischem Wissenschaftsideal verpflichtet ist, wird diese beiden Verfahren kritisieren. Denn ein Hörspaziergang ist wie eine Messung, die genau das verändert, was man messen möchte, und deshalb ungültig wird. Ich habe selbst ein anderes, engagierteres Verständnis vom Verhältnis der Wissenschaft zu ihren sozialen und ästhetischen Objekten. Ich möchte nicht vermutete Defekte im gesamtgesellschaft-

lichen. hörenden Umweltbezug sozusagen unverfälscht nachweisen, sondern will Hörkompetenz und Ausdrucksvermögen meiner Gesprächspartner vergrößern und verbreitern. Nur indem wir Reichtum statt Armut dokumentieren, können wir eine gesellschaftliche Wirkung in Richtung einer Öffnung des Hörens zum Hören – Zuhören – Verstehen entfalten.

Der Hörspaziergang strebt eine momentweise völlig Aufmerksamkeit für die reale, augenblickliche, lebensgrosse Klangumwelt an. Er ist variierbar und reicht vom schlichten, feststellenden Hören über das Tageszeiten und Klangräume vergleichende Hören zur aktiven Suche nach Klangrätseln am Weg. Der Zusammenhang, in dem er stattfindet, definiert, ob er eine Viertelstunde dauert oder mehrere Stunden. Der Hörspaziergang inszeniert einen zufälligen Ausschnitt aus der gewöhnlichen Umgebung, er ist Eintauchen in die Klangumgebung eins zu eins und in so genannter Echtzeit. Eine Teilung dieser Aufmerksamkeit durch elektroakustische Hilfsmittel ist nicht angesagt.

Die Horchaktivierung bedient sich bewusst der Möglichkeit der Elektroakustik. In ihr werden Gesprächspartnern tontechnische Aufnahmen von bekannten Klängen aus deren Umgebung vorgespielt. Während der Hörspaziergang eine Klangszene in ihren Realzusammenhang integriert wahrnehmen lässt, löst die Tonaufnahme eine Szene aus Zeit und Raum heraus und erzeugt damit eine Entfremdung gegenüber der Alltagswahrnehmung. Die Distanzierung beim Anhören einer solchen Aufnahme führt zu einem Aufhorchen und erleichtert in den meisten Fällen den Versuch, Elemente der eigenen Klangumwelt zu erinnern und zu beschreiben. Ich nenne diesen Prozess präsentische Imagination. Hören wird mit Hören selbst aktiviert; der dem Klanglichen ganz besonders eigene Gegenwartscharakter führt zu einem stark in die unmittelbare Zukunft gespannten Zuhören; gleichzeitig werden bei dem oder der Hörenden Imaginationen ausgelöst, die in die Vergangenheit ihrer Erfahrungen weisen. Die Horchaktivierung mithilfe von rein dokumentarischen Aufnahmen ist deshalb in mehreren Forschungsprojekten zur Einleitung von qualitativ ausgewerteten Gesprächen über verschüttete Hörwahrnehmungen angewendet worden.

Am konkreten Beispiel gliedert sie sich in vier Schritte:

1. das orientierende, das Gesamtambiente erfassende Hören; 2. das suchende, einzelne Klangereignisse festhaltende Hören;
3. das bestätigende, den Ablauf der Klangszene erfassende und verstehende Hören;
4. Imaginationen aus dem professionellen und situativen Hören des eigenen Lebenszusammenhangs.

Ist nun Horchen auf die Gesamtheit der klanglichen Umgebung, auf die Klanglandschaft, als Wurzel allen Zuhörens eine Kulturtechnik? Kann es das sein angesichts der Vielzahl an Welten, die die lokalen und individuellen Zuhörweisen schaffen?

Ich behaupte, es ist das. Wir müssen uns am Beispiel der Klanglandschaft von allen Begriffen eines normierten Zuhörens befreien, ebenso von einer Auffassung von Kulturtechnik, die, wie bei Musik und Wort, eine formalisierte Lehre kennt. Hörweisen, die an die konkrete Existenz gebunden sind, können hoch spezialisiertes Zuhören sein; dieses ist nicht nur an Ort und Zeit gebunden, sondern schafft wahrnehmungsmässig und gesellschaftlich Orte und Zeiten. Darüber hin-

aus müssen wir uns mit der vielleicht etwas beängstigenden Feststellung vertraut machen, dass Hörweisen, die in ihrer Spezialisierung an die konkrete Existenz gebunden sind, unfrei sind. Wie viel freier fühlt sich der Musiker, der vom Schmutz der Klangumwelt zum reinen Ton, zum absoluten und damit fast schon autistischen Gehör vorstösst.

Um hier der Gefahr des Romantisierens vorzubeugen, die ich mit dem aus der Peripherie der Hochalpen gewählten Beispiele angelegt habe: In jeder gegenwärtigen banalen, alltäglichen Umgebung ereignet sich dasselbe. Die Passage Hören – Zuhören – Verstehen erweist sich in der klanglandschaftlichen Betrachtung vielleicht deshalb als so mächtig, weil sie über den Modus des Hörens hinausgreift; weil sie Bewegung, Sehen und andere Berührungen mit der begegnenden Umwelt umfasst. Bevor wir konkrete Zuhörtechniken lehren, müssten wir die Lernwilligen dazu hinführen, diese täglich gemachte Grunderfahrung ernst zu nehmen. Die Instrumente dafür sind vorhanden und warten darauf, durch Anwendung weiterentwickelt zu werden.

Justin Winkler

Les horizons du bruit : deux expériences dans le Valais

=Conférence lors des *Rencontres Architecture – Musique – Ecologie*
«*Chronique de la chose entendue*» à Saillon VS, le 28 août 1998.
Rédaction pour une publication en préparation.

Qu'est-ce qu'un horizon ? Normalement, nous y entendons un mot du monde visuel. Partant du mot grec nous avons affaire à la notion de limitation, de découpage, plus généralement de l'occupation d'un territoire qui crée un intérieur et un extérieur. Pendant longtemps l'horizon est conçu comme la portée de l'esprit et de la perception mêmes ; depuis le 18^{ème} siècle il change en horizon de l'entourage, dénommant l'extension de l'environnement.

Qu'est-ce que le bruit ? Je me propose de ne pas parler du bruit dans son sens quotidien, du bruit comme gêne, opposé au silence comme agrément. Cette opposition perd tout sens si je considère le bruit continu, phénomène paradoxal : car le bruit continu s'approche du silence. Rainer Maria Rilke l'évoque dans les Quatrains valaisans (N° 28), en parlant du paysage valaisan où nous nous trouvons :

Pays qui se tait, car le chant des eaux
n'est qu'un excès de silence

Dans ce silence actif – le pays se tait, le paysage perd sa parole – il se transmet une espèce de peur que ce silence ne s'accroisse outre mesure. C'est en même temps la peur de l'absence du temps structurant et structuré du monde sonore.

Comment un bruit continu peut-il avoir ou constituer un horizon ? Comment un phénomène flou comme un bruit continu peut-il désigner une limite ? Affranchissons-nous des notions du visuel, du vis-à-vis du visible, de l'horizon immuable de l'instant. A l'égard du bruit il faut parler d'horizons au pluriel de l'espace, du temps, de l'imaginaire sonore ; d'horizons entre les sons et l'écoute.

Afin de rendre plus concret ces réflexions je choisis un exemple bien éloigné à la plaine du Rhône en Valais. Imaginons de nous trouver au bord de la mer, où les paquets d'eau roulent bruyamment vers la grève et où déferlent les petites vagues sur le sable lisse. Voilà le bruit de la nature tant chéri par le New Age, gravé sur des milliers de disques compact : le rythme de la nature prétendue. Voilà un grand malentendu, car le bruit continu de la mer n'est, acoustiquement, pas plus rythmé que les ruisseaux alpins. Reculons de la ligne de l'eau jusque derrière les collines rocheuses ou les dunes : Il ne reste qu'un fond sonore, un bruit général continu qui tend à échapper à l'oreille fatiguée.

L'exemple de la mer nous rappelle un fait trivial : la différenciation sonore se doit à la proximité à l'événement. Plus nous nous éloignons plus une topographie acoustique bien différente d'une séquence d'événements se fait remarquer. Debout sur la grève c'est l'oeil qui nous aide à distinguer telle ou telle vague qui arrive ; de cette manière nous réussissons à reconnaître le fracas de son effondrement dans le fracas général de l'écume. Ce ne sont effectivement que les petites vagues proches qui se distinguent grâce à un rythme sonore clairement espacé, soutenu par la

clarté des sons aigus.

Dans ce phénomène nous rencontrons en plus une complexité temporelle que la vision laisse de côté. Le fracas d'un paquet d'eau à la distance nous arrive plus tard que le son d'une petite vague proche. Rappelons-nous que la différence interaurale opératoire de notre écoute est de $25 \cdot 10^{-5}$ sec (angle de 30°). L'oreille distingue jusqu'à $3 \cdot 10^{-5}$ sec, et jusqu'à la moitié de cela ; le son d'une vague qui arrive à 10 mètres de distance voyage donc presque mille (967) fois cette unité! Nous nous souvenons du cas de la foudre distante dont le tonnerre nous arrive bien plus tard que les clapots de la pluie qui nous touchent en ce même moment. Nous entendons en simultanéité ce qui se passe avec des délais bien différents. L'espace devient temps, il éclate en plusieurs horizons temporels.

Reposons-nous derrière les dunes ou derrière la crête de la montagne, d'où nous entendons le bruit de la mer ou du ruisseau comme bruit continu. Il nous y apparaît comme grisaille sonore – fond sonore coloré par la manière du découpage qu'effectue la topographie physique de l'endroit. Adoptant la terminologie visuelle de «gestalt» on voudrait l'appeler son d'arrière-plan. Cette expression n'est cependant pas correcte parce que la sonorité concrète d'un bruit continu contient et fonde l'expérience de la profondeur de l'espace même et pas seulement d'un «derrière» ou «arrière». En plus, avec le sonore, il n'y a pas une chose qui se montre «devant» nous, mais il y a «circonférence» totale. En nous éloignant de la mer ou en enfonçant dans un vallon sec et silencieux le bruit ne disparaît pas, mais la sonorité change ; la température et le vent contribuent à la définition de cet espace acoustique.

Le bruit continu perçu du loin nous confronte à l'expérience synesthésique : voici le son au mode de l'odeur. Comme avec les odeurs la référence à la source est affaiblie par le manque de structuration du moment. Le sentiment d'espace s'établit et s'évanouit. Nous nous rappelons comment, en flairant l'odeur d'un endroit où nous pénétrons, l'impression se perd quand nous y restons. Cette perte est cependant le prix pour la création d'une prégnance ou ambiance climatique qui n'a rien à voir avec les niveaux absolus des paramètres physiques mais avec les relations des phénomènes sensibles entre eux.

Ciblons la perspective valaisanne : deux expériences dont une de la plaine et une de la montagne. Je parle des éléments de la nature – cours d'eau et d'air – et des éléments de la culture – circulation sur l'autoroute. Vous vous rappelez du jeu de l'imagination avec la conque approchée du pavillon de l'oreille qui nous fait écouter la mer : faisons de même avec le son des ruisseaux et des autoroutes, méprenons intentionnellement l'un pour l'autre. On s'étonne de la similitude de l'apparence tout en notant les particularités : le ruisseau comme l'autoroute sont des phénomènes de mouvement – et sans mouvement il n'y a pas de son – qui ont la capacité de créer le genre de fond sonore que je viens d'évoquer à l'exemple de la mer.

La couleur de ces bruits continus change, en dehors de la fonction de proximité de l'écoute, en cycles : nycthémeriques, bien perceptibles dans le cas de l'autoroute, ou annuels, comme dans le cas de l'eau qui n'est pas encore soumise à un conditionnement temporel par les forces hydroélectriques. L'eau montre également des cycles plus larges qui sont le sujet de la conscience historique. Je prends l'exemple de Lourtier au Val de Bagnes, village dominé par le bruit continu de la Dranse de Bagnes.

Un ancien maître-berger de 80 ans dit à propos du son de la rivière quand le débit s'accroît subitement :

«Alors on entend et on se dit qu'est-ce qu'il y a aujourd'hui?»

Dans cette expression il met en jeu sa mémoire de longue durée. Le débit accru de la Dranse est devenu une exception par rapport à son débit avant la construction du barrage de Mauvoisin dans les années cinquante. Avant, elle «faisait un immense bruit», avant, on avait une «maxi Dranse», aujourd'hui rien qu'une «mini Dranse».

Cet «avant» connaît cependant aussi le souvenir de la sonorité des saisons dont surtout l'été est retenu, grâce aux orages. C'était, selon des informateurs de Lourtier, «un fracas terrible», «un immense bruit (...), ça roulait, ça faisait un bruit épouvantable». Etant donnée que l'homme est présent de ses cinq sens le bruit était alors accompagné par la sensation d'humidité et de fraîcheur le long du cours de la rivière à l'eau glaciale. En parlant avec les gens de Lourtier on constate que pour eux la Dranse s'annule par sa continuité apparente. On entend couramment :

«Non, non, on n'entend pas. Oh, une fois on entendait la Dranse, mais on se faisait à ce bruit.»

Toujours la mémoire sonore tend-elle à mieux conserver les catastrophes que le quotidien, le discontinu que le continu. Ce sont les événements suscitant l'attention consciente qui font de la rivière un objet d'écoute : le récit du passage au chalet du mayen qui est situé au bord de la rivière, de manière que le bruit de l'eau empêche les gens de dormir la première nuit ; l'orage dans les hautes montagnes ou l'ouverture du passage d'eau au barrage de Mauvoisin qui gonfle le débit d'eau.

La vallée alpine garde un sens du son continu de l'eau comme ambiance ou atmosphère climatique. Le bruit continu parle des saisons et d'événements extraordinaires, mais normalement il est pour ainsi dire mis à zéro, il équivaut le silence. Comment se tient-il avec l'autoroute ? Celle-ci scande le rythme du jour et de la nuit ainsi que des jours de la semaine. La circulation a du sens en ce qu'elle a des directions changeantes. Aux heures de pousse elle bourdonne, au milieu de la nuit elle se tait. Nous rencontrons alors l'horizon du silence. L'horizon du silence est le fond irréductible d'événements ou de grisaille sonores d'un environnement défini et d'un temps donné. Cela peut être le silence estival relatif du bruit d'une rivière en montagne, le silence d'une route dans la nuit, le silence entre deux coups de cloche, ou même – reprenons les lignes de Rilke et complétons la strophe – entre les paroles :

Pays qui se tait, car le chant des eaux
n'est qu'un excès de silence,
de ce silence entre les mots
qui, en rythmes, avancent.

La notion d'horizon du silence correspond à celle du son d'arrière-plan que j'ai mentionnée et que j'ai repoussée. En fait je préfère la notion d'horizon parce qu'elle tient compte de la dimension du temps, dimension si importante pour les mouvements qui sont à la source des sons, et des sons qui eux-mêmes sont mouvement.

Un avion qui traverse le ciel à grande vitesse nous montre comment la vision et l'écoute peuvent se séparer et s'écarter. Le son représente à chaque instant un aspect du passé. En écoutant depuis la colline de Saillon le bruit de l'autoroute A9 là-bas dans la plaine nous entendons le passé : le son des voitures circulant sur l'autoroute de l'autre côté du Rhône voyage 4 secondes pour arriver chez nous ; une voiture qui emprunte la route cantonale à la sortie du quartier au pied de la colline se fait entendre après 1,5 secondes. Riddes et Saxon sont à 7 secondes de distance, la plaine de la vallée est large de 7 à 8 secondes – 200'000 fois la durée du seuil de distinction aurale. L'atténuation des sons fait qu'à cette distance la sonorité devient floue avec un sens affaibli de l'espace, mais sans forcément succomber à l'anonymat.

Le monde sonore nous arrive-t-il donc toujours trop tard ? Même si la physique acoustique nous veut le faire croire : non, nous ne sommes pas enfermés dans le passé. Dans tous ces phénomènes sonores du paysage il y a une écoute du futur. Une voiture qui va passer devant la maison s'annonce au loin, la foudre réveille l'attention de l'oreille pour le coup de tonnerre, le passage du train nous fait anticiper sa disparition et songer de sa destination. L'expérience et le fait que tous les sons rencontrés ont des sens, ont une directionnalité significative, font qu'il s'y opère une divination quotidienne du futur. Je remarque que notre société est prise de l'obsession de planifier le temps, de coloniser l'avenir, de nous faire mener la vie dans le le futur antérieur, selon l'idéologie du «j'aurai achevé à faire».

Mais il y a une expérience du futur traditionnelle. Ce que nous communique le paysage sonore alpin semble toujours avoir eu un aspect d'action et d'économie. Le maître-berger évalue en continu le comportement de son troupeau, dont les sonnettes indiquent l'identité des bêtes, leur éloignement et leurs mouvements. Tantôt la situation est toute ambiance, tantôt un ton particulier fait sursauter l'attention. Egaleme nt la prévision météorologique paysanne a eu des fondements dans l'observation par l'écoute. Non seulement était le son indicateur d'un état au même titre que la vision ou la sensation de la température : un agriculteur en Suisse orientale a noté le son creux du chemin de fer lorsque celui-ci traversait le pont de fer pendant une journée extrêmement froide. La perception de l'extension de l'espace sonore modifiée par le vent permet le jugement de la stabilité ou fragilité du temps qu'il fait. Le vent du nord, indicateur de stabilité, apporte les sons des cloches d'églises de villages qui normalement sont situés en dehors de l'horizon acoustique ; la même situation se présente avec le vent de l'ouest qui annonce la pluie. Les délais temporels d'un tel jugement se mesurent à la demande de temps pour le fauchage à la main d'un pré et de la rentrée du foin. Aujourd'hui la motorisation a changé la structure temporelle du travail dans les champs en même temps que la prévision télévisée a remplacé l'écoute et l'olfaction de l'espace aérien.

La perspective de satellite qu'évoque la «météo» actuelle est le paradigme de l'éloignement que nous permet la vision : nous sortons complètement du contexte du vécu pour créer un savoir qui maîtrise le monde. Quel contraste donc avec le bruit continu qui serait le paradigme de l'immersion du mode de l'écoute ainsi que de l'olfaction. L'écoute se fait du milieu, et sinon il n'y a ni sensation ni expérience. La vision sort dans le vacuum de l'espace, l'écoute pénètre pour ainsi dans les flots de l'existence.

Justin Winkler

Den stetigen Lärm von heute

In: Bohner Susanne, Eisel, Helmut, van Westen Jeroen (eds) 1997.

Klangschaft über Grenzen. Industrie – Mensch – Natur.

Faszikel «Winter, Nord, Stein, Metamorphose»

Vor vier Jahren konnte ich im Val de Bagnes in den Walliser Hochalpen Tonaufnahmen eines wiederhergestellten wasserbetriebenen Schmiedehammerwerks machen. Einigermassen unvorbereitet bin ich mit meiner auf Idylle eingestellten Erwartungshaltung in den Vorhof der Hölle geraten: Der Ton des Schwungrades stieg langsam hoch, die Transmissionsriemen knirschten, dann hob sich der Baum des Hammers langsam und schnellte auf den Amboss herab, hob sich wieder und sauste in immer schnellerer Wiederholung seiner starren Bewegung nieder. Das sachte «Tagg» wurde rasch zu einem extrem lauten und in seiner Trockenheit brutalen «Tack Tack», das die Ohren verletzte. Ich musste den Pegel meines Aufnahmeapparates auf ein Minimum herunternehmen, zudem mich selbst in Schutz vor der akustischen Wucht dieser Hammerschläge bringen.

Was geschah dort? Im «stillen» Alpental ist ein Stück Industrialisierungsgeschichte wieder zum Leben erweckt worden. Nicht nur auf einer Photographie, nachvollziehbar und kontrollierbar an eine Ausstellungswand geheftet, sondern in seiner ganzen klanglich gewalttätigen Gegenwärtigkeit. Der knallende Hammer erinnerte mich an die selbst nie erlebte Tatsache, dass zu einer Zeit, als die Städte insgesamt noch nicht den stetigen Lärm von heute hatten, die Technik dem Menschen in vieler Hinsicht Gewalt antat, mit Arbeitszeitordnungen, Entfremdung, Russen der Lunge, Lärm im Ohr.

Die industrielle Revolution hat menschengemachte Klänge von einer Lautstärke geschaffen, wie sie zuvor nicht in dieser Stetigkeit vorkamen. Im grossen Unterschied zu den mächtigen Klängen natürlichen Ursprungs stand der Mensch in ihrer Mitte. Bewunderung für den Lärm der Maschinen – ebenso wie gegenüber dem Rauch der Fabriken – überwog lange. Kritische Autoren wie Dickens und Zola, die das Elend dieser neuen klanglichen Machtverkündung beschrieben, waren in der Minderheit.

Mit der Maschinenwelt ergab sich in den gesellschaftlichen Vorstellungen von der Klangumwelt eine eigentümliche Spaltung in eine «stille» Ländlichkeit und eine «laute» Stadt. Der futuristische Maler Luigi Russolo, der zu Beginn der Jahrhunderts diese Maschinenwelt verherrlichte, sah im ländlichen Europa Stille und geistige Stagnation, in der Stadt Lärm und Bewegung des Fortschritts miteinander verbunden. Der Krieg mit seinem tödlichen Krach war für ihn wie die Apotheose dieser dynamischen Klangwelt: «Ein Mensch, der aus einer lärmigen modernen Stadt kommt, (...) dort oben an der Front wird er noch in Erstaunen versetzt, wird er noch mehr Geräusche antreffen, durch die er ein neues, unvorstellbares Gefühl erfahren wird!» (Russolo 1916, 44) Seither wissen wir, dass wenig in der Erinnerung so traumatisch nachklingt wie Höreindrücke von Bombardementen.

Schall verhallt, Klang verklingt, Töne sterben. Die gründerzeitlichen Maschinenwelten liegen nun mehrere technische Generationen zurück, wir leben in der Welt der elektronischen Maschinengeräusche, mit dem Explosionsmotor als despotischem Schrittmacher und zugleich archaischem Vertreter einer untergegan-

genen Welt. Als der Aktionskünstler Samuel Fleiner 1995 Klangführungen durch die stillgelegte Hochofenanlage – die «verbotene Stadt» – von Völklingen anbot, versuchte er, Klangerinnerungen nachzubilden. Der schwierige Versuch, den infernalischen Lärm einer solchen Anlage zu rekonstruieren, zeigte, wie uneinholbar die Realität ist: Noch der Klang aus grossen und lauten Lautsprechern wirkte in der gigantischen Ambiance von Eisen und Rost schmalbrüstig. Natürlich durfte er nicht die Gesundheit der Führungsteilnehmer aufs Spiel setzen; ein einziges reales Hammerwerk zertrümmert unser Ohr effizienter als zehn Lautsprecher, die es nachbilden.

Mit dem Verschwinden einer Technologie und mit dem Verschwinden der Menschen, die sie benützt und angetrieben haben und von ihr beeindruckt oder auch beschädigt wurden, verschwinden ganze Klangwelten. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist der Tunnelbau. Viele der Männer, die in der zweiten Hälfte Ende der fünfziger Jahre den Bau der Wasserstollen für die grossen hochalpinen Wasserkraftwerke ausführten, erkrankten unheilbar an Lungensilikose. Ihrem Tod entspricht das naturgemässe Unsichtbarsein der wasserführende Stollen selbst. Der Walliser Schriftsteller Maurice Chappaz verfolgte diese Bauarbeiten zwei Jahre lang aus nächster Nähe. Sein Bericht verkörpert die stumme Erinnerung der Vielen. Die klangliche Dimension an der Stollenfront überwältigte ihn:

«Schreien ist nicht möglich: allein das Getöse, erregend und mächtig. (...) Ich stellte mir vor, der Lärm müsste helfen, den Granit zu durchbohren. Verschluckt wird man von dieser Flut, der ungeheuren Strömung, die da braust.» (Chappaz 1986, 137f.)

Mit dieser Idee von Lärm, der selbst Werkzeug, selbst strömendes Natur-element ist, spricht er etwas aus, das unserem Alltagsverständnis von Lärm als «Abfall» widerspricht. Tatsächlich drängt sich die Klangumwelt uns in einer Masse auf, die es nicht gestatten sollte, den Klang eines Ereignisses als Nebending neben seiner «eigentlichen», funktionalen Ursache zu betrachten – seien es Autos oder Vögel. Der Stollenbauer am Pressluftbohrer, der Schmied am Hammerwerk, oder der Bediener der Lorenanlage im Hochofenareal mögen den bedrohlichen Lärm als Teil ihrer Arbeit verstanden haben, die sie aus Notwendigkeit und oft ohne Alternative verrichteten. Das professionelle Hören stand ebenfalls im Dienst dieser Notwendigkeit: Es betraf das Identifizieren des Aggregatzustandes eines Prozesses, der Qualität eines Metalls oder des Laufs eines Getriebes aufgrund von mehr oder weniger feinen Klangunterschieden.

Bekanntlich hören wir den Ton eines Musikinstruments nicht als «Nebenprodukt» des Instruments, sondern als Musik. Die Musik arbeitet «selbst», wie der Lärm, von dem Chappaz denkt, er greife selbst den Granit an. Diese «Arbeit» der Klänge muss nicht harmonisch sein, und sie ist in der reinen Natur oft ebenso umhüllend, monoton oder bedrohlich wie in der verkehrsreichen Stadt. Lösungen für bedrängende Situationen finden sich nur durch Bewusstmachung, und Bewusstmachung für die Klangumwelt geschieht nur über Zulassen, Hereinlassen – und das heisst Hören, Horchen, Zuhören.

Kommt man einmal dahin, so wird einem deutlich, dass vom technischen Aussperren des «bösen» Nebendings Autolärm auch die «guten» Klänge der eigenen und anderer Stimmen getroffen werden, dass diese Sinnesumwelt verwoben ist und Rhythmen hat, denen das zergliedernde, lineare Denken nicht folgt. Das schallisierend verglaste Fenster führt zum Verstummen der Landschaft, der

Mensch wird zerrissen zwischen der Empfindung eines auf sein Zimmer verengten akustischen Horizontes und dem «grosse Strecken aus uns heraus» Geworfenwerden (Herder) durch den Gesichtssinn. Das Gehör hört damit auf, «der mittlere der menschlichen Sinne» zu sein, wie es Herder nannte.

Diese Mittlerrolle, Vermittlung des Hörens zur Umwelt ist ein Geschenk. Immer wieder in die scheinbar banale Alltagsumgebung hinauszuhorchen ist wie eine Sinnes-Morgengymnastik unserer Beziehung zur Umwelt überhaupt: Die Steifheit der bewusstlosen Nachtruhe wird gelöst, Fehlhaltungen in der Wahrnehmung wird gegengesteuert, und etwas Realistisches und zugleich Poetisches wird frei.

Justin Winkler

La mémoire et le son du lieu – approches au passé à travers le présent

La mémoire et le son du lieu – approches au passé à travers le présent
 = Minnet och ljudet från platser Om der förgångna närvarande i nuet
 (= Memory and the sound of the place – Approaches to the past within the present) Conférence *Congrès international d'écologie sonore*, Paris-Royaumont, le 3 août 1997 (non-publié); *Nytt om ljud, Nyhetsbref från Ljudrådet* 4/1998, 5-7. Stockholm.

Je veux contribuer aux aspects de la mémoire du sonore par rapport à un lieu qui serait défini culturellement et socialement, bref, par rapport à la construction du *monde du vécu*. C'est pourquoi je ne parle pas seulement de la parole et de la musique, mais de tous les sons environnants que l'on pourrait appeler les sons «in-soumis». Vu du côté du patrimoine qui est très orienté vers la conservation de monuments matériels le son a toujours été considéré comme trop accessoire, trop fugitif, voire comme un danger pour la continuité de la mémoire et de l'histoire. Je soutiens que, au contraire, par sa nature processuelle, le son peut le mieux illustrer comment la mémoire travaille et comment le passé peut apparaître dans le présent.

Vous allez constater que la notion de *lieu* qu'entraîne cette approche est avant tout phénoménologique. Le matériel de mes analyses ne sont pas des enregistrements de plein-ciel mais des interviews avec des *gens* qui vivent dans et au travers de leurs paysages sonores, interviews réalisées au cours de recherches menées en géographie humaine et en musicologie. Le problème essentiel réside dans la *capacité d'exprimer* des événements sonores du passé. La plupart de nos interlocuteurs on rencontré la difficulté de s'exprimer de manière appropriée sur leurs impressions, et plusieurs écrivains en ont été conscients et l'ont traitée. Rappelons que, il y a vingt ans, le *World Soundscape Project* a contribué à la connaissance du témoignage du monde sonore vécu par la compilation d'un fichier de citations de la littérature. Avec ce genre de documents nous devons travailler de manière herméneutique ; interprétation et analyse d'une interview doivent questionner obligatoirement le *statut* de l'expression et la *structure* de la réalité qu'elle dessine. Prenons le premier exemple.

«Il faisait à peine assez clair pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne «reposait pas' et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire : née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre

mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.»

Marcel Proust, Du côté de chez Swann. (1913)

Ceci est la description d'un après-midi estival à Combray, comme l'a expérimenté Proust dans son enfance. La perspective de l'écoute est celle de sa chambre, obscure et fraîche, d'où l'atmosphère lumineuse de l'été est perçue de manière acoustique. Les coups de marteau produisent des phénomènes synesthétiques : des astres écarlates. Ici il ne s'agit pas de relations causales mais de relations référentielles entre les phénomènes. Proust prétend que la mémoire n'est pas un mode de volonté de la conscience : les choses ou les situations qui sont à rappeler doivent trouver une contrepartie dans le présent pour être ressuscitées. Par conséquent il ne s'agit pas d'une trace de mémoire – comme la mélodie dont il fait remarque – mais comme jouer un *enregistrement total*.

La position de Proust est radicale, mais cette radicalité ouvre un chemin à la compréhension de la nature de l'espace sonore, c'est-à-dire de la perception temporelle-spatiale de nos environnements. Elle est radicale dans le sens où la totalité de la situation rappelée n'est pas symbolisée ou déclenchée par un événement-clé, mais réapparaît quasiment grandeur naturelle. Il est une perception du corps-propre, et avec son idée existentielle de la mémoire Proust est loin de toute idée que se fait notre société soit-nommée d'information du fonctionnement de la mémoire. Plus souvent qu'avec ce type de rappel total une partie de la situation rappelée prend le rôle de symbole ou de clé qui déploie une idée de la situation terminée ; dans ces cas-là la totalité ou le caractère présentique dans le sens de Proust ne sont pas donnés.

Un symbole ne donne pas la totalité ou le caractère présentique dans le sens de Proust : cela est bien illustré par un exemple de *Mirgorod*, publié par Nikolai Gogol en 1835. Cet écrivain très visuel décrit le chant et le grincement d'une porte dans la maison d'un vieux couple dans la campagne ukrainienne, dans un monde rural qui était en voie de disparition au moment de la visite du narrateur.

«Quand des fois ici en ville j'entends une porte qui grince, soudainement le village, la campagne font apparition devant moi, le salon au plafond bas, illuminé par une chandelle dans un bougeoir suranné, la table préparée pour le souper, la sombre nuit de mai qui me dévisage par la fenêtre ouverte, le rossignol qui inonde le jardin, la maison et la rivière aux lointains de ses roulades, les bruits inquiétants dans les branches... Mon dieu, quelle longue série de réminiscences monte en moi!»

Nikolai Gogol, Mirgorod (1835)

Les sons des gonds sont le symbole et la clé aux impressions que le narrateur de la citation a eues il y a longtemps. «Quelle longue série de réminiscences» dit-il dans la dernière phrase, tout en désignant la nature de sa description : la manière dont il exprime ses souvenirs n'est pas la *simultanéité* d'une situation unique comme celle à laquelle Proust renvoie. Ce souvenir est une *séquence* de plusieurs situations prises ensemble, soumises au modelage par l'écrivain, où malgré la maîtrise de Gogol tout arrive de manière pour ainsi dire indirecte et est soustrait à la connotation de corps-propre, apparaît «vis-à-vis» de lui plutôt que «tout autour» comme dans l'exemple de Proust.

Je veux tirer quelques conclusions.

- 1° Phénoménologiquement parlant la mémoire *est de nature essentiellement autobiographique et existentielle*. Nombre de sources hétérogènes de sons du monde extérieur se combinent et fondent dans les horizons biographiques d'une personne et créent un lieu dans son monde vécu. Il y a autant d'univers sonores qu'il y a de personnes.
- 2° Si, grâce aux synergies synesthétiques, le son est mémorisé de manière plus consistante que la vision, mais moins facilement rappelé, cela tient au fait que *l'expression linguistique ou musicale est fondamentalement incapable de représenter l'impression d'une situation du monde vécu personnel vécu*.
- 3° Par des processus synesthétiques *les mémoires sonores fondent en «atmosphères»*, des rappels universels qui dépassent les frontières attribuées aux sens et unient la sensibilité. Ces atmosphères font partie du domaine de l'expérience du corps-propre et renvoient à des horizons existentiels.

Trois conséquences possibles

Etant donné la multitude d'univers sonores personnels nous devons renoncer à toute approche «objective» au patrimoine sonore.

Il y a des approches «subjectives», qui sont cependant à deux tranchants : d'une part toute tentative de saisir et de décrire des paysages sonores, p.ex. par la notation musicale, détruit le caractère essentiellement privé des mondes vécus du sonore ; d'autre part toute tentative dans le même sens amplifie conscience et compétence auditives et amène une modification de ce monde vécu.

Vu le caractère existentiel du paysage sonore et son lien essentiel avec le passage du temps, toute prise de conscience de celui-là alimente dans la société moderne et matérialiste la peur de l'éphémère. Ceci est la base de la tentation constante d'adopter des approches «objectives» – archivage, muséalisation, «sauvetage» – et de créer des structures permanentes qui contredisent la nature processuelle du son.

Minnet och ljudet från platser Om det förgångna närvarande i nuet

Jag tänkte säga något om hur minnet av ljud förhåller sig till en kulturellt och socialt definierad plats eller ort, kort sagt hur en «*omvärld*» konstrueras. Jag skall därför inte bara ta upp musik eller språk, utan alla ljud i omgivningen som man kan kalla «icke-undertryckta». Den offentliga vården av historiska minnen och kulturarv är alltså inriktad på att bevara materiella lämningar. Ljuden däremot har betraktats som alltför tillfälliga, tidsbegränsade, även om de ses som en förbindelselänk till den kontinuerliga historien och minnet. Jag anser tvärtom att ljuden genom sin karaktär av process bäst illustrerar hur minnet fungerar och hur det förflutna kan uppenbaras i nuet.

Man kan notera att begreppet *plats* eller *ort* utifrån denna infallsvinkel främst är något fenomenologiskt. Det material som jag analyserar består inte av inspelningar gjorda utomhus, utan av intervjuer med *människor* som lever inne i och genom

sina respektive ljudlandskap, intervjuer som utförts inom ramen för ett forskningsprojekt inom ämnena kulturgeografi och musikvetenskap. Det främsta problemet är svårigheten att i nuet uttrycka hörselintryck från det förflutna. De flesta av de intervjuade fann det svårt att på ett adekvat sätt ge uttryck för hörselintryckens kvalitet, och några skribenter var också väl medvetna om detta och arbetade hårt med det. Låt mig påminna om *World Soundscape Project* som för 20 år sedan bidrog till kännedomen om nedtecknade intryck av den ljudande omvärlden genom att samla en bank av litterära citat. Med dokument som dessamåste vi arbeta hermeneutiskt: vid tolkning och analys av en intervju måste man ställa frågor om uttryckets *status* och om hur den verklighet det beskriver är *strukturerad*. Här är det första exemplet:

Franska landsbygden

«Det var nätt och jämnt så ljusst att det gick att läsa och den endaförnimmel-se jag hade av det strålande ljuset utanför fick jag av de slag varmed Camus (som av Françoise underrättats om att tante Léonie inte «vilade», varför det var tillåtet att bullra) på Rue de la Cure bearbetade några dammiga låror. Slagen ekade i luften, som gav det för varma dagar typiska genljudet, och tycktes sprida ett regn av eldröda gnistor. Ävenflugorna gav mig en förnimmel av ljuset – de utförde inför mig sin lilla konsert, som är ett slags sommarens kammarmusik: den framkallar inte sommarstämning på samma sätt som ett musikstycke man en gång hört vid denna årstid och som sedan återuppväcker den i minnet; dess samband med sommaren är mer oupplösligt än så, ty eftersom den föds med de vackra dagarna, pånyttföds med dem och innehåller något av dess essens, så väcker den inte endast bilden av dem till liv i vårt medvetande – den utgör tillika en försäkran om att de har kommit tillbaka, ett bevis på deras faktiska, omedelbara närvaro omkring oss.»

Marcel Proust, Swannns värld (Albert Bonniers förlag pocketutgåvan, sid. 97-98)

Detta är en beskrivning av en sommaraftron i Combray, så som Proust upplevde den i sin barndom. Lyssnarens perspektiv är ett skuggigt svalt rum, där den ljusa sommaratmosfären upplevs akustiskt. Hammarslagen framkallar synestetiska fenomen: eldröda gnistor. Här har vi inte kausala utan referentiella, hänsyftande relationer mellan fenomenen. Proust hävdar att minnet inte är en viljeyttring av medvetandet. För att komma ihåg ting eller situationer måste det finnas en motsvarighet i nuet för att minnet ska kunna aktiveras på nytt. Alltså är det inte fråga om ett spår eller avtryck i minnet – som den melodi han refererar till – utan som att spela upp *en hel inspelning*.

Prousts ståndpunkt är radikal, men denna radikalitet öppnar en väg att förstå hur det klangliga rummet är beskaffat, dvs för en tids- och rumslig perception av vår omgivning. Det är radikalt genom att hela den situation man minns inte symboliseras eller uppväcks av någon nyckelhändelse, utan återuppstår i sin fulla längd, så att säga. Det är en kroppslig upplevelse, och med denna existentiella uppfattning av minnet ligger den långt ifrån varje idé som vårt så kallade informationssamhälle har om minnet. Oftare än denna typ av «totalminne» fungerar bara en del av den situation man kommer ihåg som en symbol eller nyckel som

uppenbarar en idé om den förgångna scenen; där är det inte givet attkänslan av fullhet och närvar i Prousts mening finns för handen.

Ryska landsbygden

Att en symbol inte kan ge denna totalupplevelse av fullhet och närvaro à la Proust kan illustreras genom ett exempel från Nikolaj Gogols *Mirgorod* från 1835. Denne mycket visuella författare beskriver här de sjungande och gnisslande ljuden från dörrgångjärnen i ett hus på landsbygden i Ukraina som bebos av ett gammalt par, en lantlig värld som var på väg att försvinna i samma ögonblick som berättaren gjorde ett besök där:

«När jag händelsevis hör en dörr gnissla här i stan träder plötsligt byn och landsbygden fram får mitt inre, rummet med det laga taket, upplyst av ett ljus i en gammaldags ljusstake, bordet dukat för kvällsvard, den mörka majnatten som kikar in genom det öppna fönstret, den dallrande sången från en näktergal flödande över trädgården, huset och långt borta floden, grenarnas mystiska ljud... Min Gud, vilken lång rad av minnen som väller fram!»

Nikolai Gogol, Mirgorod (1835)

Ljudet från gångjärnen är den symbol som framkallar de intryck som berättaren fick för länge sedan. I den sista meningen säger han: «Vilken lång rad av minnen» och betonar härigenom karaktären av sin beskrivning: det sätt på vilket han uttrycker sina minnen är inte *den samtidighet* i en unik situation, som Proust syftar på. Detta minne är en *sekvens* av olika situationer som adderas, ämne för författarens beskrivning, där allting oavsett Gogols mästerskap till slut framstår liksom indirekt och okroppsligt och snarare finns «framför» honom, än i den «omedelbara närvaro omkring oss» som i exemplet från Proust.

Av detta kan man dra följande slutsatser:

- (1) Fenomenologiskt sett är minnet väsentligen själv biografiskt och existentiellt. En mängd av heterogena ljudkällor från den yttre världen kombineras och smälts samman i en individs biografiska horisont och intar en plats i hennes omvärld. Det finns lika många ljudande universum som det finns människor.
- (2) Om man tack vare synestetiska synergier kan minnas ljud mera sammanhållet än synintryck, men har svårare för att framkalla dem, beror det på att den formella lingvistik eller ett musikaliskt uttryck i grunden inte kan återge upplevelsen av en situation i en personlig omvärld på ett adekvat sätt.
- (3) Ljudminnen smälts samman genom synestetiska processer till «stämningar», allomfattande minnen som överskrider de gränser som tillskrivs sinnen. Dess stämningar hör till området kropps-jag-upplevelser och hänför sig till de existentiella horisonterna.

Tre möjliga konsekvenser:

Givet de många personliga ljudvärldarna bör vi avstå från alla «objektiva» inställningar till ljudarvet, från en estetisk konservatism utan flinktionell grund.

Eventuella «subjktiva» tillvägagångssätt är dubbelbottnade: å ena sidan förstörs den väsentligen privata karaktären av de ljudande omvärldarna av alla försök att fånga och återge ljudlandskap, t.ex. genom musikalisk notation; å andra sidan ökar varje försök i denna riktning medvetenhet och kompetens om ljuden och förändrar omvärlden.

Om man accepterar att ljudlandskapet har en existentiell karaktär och en väsentlig förbindelse med tidens gång, får all medvetenhet om detta i det moderna samhället med dess materialistiska orientering bara till följd att fiuktan för ljudlandskapets flyktighet ökar. Detta är orsaken till den ständiga frestelsen att anta «objektiva» metoder: arkivera, musealisera, «rädda» och att skapa bestående strukturer som strider mot ljudets processuella karaktär.

(Översättning Henrik Karlsson)

Justin Winkler

Klangzeit. Zur individuellen und gesellschaftlichen Zeitwahrnehmung und Zeitgestaltung

=Le temps résonnant. A propos de la perception individuelle et sociale du temps et de l'organisation du temps. *Fragile* 12 1999, 6-11.

Von «Klangzeit» sprechen heisst von der wahrnehmbaren Zeit sprechen – im Unterschied zur chronometrischen Zeit, die sich als Mass und Zahl gegen die Phänomene stellt. Immer wieder wurde das Hören der «Zeitsinn» genannt und die Musik die «Zeitkunst». Offensichtlich kommt hier etwas von der Zeit zu Bewusstsein, das uns an anderen Orten und über andere Sinne nicht gleichermassen berührt. Wenn wir nun unser Hören nicht nur auf den Ton der Musik, den kultivierten «Sonderfall» unserer Klangwelt, sondern auch zu gleichen Teilen auf den sprachlichen Laut und den umweltlichen Klang richten, gewinnt «Klangzeit» eine existenzielle Dimension.

Existenzzeit

Existenziell ist «Klangzeit» schon lange: Am Holzbau des Heimatmuseums Camana im Safiental (Graubünden) ist, zusammen mit der Jahrzahl 1707, eingeschnitzt: «Des Menschen Leben ist wie ein Kloten Klang, es fart da hin und wart nit lang». Hier ist Klangzeit am verklingenden Klang der Glocke illustriert, nicht als Zeichen für Gegenwart, sondern für Vergänglichkeit, «Schall und Rauch». Was macht Klänge für solche pessimistisch gestimmte Wahrnehmung geeignet? Der Klang für sich genommen, als physikalisches Ereignis, ist indessen in erster Linie Gegenwart und damit eine der schwierigsten Tatsachen im Zusammenhang mit unseren Vorstellungen von der Zeit. Unser Bewusstsein aber hört ihn stets perspektivisch, in die Zukunft oder in die Vergangenheit weisend und dementsprechend mit Hoffnungen oder Ängsten besetzt. Es ist, als ob der Klang in seiner Gegenwartsfunktion das füllte, was Hannah Arendt als «Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft» bezeichnet hat (Arendt 1971, 198). Und eine Lücke darf die Zeit in unserer Vorstellung schon gar nicht haben.

Schall ist selbst Bewegung und entsteht aus Bewegungsphänomenen: Wo nichts sich bewegt, bleibt es still. Klang und Hören sind daher wesentlich auf die dynamischen Aspekte der Welt ausgerichtet, in denen Zeit ja erst «erzeugt» wird. Damit werden wir auf die Doppelnatur der Zeit aufmerksam: Die Wahrnehmung von Zeit kann ohne die Zeit der Wahrnehmung nicht stattfinden. Klangzeit weist uns darauf hin, dass es Zeit ohne ein Zeitbewusstsein eigentlich nicht gibt. Der Soziologe Henri Lefebvre weist in seiner Schrift über die Rhythmanalyse darauf hin, wie wenig die Erfassung einer komplexen Ereignisstruktur wie zum Beispiel eines städtischen Strassenzuges an Aufnahme- oder Messinstrumente delegiert werden kann. Für die Erfassung von Zeit ist selbst Zeit notwendig: «Um die Rhythmen zu erfassen, benötigt man ein wenig Zeit, eine Art von Meditation über die Zeit, die Stadt, die Leute.» (Lefebvre 1992, 44)

Aufmerksamkeitszeit

Um die verschiedenen Horizonte der Klangzeit zu illustrieren, nehme ich als Beispiel die Vorbeifahrt eines Eisenbahnzuges, wie ich sie vielleicht nachts in meinem Bett liegend oder am Tag von einer Parkbank aus hörend verfolge. Als erstes haben wir, im Klang der vorbeifahrenden Wagen, den *Gegenwarts*aspekt: Ich höre den Zug am Horizont der Stille erscheinen, lauter werden, vorbeiziehen, leiser werden und wieder am Horizont der Stille verschwinden. Das Ganze dauert vielleicht eine Minute. Der Klang sagt mir unmittelbar, welche Art von Lokomotive und welche Art Wagen der Zug hat – ob es ein Güter- oder Personenzug ist, ausserdem ob die Güterwagen beladen sind oder nicht. In dieser unmittelbaren Gegenwart kommen Dinge zum Ausdruck, die aus ihr hinausführen. Ich habe, bedingt durch meine biografische Situation, bei dieser Vorbeifahrt entweder gute oder unangenehme Gefühle. Weiter zurück in der Zeit meines Lebens wurde Grund gelegt dafür, ob ich Eisenbahnen bewundere, ob ich sie einfach gerne als praktisches Verkehrsmittel benütze oder ob ich mich über ihren Lärm ärgere. Ein Stück *Vergangenheit* reicht so in meine Gegenwartserfahrung hinein und tönt sie emotional. Auch der tageszeitliche Ort dieser Vorbeifahrt ist wesentlich. Vielleicht ist dieser Zug ein Begleiter des gewohnten Zeitpunkts meines Zubettgehens und damit eine «Versicherung» dafür, dass alles seine Ordnung hat. Und schliesslich öffnet seine Vorbeifahrt die Imagination zur nahen Vergangenheit seiner Herkunftsbahnhöfe und zur nahen *Zukunft* seines Zielbahnhofes.

Wie selbstverständlich solche alltäglichen klanglichen Zeitmarken für uns sind, bemerken wir schnell, wenn wir uns im Urlaub oder nach einem Wohnungswechsel an andere Klang-Zeit-Gestalten gewöhnen müssen. Nicht nur die ungewohnten Klänge und Geräusche an sich, sondern ebenso die von ihrem Auftreten geschaffenen Zeitordnungen müssen «gelernt» werden, damit sie ihren Alarmcharakter verlieren. Hören wie Zeitempfinden sind demzufolge weniger «naturhafte» als ganz wesentlich kultivierbare und kultivierte Fähigkeiten.

Weiche Zeit – harte Zeit

Das Beispiel des Eisenbahnzugs kann durch viele andere ersetzt werden: Glockenschläge, Autos, Schritte auf der Strasse, Schiffshörner. Sie alle verändern sich selbst und ihre Erscheinungsrhythmen in der Zeit. Der Historiker Alain Corbin (1994) beschreibt, wie im 18. Jahrhundert haben die überreichen Glockengeläute in den Kathedraltürmen nicht eine abstrakte Tageszeit angezeigt, sondern für die Ohren der damaligen Stadtbewohner «lesbare», differenzierte Informationen verbreitet haben: verschiedene Alarmer, Totenglocken, Messgeläute, Stundengeläute, nächtliche Ausgangssperre, Arbeitsschlüsse. Die Französische Revolution hat sie unterdrückt oder abgeschafft und im Laufe der Industrialisierung sind geblasene Signale (Sirenen) hinzugekommen. Mit der Säkularisierung ist schliesslich der akustischen Macht der kirchlichen Geläute ein gesellschaftlicher Widerstand erwachsen, der auch vor den zivilen Stundenschlägen der Kirchtürme keinen Halt macht. Nicht erst mit dem elektronischen Zeitalter ist das Ende der vielfältigem individuellen Zeit«rechnungen» und -nischen gekommen: Wir alle haben die eiserne, objektive Zeitdisziplin verinnerlicht, die die Grundlage des modernen Wirtschaftssystem bildet.

Die digitale Elektronik hat uns mittlerweile mit der letzten Konsequenz dieser Entwicklung bekannt gemacht: 1 oder 0 heissen die Codes, das Ideal der On/Off-

Zeittechnik, die ohne Übergänge zwischen zwei Zuständen rechnet, ohne die Zeit des An- oder Abklingens, mit der Grundtendenz zur stetigen Beschleunigung in allen, unser Leben bestimmenden Bereichen. Was dies gesellschaftlich bedeutet, kann das Beispiel des Heimwegs von der Arbeit aufzeigen: Die formale Arbeitszeit endet «pünktlich» wie alles, was seine Ordnung hat. Der Heimweg zählt nicht, er wird von allen Heimkehrern so stark verkürzt wie nur möglich – mit dem paradoxen Ergebnis, dass der «unterschlagene» Heimweg als abendlicher Stossverkehr in unseren Stadtregionen zu einem klanglichen Grossereignis par excellence wird.

Es gibt zu dieser Diagnose auch die Gegenthese, dass in der allgemeinen De-regulierung und als Folge des Bedarfs nach mehr Flexibilität und Mobilität das ganze Leben nur noch aus Übergangszeiten bestehe: Stosszeit als Dauerphänomen, Lärm als stetiger Hintergrund des Alltags, mündend in ein zivilisatorisches Grundrauschen ohne ausgeprägte Rhythmik.

Rauschzeit

Sowohl die On/Off-These als auch die ihr widersprechende These der nivellierten Zeitstrukturen sind Extremszenarien, die in dieser Form keine globale Geltung haben können. Klangzeit realisiert sich noch in anderen Zyklen als denen der Ladenöffnungszeiten. Wochen, Monate und Jahreszeiten sind hier ebenfalls präsent, obgleich in ihrer Charakteristik von der begrenzten auditiven Erinnerungsfähigkeit verschleiert. Im Bergtal haben wir mit dem stetigen Flussrauschen eine aufs erste Hinhören «nivellierte» Klangumgebung, in der sogar Tag und Nacht keine Unterschiede aufweisen. Der Klang des Bergflusses «sagt» dem mit dem Tal vertrauten Ohr aber viel über die Wasserführung, die in Abhängigkeit von Wetterzyklen und von der jahreszeitlichen Situation steht: winterliche Stille, frühlingshaftes Dröhnen, herbstliche Dumpfheit. Eine Bewohnerin des Val Ferret in den Walliser Hochalpen hört aus der Zeitqualität des Wassers dessen Räume und Zustände präzise heraus, indem sie den Hauptfluss (*rivière*) Dranse de Ferret, die Wildbäche (*torrents*) und die Gletscherbäche (*reuses*) unterscheidet. Die anschwellende Dranse macht sich durch das Stossen der mitgeführten grossen Steine bemerkbar, die Wildbäche schwellen an, wenn in der Gipfelregion ein Gewitter niedergeht, die Gletscherbäche rauschen fern und stetig. Grossereignisse der Hochwasser sind den Menschen in den Alpentälern klanglich ebenso im Gedächtnis wie das Verschwinden des mächtigen stetigen Tosens als Folge des Staudammbaus.

Wo, wie bei der jahreszeitlichen Veränderung von Umweltklängen, grössere Zeitzyklen im Spiel sind, weist das einzelne Klangereignis über sich hinaus und symbolisiert ganze Abschnitte. Vom einzeln wahrnehmbaren «Klangereignis» wird es zur zeitlich bedeutsamen und bestimmenden «Klangatmosphäre». Zeit als Atmosphäre, als Stimmung: Wir alle kennen das, während unser vernünftiger Umgang mit der Zeit uns eigentlich keine Zeit lässt, sich davon aufhalten zu lassen.

Gehzeit – Fluchtzeit

Meist hören wir nicht unbeteiligt und unbewegt zu, sondern sind in unserer Alltagsumgebung bewegt und handelnd zugange, im Gehen oder Fahren: «Gehen ist die Aneignung von Raum und Zeit, Fahren – und noch extremer Fliegen – ist

deren Überwindung. Beim Gehen begegnet man sich selbst, beim Fahren und Fliegen flieht man vor sich und anderen.» Dies schreibt der Zeit-Ökonom Karlheinz A. Geissler (1997, 253). Viele Strategien wurden entworfen, um mit der Zeit ins Reine zu kommen, darunter das «Zeit nehmen» im *Zeitmanagement*, dem Versuch, die «Zitrone» noch stärker auszupressen – ein Verfahren, das allerdings alles andere als freie Zeit, geschweige denn Freiheit schafft. Der Wunsch nach der individuellen Beherrschung der Zeit ist ein Wunsch, der in der arbeitsteiligen Gesellschaft wegen der kollektiven Verwaltung von Zeit besonders stark ist. Der Umgang mit Zeit ist hier in besonderem Masse eine Angelegenheit von Disziplin und Selbstdisziplin; freiheitliche Regungen würden das Funktionieren der «Maschinenzeit» bedrohen. Auswege und Übertretungen werden aber auch hörbar, als provokative Lärmerzeugung, die nach dem Grundsatz «Rasen macht frei» funktioniert: «Raser» sind «hauptsächlich männliche Jugendliche, also Menschen, denen es wegen ihrer meist prekären ökonomischen und sozialen Stellung verwehrt ist, sich hörbar zu machen, bzw. über ein ausreichendes Mass an Zeitsouveränität zu verfügen (...)». (Mayr 1992,10) Dass Lärm eine Aussage über eine gesellschaftliche Zeitpraxis machen oder Ausruf einer zeitohnmächtigen Gruppe sein kann, muss für Problemlösungen in diesem Bereich ernsthaft in Betracht gezogen werden. Erst dann kann die technische Lärmbekämpfung sich in eine kulturelle Gestaltung der Klang-und-Zeit-Umwelt vertiefen.

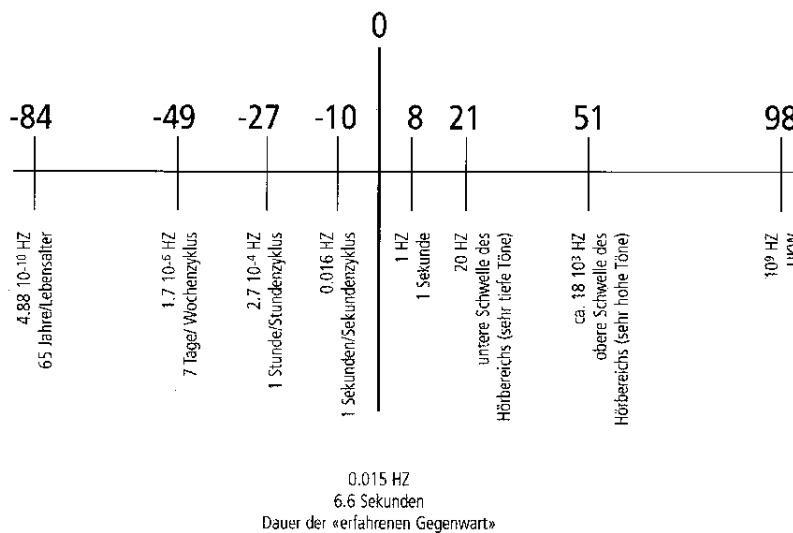
Weil Zeit eine nichterneuerbare Ressource ist, wird stetig versucht, den Gürtel des Zeitverbrauchs mittels *Zeitmanagement* enger zu schnallen. Diesem setzt der Komponist und Zeittheoretiker Albert Mayr den Begriff des *Zeitdesigns* entgegen; er entstand aus der Erkenntnis der harmonischen Ordnung musikalischer Werke in Klang *und* Zeit. Die Abbildung, in der sonische (klingende) und subsonische Zeitzyklen verglichen werden, zeigt, in welchen Entsprechungen Zeitdesign die Phänomene betrachtet. Angewendet auf die Lebens- und Arbeitswelt, versucht dieses «Design», die starren kulturellen Zeitkorsetts aufzubrechen, die die Moderne unserem Zeiterleben und Zeitgebrauch auferlegt hat. Liesse sich die mechanisch getaktete Zeit der Arbeitswelt, der Öffnungszeiten von öffentlichen Einrichtungen durch eine solche ersetzen, deren Intervalle gesetzmässig unterschiedlich lange sind – wie der Jahresrhythmus der Sonnenuhr oder die Schwingungsprinzipien musikalischer Intervalle? Ja. – aber... Nein – wer das vorschlägt, merkt rasch, wie gross die Angst vor Unordnung ist, wenn es um die «letzte», die existentielle Ressource Zeit geht.

Klangzeit

Klangzeit ist eine Dimension des Lebens, in der der mittlere, vermittelnde Sinn des Menschen, das Hören, eine Zeiterfahrung zustandekommen lässt. Sehen und Riechen konzipieren Zeit anders, das eine mit mehr Distanz, das andere mit weniger. Es geht hier indes nicht darum, den einen Sinn gegen den andern auszuspielen, denn ohne sie alle zusammen gibt es auch keinen mittleren. Wichtig ist bei einem Begriff wie Klangzeit, dass es um wahrnehmbare, wahrnehmungsgestaltete Zeit geht, Zeit die den ganzen Menschen und die ganze Gesellschaft betrifft und involviert und nicht um physikalische Abstraktionen, die der lebendigen Zeiterfahrung zuwiderlaufen.

Sonische und subsonische Zeitstrukturen (Abbildungskommentar)

Zeitzyklen sind räumlich bestimmt durch Wellenlängen – von sehr langen (Jahrhunderte) über kurze (Schall) bis zu extrem kurzen (Licht). Wir vergleichen in der abgebildeten Skala «sonische» Zyklen, das heisst die Länge von Schallwellen, mit «subsonischen» Zyklen, das heisst Ereignissen, die einmal pro Sekunde (=1 Hertz) oder weniger oft wiederkehren. Um die enorme Spanne von Werten darstellbar machen zu können, müssen wir eine logarithmische Skala wählen; dabei beziehen wir die sonischen und subsonischen Zyklen auf die wahrnehmungspsychologische «erfahrene Gegenwart» (6,6 Sekunden); letztere ist ein Mittelwert aus dem Laborexperiment, der in der Lebenswirklichkeit variiert; er dient uns vor allem dazu, die «Gegenwart» nicht auf einen virtuellen, von der Zeit durcheilten Punkt zu reduzieren, sondern ihr eine eigene «Masse» zuzugestehen. Die Werteskala von $10\log(10)$ kann, analog zum *deziBel* (dB) aus der akustischen Messung, mit *deziChron* (dC) überschrieben werden.



Setzt man Werte rechts vom Nullpunkt (sonische) mit solchen links von diesem (subsonische) in Beziehung, wird deutlich, wie «Klangzeit» sowohl die Zeit des Klingenden ist als auch der Zeitraum, in dem etwas erklingt: Eine Viertelstunde (-21dC) entspricht im sonischen Bereich etwa der Hörschwelle bei den tiefsten Tönen (21dC); ein Wochenzklus (-49dC) entspricht im sonischen Bereich etwa der Frequenz der höchsten noch gut hörbaren Töne (51dC); und ein Jahrtausend (-98dC) entspräche einer UKW-Frequenz (98dC), die wir zum Radioempfang von Musik und Sprache benützen.

Die Schwingungsraten des Klanglichen entsprechen gemäss dieser Darstellungsweise den Relationen der erlebbaren, gesellschaftlich bedeutenden Zeit. Im Vergleich dazu übersteigen die Schwingungsraten des Lichts im subsonischen Bereich alles erfahrungsmässig Vorstellbare: Ihre Entfernung vom Punkt der Gegenwartserfahrung ist mit 148dC etwa so gross wie im subsonischen Bereich ein Zeitraum von hundert Jahrmillionen...

Justin Winkler

Klimatologie des Entzückens

Klimatologie des Entzückens. In: Gugger Beat (ed), *Alpenglühen: Bilder, Wissenschaft, Geschichten*. Forum Schlossplatz, Aarau 1996, 19-24.

Zur Erinnerung an Elisabeth Heim-von Brasch

Das Alpenglühen ist ein kleiner Ausschnitt der Dämmerung. Weil der Tag stets *zwei* Dämmerungen hat, die morgendliche und die abendliche, gibt es *zwei* Alpenglühen. Dennoch denken wir beim Wort «Alpenglühen» trotz der Nennung des Morgenrots in der noch immer provisorischen Nationalhymne fast ausschliesslich an das Abendlicht. Das hängt ebenso sehr damit zusammen, dass wir eine Gesellschaft von Spätaufstehern sind, wie damit, dass unsere Betrachtung des Abendlichtes ideologisch überhöht ist.

Die 1912 publizierten Skizzen, die der Geologe Albert Heim von den Farben der Abenddämmerung macht (Heim 1912), zeigen die Glarner Alpen, wie man sie vom Zürichberg aus sieht. Der privilegierte Blick ist der des bürgerlichen Städters auf das ferne Objekt seiner sowohl gefühlsmässigen als auch wissenschaftlichen Neugierde. Es ist, allgemeiner, der Blick des Bewohners des schweizerischen Mittellands auf die im Südosten vor ihm liegenden Alpen, der das Modell für ähnliche Beobachtungen in den Gebirgen der ganzen Welt liefert.

Während einer Studienfahrt in der Zentralsahara im Frühjahr 1993 konnten wir jeden Morgen und Abend die Phasen der Dämmerung beobachten. Die Ebene des südöstlichen Rands des Ténéré de l'Amadghor wurde von einem Mitreisenden spontan als «Mittelland» empfunden. Etwas Heimatliches liess unseren Blick zu dem auf 2400 Meter hochschiessenden Berg Telertheba zu einem «Alpenerlebnis» werden. Am Abend des 19. März schickte ich mich an, den Berg während der Hauptpurpurdämmerung zu photographieren. Sein rötlicher Granit flammte im Purpurlicht auf, als hätte eine Fluoreszenz eingesetzt. Das Rot war eindrücklich und so lebendig, «übertrieben» und unvergleichlich, dass ich unwillkürlich dachte, das würde der Photographie zum Trotz später niemand glauben. Das Phänomen drängte mich an jenen Rand des sinnlich Fassbaren und technisch Reproduzierbaren, an dem sich viele Touristen des letzten Jahrhunderts befanden, von denen Elisabeth Baumgartner berichtet: «Die schönen Hotels im Hochgebirge und ihre luxuriöse Ausstattung haben ihnen [den Norddeutschen] imponiert, dann die Landschaft, das Alpenglühen, auch wenn manche das, weil sie es nicht erklären konnten, für künstliche Reklame hielten.» (Baumgartner 1990, 62)

Heims Schrift, in der das Zürcher Alpenglühen gezeigt wird, pendelt zwischen Erklären und Anleiten zum Betrachten: «Mit je mehr Bewusstsein und Verständnis man sich zu schauen angewöhnt hat, desto genussreicher wird das Schauen, desto grösser der Gewinn, desto dauernder die Erinnerung.» (Heim 1912, 9) Ist Heims Ort der Betrachtung in der Stadt Zürich aus didaktischen Gründen konkret, so versucht zu etwa der gleichen Zeit in Bern der Physiker Paul Gruner, die Beobachtung der Farbphänomene der Luft zu verwissenschaftlichen, sie zu isolieren, zu standardisieren und zu verallgemeinern (Gruner 1917). Ein Störfaktor sind die Erhebungen, die den Augenblick des Sonnenuntergangs bestimmen, je nach-

dem ob sich der Beobachter in der mittelländischen Ebene oder in einem Alpental befindet. Der «natürliche» Horizont der konkreten Landschaft wird auf den «scheinbaren» der rechnerisch flachen Erdkugel zurückgeführt; an letzterem findet der «wirkliche» Sonnenaufgang statt, während der konkret beobachtbare Sonnenaufgang in dieser Terminologie zum «scheinbaren» werden muss (Gruner 1917, 416). Die von den Zufälligkeiten der Witterung und des Beobachtungsstandpunktes erzeugten oder unterdrückten Phänomene des Abendlichts werden in einem System geordnet, das den Zufall wegrechnet. Eigentlich müsste diese gedankliche Elimination von topographischen Zufälligkeiten wie der Alpen selbst auch das Alpenglühen beseitigen.

Gruners Anleitung zur Beobachtung der Dämmerungsfarben und die Beschreibung des Alpenglühens (Gruner 1943, 509ff) zeigt die Geschichte der Disziplinierung des Beobachtens mit Formular und Uhr. Das Erlebnishaftes ist aus dem Text ausgefiltert und die Sprache – namentlich die Farbvokabeln – ist, gemessen an der sonst anzutreffenden poetischen und patriotischen Fülle, von nüchterner Armut. Mit der «Tagdämmerung», die im Laufe des späteren Nachmittags einsetzt, kommt der Prozess der Farbsättigung des Lichtes in Gang. Die «bürgerliche Dämmerung», die mit dem Verschwinden der Sonnenscheibe hinter dem natürlichen Horizont beginnt, wird von Gruner in die «helle Dämmerung» und die «Hauptpurpurdämmerung» unterteilt. Die «helle Dämmerung» dauert bis rund 2° Sonnentiefe und lässt bei niedrigem Horizont im Osten die Gegendämmerung erkennen. Dies ist die Zeitspanne, in der sich an Wolken oder Bergen im Osten das «Hauptglühen» ereignet. Die Bergspitzen stehen im letzten direkten Sonnenlicht, um dann zu verlöschen. Es folgt die «Hauptpurpurdämmerung», während der der Westhimmel oft bei ca. 3° Sonnentiefe vom «Purpurfleck» beherrscht wird und das östliche Gebirge, vor allem aber sein Schneefirn, nochmals «fleischrot» aufleuchtet. Dies wird «Nachglühen» genannt. Unter günstigen Voraussetzungen kann es zu einem zweiten Nachglühen bei 8° Sonnentiefe kommen. Mit dem Erlöschen des Purpurlichts hat der Erdschatten die Gegendämmerung aufgehoben und es folgt die «astronomische» Dämmerung, die bei 16 bis 18° Sonnentiefe in die Nacht beziehungsweise «Nacht-Dämmerung» mündet.

Was unterscheidet nun das *Alpenglühen* von irgendeiner, irgendwo und unter irgendwelchen Witterungsverhältnissen erlebten *Dämmerung*? Man könnte das Spezifische in einem «Kino-Effekt» sehen: Der Betrachter steht im Dunkeln und blickt auf eine beleuchtete Szene. Die Kontinuität der Raumtiefe – die bei vollem Tageslicht empfundene Gewissheit, dass zwischen dem Boden unter meinen Füßen und dem Ruhepunkt der Berge am Horizont ein Zusammenhang besteht – ist gebrochen. Im Alpenglühen ist die Berglinie mit einem Mal unbestimmt entfernt, vor allem gefühlsmässig abgetrennt, und sie wirkt in der Verfremdung des farblich wechselnden und dämmernden Lichtes erhaben. In der Purpurdämmerung ist die Herkunft des Lichtes für den «unaufmerksam» mit dem Rücken zum Westhimmel gestellten Beobachter rätselhaft. Überhaupt suggeriert das Wort «Glühen», eine am Erfahrungsbild des glühenden Eisens gewonnene Farbbeschreibung, eine von «innen», aus dem Jenseits der kalten Materie strahlende Wärme, die im Blick des Beobachters wie ein Einbruch von Träumerei in das rationale Bürgerdasein des helllichten Tages empfunden wird.

Die *Morgendämmerung* lädt zu einer anderen Betrachtungshaltung ein als die *Abenddämmerung*, sowohl körperlich als auch seelisch: Die Rhythmen unserer

Aktivität, unserer körperlichen Verfassung und unserer Aufmerksamkeit sind am Anfang und am Ende des Lichttages sehr verschieden; der bürgerliche Tageslauf sieht keinen Erhabenheitskult beim Frühstückskaffee vor, während die Zeit nach dem Souper den Boden für die Betrachtung der letzten Dinge bereitet. Im Frühlicht hat der Tag seine Ambitionen noch nicht verbraucht, herrscht der Geist der Explorationen und der Erstbesteigungen; im Abendlicht liegt eine melancholische Abrechnung mit dem Tag in der Luft, herrscht das *Fin de Siècle*, rufen die Vergangenheit und ihre Toten.

Das Alpenglühen ist zwar ein Naturphänomen, ein Ausschnitt aus dem Kontinuum der Dämmerung. Dadurch dass es diesen Namen trägt, ist es aber ein kulturell dramatisiertes Phänomen, und die Unsicherheit, ob es nicht etwa eine «elektrische Inszenierung» und damit willentlich reproduzierbar sei, folgt auf dem Fuss – wie in der Bozner Zeitung 1897 vorhergesagt: «Bald wird es in Tirol keinen Gletscher mehr geben, wo nicht elektrisches Licht erstrahlt und das Alpenglühen zu jeder Stunde der Nacht zu geringem Entgelt zu sehen sein wird.» (nach Baumgartner 1990, 63)

Befindet man sich mitten im Gebirge und nicht auf einem Stadt- oder Kurhausbalkon des Mittellandes, so kommt es in der Dämmerung zu einer anderen, modernen ästhetischen Benützung der alpinen Landschaft. Die Mythologie des fernen Alpenglühens wird zu einem Erlebnis des «natürlichen», authentischen, aber nicht weniger mythologischen Dämmerns. Die Elektrizität erzeugt heute in erster Linie nicht Licht, sondern Zugkraft: Unser Blick hängt, bildlich gesprochen, in den Seilen der Berglifte. Die Alpen sind erschlossen und die Erhabenheit ihrer «Natürlichkeit» ist zum Befahren, Betreten und Anfassen geebnet. Am Samstag, dem 8. April 1995 bin ich oberhalb von Borgnone im Centovalli frühmorgens, kurz nach sechs Uhr Sommerzeit aufgebrochen und habe mir einen Blick auf die Dämmerung erwandert, der nicht weniger bürgerlich ist jener um die Jahrhundertwende:

«Es ist Morgendämmerung, schon genügend vorangeschritten, um nahe Einzelheiten erkennen zu lassen. Im Halbdunkel des frühen Morgens singen rundherum die Vögel. Und mir ist, als entspreche diesem «Rundherum» das Licht, dieses Noch-kaum-Licht, das aus keiner bestimmten Richtung kommt, eher wie aus dem Boden ausgeschwitzt wird.

Bald ist der Himmel taghell, die Farben sind erschienen. Der Purpurfleck am Osthimmel schafft einen ersten klaren Eindruck von Himmelsrichtung, aber sein Licht ist gleichmässig ausgegossen, bis auf die erste Andeutung von Sonnen- und Schattenhängen. Farbe ist in der Welt, als wäre es nie anders gewesen, als sei ihr Nachtverschlucktsein ein Irrtum der Wahrnehmung, der sich jetzt aufklärt.

Der Bergwald mit den Stimmen der Vögel erscheint mir klanglich transparent, was von seiner laubfreien Tiefe und der ortlosen Milde des Lichts verstärkt wird. Gläsern ist diese Morgendämmerung, denke ich erst, aber die Materialität und Härte des Ausdrucks «Glas» passt mir nicht; luftig will ich auch sagen, federleicht. Vergänglich natürlich auch, mit der Vergänglichkeit dieser unbedingten Gegenwärtigkeit, die mich rundherum einfasst. Sosehr «rundherum», dass die zurückliegende Herkunft dieser Morgendämmerung aus dem Nachtdunkel und ihr bevorstehendes Vergehen in der Sonnenhelle gar nicht mehr denkbar sind.

Der Filz aus vertrocknetem langem Gras und braunen Farnblättern vom Vorjahr lassen mich im steilen Hang kehrtmachen. Felsköpfe im Gipfelgrat gegenüber beginnen nach Osten zu «blicken», ins stärker werdende Licht. Die Sonne ergreift die oberen Partien der Berge. Im Bergwald ist mir noch eine Weile eine Dämmerungswelt beschieden, die vom Widerscheinen der umgebenden Höhen bereits sehr verändert ist. Schliesslich sitzt das Sonnenlicht in den Zweigen unmittelbar über mir, und nur noch meine Füsse und die aus den Wurzeln hochziehenden Stämme der Bäume stehen in der Morgendämmerung, die der Boden, so wie er sie auszuschwitzen schien, nun wieder einzieht. Um 7.05 Uhr sehe ich die Sonne über einen fernen Berggrat hochsteigen.»

Justin Winkler

Ergriffenheit. Ein Aspekt der Landschaftswahrnehmung

=Habitationsvorlesung an der Universität Basel vom 6. Februar 1997

Begriffe und Fragestellung

Ergriffenheit ist nicht ein Alltagszustand, ist auch nicht ein konventionelles Thema der Geographie als Wissenschaft, sondern ein ausserordentliches Thema der Geographen, die die Landschaft erfahren. Ergriffenheit als Zustand der Betrachtung oder Beobachtung *muss* eine Tabuzone der Wissenschaft sein, weil sie den Rausch, den Verlust der rationalen Kontrolle und damit der Möglichkeit zur Wissenschaftlichkeit bedeutet. Meist lässt sich aufgrund von Tabuzonen mehr über ein Phänomen aussagen als aufgrund der sogenannten Normalität; der Norm, die schliesslich nicht ein an sich Seiendes, sondern eine Konstruktion der Wahrnehmung ist.

Der Anstoss zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem, was wir als Umwelt, Landschaft, äussere Welt wahrnehmen, ist, so behaupte ich, ein durchaus gefühlsmässiger. Dies betrifft Fachgeographen ebenso wie Laien. Man überprüfe seine eigene Biographie und halte vorurteilsfrei die Augenblicke fest, in denen Landschaft oder Abbilder davon gefühlsbetont erfahren wurden; Augenblicke, von welchen das wissenschaftliche Interesse Distanz nehmend wegstrebt und zu denen es wieder hinstrebt, ohne dass wir uns darüber im alltäglichen Tun klar Rechenschaft ablegen.

Wenn ich nun von der Wahrnehmung von Landschaft spreche, dann nicht im Sinne eines Landschaftsarchitekten, der etwas für die sogenannten «Betroffenen» realisiert, sondern für die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die ihren Blick für qualitative Phänomene entwickeln und in den Dienst eines kritischen Bewusstseins stellen müssen. Mit einem Begriff wie dem der Ergriffenheit kann ich mir den Menschen nicht mehr als einer Wahrnehmungsmaschine vorstellen, als ein bewusstloser Behälter für Wahrnehmungsdaten, als ein Wesen, für das ich die Terminologie der Kanäle, Schnittstellen oder Gigabytes verwenden könnte. Dazu ist der ergriffen wahrnehmende Mensch zu sehr der leiblich konkrete Mensch. Tatsächlich weist der Wortbestandteil «Greifen» auf eine leibliche Aktion hin, auf eine Bewegung auf das Wahrgenommene hin. Im übertragenen Sinne führt das rational ausgeführte Greifen zum «Begriff». «Ergriffenwerden» bezeichnet die Umkehrung dieser intentionalen Richtung und zeigt auf der phänomenologischen Ebene das Überhandnehmen des betrachteten Objektes an. Was dabei geschieht, ist nun zu untersuchen.

Ergriffenheit, so wie ich sie hier betrachte, ist ein Begriff der Jetztzeit; jede Epoche hatte ihre Begriffe und Begriffsworte für den Zustand, den ich damit meine; und noch ist es fraglich, ob dieser «Zustand» in seiner geschichtlichen Tiefe als unwandelbar betrachtet werden darf.

Ergriffen wird man, so das Deutsche Wörterbuch der Grimms, von Gefühlsregungen; Ergriffenwerden wird von ihnen mit staunen, dem griechischen ἄγμαι (*ágamai*) und dem lateinischen *commoveor* assoziiert; ergreifend ist unter

anderem bewegend (1862, 828f). Ergriffenheit konnotiert aber auch *stupor*, Erstarren, Überwältigung. Der Begriff ist mit gegensätzlichen Konnotationen widersprüchlich aufgeladen: zwischen (-) überraschter Starre und (+) forttragender Bewegtheit, (-) Gefangensein (*fascinatio*, Behexung) und (+) Geborgensein, (-) Besessenheit und (+) Hingebung. Im Zustand der Ergriffenheit fehlt die Rahmung [was erfahren wird, ist «alles», ist, was man die ‹Natur selbst› zu nennen geneigt ist.] die ein Bild beschreibbar macht, und es empfindet sich der ergriffen wahrnehmende Mensch sprach- und richtungslos; das französische *transporté* konnotiert diesen Charakter des Entrückt- und Entzücktseins am unmittelbarsten. Natürlich ist dieser standorts-ungewisse Zustand für einen Geographen (-) skandalös und doch (+) interessant. Interessant, weil Momente der Ergriffenheit aufzeigen, womit sich Landschaft ausserhalb des rationalistischen Diskurses anreichert; interessant, weil dieses Andere der rationalisierbaren Landschaft etwas über sie als Teil unserer alltäglichen Lebenswelt aussagt und damit das aktuelle Problem unseres Verhältnisses zur Umwelt anspricht.

Instrumente

Das Instrumentarium, mit dessen Hilfe ein Problem wie das der Ergriffenheit an der Landschaft zu lösen wäre, ist in der Geographie vorhanden. Man kann sich darüber streiten, ob es spezifisch geographisch sei, oder nicht vielmehr psychologisch, literaturwissenschaftlich oder fundamentalphilosophisch. Das Aufkommen dieser Betrachtungsweise in der Geographie um die Jahrhundertwende geschah in einem Umfeld, die sich vom heutigen Disziplinen-Verständnis sehr stark unterscheidet. Den Weg zur Betrachtung der Alltagswelt hat 1961 David Lowenthal in seinem programmatischen Artikel «Geography, experience, and imagination» aufgezeigt. Wo private, miteinander inkongruente und aus objektiven und subjektiven Elementen zusammengefügte Welten im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stehen, finden sich banale Situationen unmittelbar neben ausserordentlichen.

Das Verhältnis von künstlerischer, im besonderen literarischer Erdbeschreibung ist spätestens seit Alexander von Humboldt ein grosses Thema des Faches. Es gibt a) das Literarische Bemühen im Anfertigen von geographischen Beschreibungen, in dem sprachliche und wissenschaftliche Synthese zusammenfallen. Dieses hat eine längere Tradition als die literaturwissenschaftliche Analyse von geographischen Schriften, die Diskurse und Ideologien herausarbeitet. Yi-Fu Tuan skizziert 1978 diese doppelte Stellung der Geographie zur Literatur als Stilnorm und zur Literatur als Quellenmaterial. «Literatur» ist in diesem Falle also nicht nur Trägerin von Information, sondern auch Quelle von Repräsentation und Akteurin ontologischer Standortbestimmung.

Material

Es ist heute auch in der Geographie anerkannt, was die Kunst- und Kulturwissenschaften etabliert haben: Die Landschaft ist nicht an sich da, sondern konstituiert sich in einem kulturellen Prozess, einer Art kulturhistorischer Apperzeption. Dies hat bedeutende Folgen für unsere Auffassung von *Natur*, die, wie Gernot Böhme (1996) feststellt, «ihre traditionelle Rolle als normative Instanz in unserer Kultur verliert». Von hier ausgehend, müssen wir hypothetische biologische Begründungen der Landschaftswahrnehmung, wie sie Jay Appleton (1975, 1988) in seinem prospect-refuge-Modell anbietet, von vornherein beiseite lassen.

Wenn nun die phänomenale Landschaft erst mit ihrer Wahrnehmung zu bestehen beginnt, wo und wann begann diese Wahrnehmung? Durch die Literatur über Landschaftswahrnehmung geistert der 26. April 1336. An diesem Tag, so schildert der in diesem Jahr dreiunddreissigjährige Francesco Petrarca in einem in Malau-cène niedergeschriebenen Brief (Familiari IV,I) an seinen Beichtvater, den Augustiner Frater Francesco Dionigi die Besteigung des Mont Ventoux, der über die Rhoneebene bei Avignon und Carpentras ragt. Wer diesen Bericht liest, wird mit den Motiven für das Unternehmen, mit dem mühseligen Aufstieg, dem Rundblick vom Gipfel, der Gipfellektüre von Augustins *Confessiones* und dem nächtlichen Abstieg vertraut gemacht.

Es wäre zu schön, die Entdeckung der Landschaft auf jenen Freitag in einem Frühling des 14. Jahrhunderts legen zu können. Die Entdeckung dieses Zeugnisses der Ventoux-Besteigung fällt ins 19. Jahrhundert, in dem sich der Alpinismus zu einer breiten Bewegung weitet, die ihre historischen Gründe sucht. Die Interpretationsschiene wird aber nicht so sehr von den Alpinisten gelegt. Jacob Burckhardt nennt die Besteigung des Mont Ventoux in der *Kultur der Renaissance* als Ursache der «wahrste[n] und tiefste[n] Aufregung», als Durchbruch zur Wahrnehmung der äusseren Landschaft. In seinem bekannten Vortrag von 1962, «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», führt Joachim Ritter Petrarca als Kronzeugen an und vertritt seine These, die zivilisatorisch errungene Freiheit von natürlichen Zwängen bilde die notwendige Voraussetzung für die Wahrnehmung von Natur und Landschaft – eine Freiheit, die freilich mit dem Verlust der Beheimatung in der Natur verbunden sei. Die als «zweckfrei» deklarierte, der reinen Betrachtung dienende Ventoux-Besteigung Petrarcas passt ausgezeichnet in dieses Konzept.

Als ich den Ventoux-Brief und einiges, was darüber in der Sekundärliteratur zu finden ist, vor drei Jahren zum ersten Mal im Detail las, liess sich der alpinistische Gründungsmythos irgendwie nicht widerspruchlos realisieren. Die offenen Fäden in der Interpretation fand ich in hervorragender Weise geschlossen in der 1991 von Ruth und Dieter Groh verfassten kritischen Aufarbeitung «Petrarca und der Mont Ventoux» (1996). Die genaue Lektüre von Familiari IV.I, so das Sigel des Ventoux-Briefs, lässt Fragen über den Status von Petrarcas Text entstehen, die vom Haupttitel der Grohschen Publikation «Die Aussenwelt der Innenwelt» aufgenommen werden. Tatsachenbericht und metaphorische Schilderung scheinen einander zu durchdringen.

Die Ankunft auf dem Gipfel scheint auf den ersten Blick in die Kategorie der Ergriffenheit zu passen:

«Zuerst stand ich, durch einen ungewohnten Hauch der Luft und durch einen ganz freien Rundblick bewegt, einem Betäubten gleich.» (*Primum omnium spiritu quodam aeris insolito et spectaculo liberiore permotus, stupenti similis steti.*)

Alles, was darauf folgt, ist nur mittelbar die Aussicht: Die Wolken zu seinen Füßen verweisen auf Athos und Olymp, die schneebedeckten Alpen hemmen den sehnsüchtigen Blick nach Italien, und Erinnerungen an die Kindheit in Bologna werden im Stil einer Konfession ausgebreitet; er kommt, gedrängt von den länger werdenden Schatten auf die Aussicht zurück, zu den vermuteten, aber nicht zu

sehenden Pyrenäen, zum Bergland westlich der Rhoneebene und den Golf von Marseille.

Dieser Gipfelexkurs zwischen biographischer und physischer Topographie nimmt mehr als zwei Druckseiten in Anspruch; was davon die Aussicht betrifft, und kann nicht anders als sachlich genannt werden. Dann kommt die Katastrophe der Betroffenheit – freilich nicht ob der Erscheinung der äusseren Landschaft. Petrarca hat die *Confessiones* von Augustinus im Gepäck.

«Das faustfüllende Bändchen allerwinzigsten Formats, aber unbegrenzter Süsse voll, öffne ich, um zu lesen, was mir entgegentreten würde. Was anderes als Frommes und Demütiges konnte mir wohl entgegentreten? Zufällig aber bot sich mir das zehnte Buch dieses Werkes dar. Mein Bruder stand in der Erwartung, aus meinem Munde etwas von Augustin zu hören, aufmerksam hörend da. Ich rufe Gott zu Zeugen an und ihn eben, der dabei war, dass dort, wo ich die Augen zuerst hinheftete, geschrieben stand: <Und da gehen die Menschen hin und bestaunen die Gipfel der Berge, die ungeheuren Fluten des Meeres, die breiten Wasserfälle der Flüsse, die Grösse des Ozeans und die Bahnen der Sterne, aber sie vergessen dabei sich selbst.>

Ich war wie betäubt [...]. Da beschied ich mich, genug von dem Berg gesehen zu haben, und wandte das Auge auf mich selbst, und von Stund an hat niemand mich reden hören, bis wir unten ankamen.»

Alles was zu sehen war, alles was hätte wahrgenommen werden können und, in unserem nachromantischen Sinne, zu einem Entzücken oder einer Ergriffenheit an der Landschaft hätte führen können, ist durch die Augustinische Intervention zunichte. Es entsteht eine Sprachlosigkeit, nicht an der Landschaft, sondern am moralischen Anspruch. Oder, wie Grohs es formulieren: «Die Rhetorik des Berichts ist die des moralphilosophischen Traktats, das Ergebnis des fingierten moralphilosophischen Experiments entspricht der Versuchsanordnung». (43)

Die Beurteilung «fingiert» und «Experiment» ist zu präzisieren. Petrarca schliesst Familiari IV.I mit der Schilderung der Niederschrift in der Nacht des Abstiegs in der Herberge in Malaucène. Er betont die Authentizität des Berichts – wir würden heute sagen, dessen «live»-Charakter:

«[...] um dir dies hier in Eile und aus dem Stegreif zu schreiben, damit nicht, wenn ich es aufschöbe, durch Ortsveränderung etwa die Gemütsbewegung sich wandle und so der Vorsatz zum Schreibe verbrause.»

Die Forschung hat etabliert, dass Petrarca den Brief 1353, 17 Jahre nach der angeblichen Besteigung verfasst hat; der Adressat Francesco Dionigi war zu diesem Zeitpunkt seit 10 Jahren tot. (Groh, 20f) Das Datum des 26. April 1336, so arbeiten Grohs heraus, ist aufgrund von symbolischen Bezügen gewählt. Wie beim Datum ist die gesamt poetisch-semantische Konstruktion des Briefes ausserordentlich kunstvoll und an Bezügen reich angelegt. «Alles spricht dafür, dass der Bericht [...] fingiert ist.» (25) Die Durchdringung von Aussenweltdiskurs – die Schilderung von äusserlichen Ereignissen, die die Besteigung wiedergeben – und Innenweltdiskurs – die Selbstgespräche und die Intervention der Augustinus-Passage – haben noch nicht Züge des Überganges vom, grob gesprochen mittelalterlichen zum Renaissance-Weltbild, und schon gar nicht von einem wissenschaftlich-alpinistischen Selbstverständnis im Sinne des 18. oder 19. Jahrhunderts.

Die Augustinus-Passage stammt aus dem zehnten Buch der *Confessiones*, in dem das Gedächtnis in Begriffen des Räumlichen und als Problem der göttlichen Unendlichkeit erörtert wird. Die Gipfellektüre beschränkt sich allerdings auf einen Satz, der die Augenlust verbietet (*concupiscentia oculorum*) und im Konzept der Bergbesteigung als eines kathartischen Unternehmens und des Erreichens des Gipfels als einer metaphorischen Bekehrung seinen Platz hat. Auf dieser Bühne kommt der Kampf zur Darstellung zwischen einer Karriere als weltlicher, emanzipierter und von der Sünde gefährdeter Dichter und einer solchen als Nachfolger der Kirchenväter. Das beschworenermassen «zufällige» Aufschlagen des zehnten Buchs und dieser Passage kann unter diesem Blickwinkel als Werfen eines göttlichen Loses verstanden werden. Die Ergriffenheit, die im *obstupescere*, dem Betäubtsein ob der Rundschau und beim Lesen der Augustinus-Passage anklingt, hat einen klaren schicksalhaften Aspekt, der lediglich an einem Bild von der Ausenwelt angehängt ist. Der Berg ist von daher wesentlich Metapher: «Landschaft als Gegenstand rein ästhetischer Erfahrung [ist] in Fam. IV.I nicht Petrarca's Thema [...]», sie ist «nicht sein Thema, weil sie nicht sein Problem ist. [...] Der fiktive Brief über die Besteigung des Mont Ventoux ist vor allem anderen die Allegorie einer Lebenskrise.» (Groh & Groh 1996, 53, 78)

Seit dem 14. Jahrhundert hat sich die Weise, die äussere Natur zu sehen, sie zu begehen und sie zu handhaben, derart gewandelt, dass das Herantreten an eine Quelle wie diese von Petrarca viel hermeneutische Arbeit verlangt. Das bedeutet nicht, dass das 19. Jahrhundert uns im Vergleich gar keine solchen Probleme bieten würde. Wir dürfen nicht von einer Kontinuität des wahrnehmenden Bewusstseins und seiner Ausdrucksweise ausgehen und gar nicht von so etwas wie psychologischen Naturgegebenheiten.

Die Versuchung, Naturgegebenheit der Umweltwahrnehmung vorauszusetzen, ist tatsächlich gross. Ein Beispiel gibt der Physiker Paul Gruner, der zu Beginn dieses Jahrhunderts versucht hat, die Beobachtung von Dämmerungen allgemein, aber auch des Sonderfalls Alpenglühens, zu standardisieren. Antrieb war zweifellos seine eigene Faszination, die ihn zur Projektion einer Hypothese der geschichtslosen, zeitlosen Empfindung verleitete:

«Die wunderbaren Färbungen des Abendhimmels, verbunden mit der eigenartigen Stimmung, die sich bei dem allmählichen Scheiden des Tages des andächtigen Zuschauers bemächtigt, haben von jeher einen besonderen Reiz auf die menschliche Seele ausgeübt: zu allen Zeiten ist das ästhetische Empfinden durch die Poesie der Dämmerungsfärbungen stark angeregt worden und hat zur Ausführung schöner, bleibender Kunstwerke Anlass gegeben.» (1927, VII)

Das ist alles, was im Vorwort seines Buches *Die Dämmerungserscheinungen* von 1927 über die Grundlagen und die emotionale Komponente des Phänomens steht. Es ist arm im Vergleich zu dem, was Geographen in dieser Zeit und in den Jahrzehnten davor über die wahrgenommene Landschaft geschrieben haben.

Wenn ich erst das Motiv einer Bergbesteigung und jetzt das Alpenglühens genannt habe, habe ich eine Richtung eingeschlagen, oder vielmehr bin ich in eine Richtung gelenkt worden, die in der Diskussion des Erhabenen und der Ergriffenheit einen besonderen Platz einnimmt. Von den Rändern der bewohnten Welt her versetzt uns eine zeitlos scheinende Natur in Schrecken und Entzücken. Dies ist

sicher für das Gebirge richtig, aber ebenso für das Meer. Wie die Alpen, musste das Meer erst entdeckt werden, um Landschaft zu werden. Der Blick der über die Alpenübergänge säumenden Maultiertreiber auf die Berge und der Blick der Seeleute auf das Meer sind nicht zweckenthalten. Es sind andere Blicke als jene der Alpinisten und der Badereisenden, die sich diesen Räumen nähern und sie gesellschaftlich in Besitz nehmen, das heisst zu Landschaften machen. Es heisst, der seinen Acker bestellende Bauer sehe die Schönheit der Landschaft nicht, er lasse sich nicht von seinem Tagewerk ab- und entrücken; eine gezielte Studie hätte allerdings die Frage zu beantworten, ob diese Aussage nicht eine Art bürgerlicher Mythologie ist.

Eine der ersten positiven Äusserungen über das Gebirge datiert rund 200 Jahre nach Petrarca's fiktivem Termin. In einem Brief von Konrad Gessner von 1541 vernehmen wir:

«Denn welche Lust ist es, und, nicht wahr, welches Vergnügen für den ergriffenen Geist, die gewaltige Masse der Gebirge wie ein Schauspiel zu bewundern und das Haupt gleichsam in die Wolken zu erheben.»

Die positive Darstellung des Gebirges, die der humanistische Naturforscher Gessner hier zeichnet, ist nicht selbstverständlich: Wie zäh war die Auffassung vom Gebirge als von Ruinen der vorsintflutlichen Schöpfung, die in der bis ins neunzehnte Jahrhundert diskutierten neptunistischen Geologie (Scheuchzer) zum Ausdruck kommt! Gessner spricht von einer Gefühlsregung [lat. ...?], von etwas, was ihm wie auf einer Bühne vorgeführt wird, und von einer Selbstvergrösserung bis in die Wolken. In einem als Brief verfassten Bericht schildert er die Besteigung des Pilatus vom 20. August 1555. Darin prägt er das vielfach aufgegriffene Motiv von der vertikalen Gleichzeitigkeit der vier Jahreszeiten im Gebirge und führt eine Auseinandersetzung mit dem, was die Sinne im Gebirge wahrnehmen, und zwar in Begriffen des Genusses und der Ergriffenheit.

Um die Wende zum 18. Jahrhundert erfolgt «ein Paradigmenwechsel von einer normativen zu einer subjektiven Ästhetik» (Groh & Groh 1996, 111). Die kulturelle, und man möchte sagen gesellschaftliche Bedingtheit der Wahrnehmung eines Raumes wie des Gebirges wird bewusst und die Haltungen beginnen sich zu differenzieren. Jetzt wird so etwas wie Ergriffenheit benennbar und bekennbar; eine Regung aber, die für uns – wie bei Petrarca – zur glänzenden Leerstelle geraten muss oder die der von uns heute erlebbaren nicht entspricht. Eine historische Perspektive auf sein solches Phänomen zu gewinnen ist sehr schwierig. Erinnern wir uns daran, wie oft nicht bei Gessner, im 16. Jahrhundert, sondern bei Rousseau, im 18. Jahrhundert, der Anfang der Wahrnehmung der Alpen gesetzt wird. Dies tut unter anderem Richard Weiss, und er verwechselt damit Anfang und gesellschaftliche Breitenwirkung. Die «geistige Erschliessung der Alpen» (Weiss) beginnt rund 200 Jahre vor Rousseau. Ähnliches lässt sich übrigens für den Begriff der wissenschaftlichen Ästhetik sagen: In jener alpenbegeisterten Mitte des 18. Jahrhunderts wird von Alexander Gottlieb Baumgarten erstmals der Ästhetikbegriff aus den Anfängen seiner Vorgänger ausformuliert und schliesslich unter diesem Begriffswort im heutigen Sinne gefasst.

Zurück zur Ergriffenheit als Grundzug des Bezuges zur Aussenwelt. 1688 schreibt John Dennis in einem Bericht von einer Alpenfahrt von «delightful Horror» (Riedel 1989, 108). Der Charakter des Erhabenen als des Schrecklich-Schön-

nen, den Schiller ein Jahrhundert später auf den Punkt bringt, ist damit auf die Grundlage der subjektiven Ästhetik gestellt worden. Das göttliche Unendlichkeits-Rätsel, das im zehnten Buch der *Confessiones* behandelt wird und indirekt mit der Ventoux-Tragödie in einem Zusammenhang steht, wird in eine Ästhetik des Erhabenen überführt (Groh & Groh 1996, 109). Ergriffenheit könnte als der Teil davon definiert werden, der die unmittelbaren leiblichen und synästhetischen Anmutungen umfasst.

Eine Beschreibung des Verhältnisses des Ergriffenseins zu einer allgemeineren Empfindung des Erhabenen finden wir in einem Bericht von Christoph Meiners (1747-1810), Professor der Philosophie in Göttingen, über seine Betrachtung der Jungfrau in der Abendsonne von 1782 (*Briefe über die Schweiz*, Berlin 1784-1790, in: Weiss 1934, 129)

«[...] und diese Empfindungen waren nicht etwa Rührungen des ersten hinreissenden Augenblicks, sondern sie dauerten in der Seele eben so lange fort und kehrten eben so oft wieder, als ich die Jungfrau betrachtete. Ungeachtet man hier gleichsam in eine ganz erstarrte und vielleicht nie belebte Schöpfung hineinschaute, so offenbarte sich doch der Schöpfer gewiss nirgends herrlicher als in diesen Wüsten der Natur [...]»

Die Naturbetrachtung wird hier als religiöse Andacht geschildert, die sich nicht in einem Hingerissensein erschöpft. Das Rätsel der Unendlichkeit ist zu einem Rätsel des Wüsten und Wilden geworden. Der *locus terribilis* der vor-subjektiven Zeit hat, ohne seinen Schrecken ganz zu verlieren, Eigenschaften des *locus amoenus* angenommen; und, wie es Wolfgang Riedel formuliert, «die romantische Heiligung der Natur findet am locus terribilis statt: Wald und Gebirge, Felsen und Schluchten [...]» – bis hin zur sakralen Natur eines Caspar David Friedrich. (Riedel 1989, 114f).

Ich fasse vorläufig zusammen: Das Erblicken und Begreifen von Landschaft ist ein aktiver, kultureller Prozess; die Schulung dieses Blickes erfolgt ihrerseits an den vulgarisierten Darstellungen in Bild und Wort. Dies ist für die Erdbeschreibung, die Geographie des ästhetischen Entdeckungszeitalter ein Problem und eine Herausforderung. Die Frage der Stellung von Kunst und Wissenschaft zueinander hat um die letzte Jahrhundertwende die Geographen beschäftigt, und sie beschäftigt sie heute wieder. Friedrich Ratzel (1844-1904) hat einmal das Wort vom «kalten Auge» für den Blick der Wissenschaft verwendet; was er in dem in seinem Todesjahr 1904 abgeschlossenen *Über Naturschilderung* schreibt, behandelt hingegen die Wärme. Es kann durchaus als ernüchternd für die mögliche Leistung der Wissenschaft empfunden werden:

«Die Naturschilderung kann nicht ohne innere Wärme arbeiten. Ich möchte sagen: wenn der Geograph schildert, müsse sich sein Herz verdoppeln; denn er braucht ein Herz für die Welt, die er sieht, und ein Herz für die Sprache, in der er nun denkt und dichtet.» (1904, 298f)

Dieser Satz kann, wie das ganze Buch *Über Naturschilderung*, mit dem Wissen von Ratzels ideeller Nähe zur Einfühlungspsychologie gelesen werden, die ihren Grund in seiner persönlichen Nähe zu wichtigen Vertretern der psychologischen Ästhetik seiner Zeit hat: Wilhelm Wundt (1832-1920) – «kulturanthropologische Psychologie» und Johannes Volkelt (1848-1930) – «Ganzheitspsychologie». Sehen wir erst einmal davon ab, dass es ihm im zitierten Satz um den Schreibstil geht

und betrachten wir seine Ausdrucksweise: Ratzel spricht von der Verdoppelung der Hingabe an Weltbetrachtung *und* an Weltdarstellung. Die «Verdoppelung des Herzens» ist metaphorisch; wie jede Metapher ist sie indessen aus einem Substrat des Erlebens und Bezeichnens geschöpft. Hier geht es um ein Organ, das einerseits physiologisch das Organ der Mitte und der Bewegung ist; andererseits, im übertragenen Sinne, um das Organ des emotionalen oder, im Sinne der Romantik gesprochen, sentimentalischen Menschen. Wir haben es in diesem Bild mit der *Präsenz* des Menschen in seiner seelisch-leiblichen Dimension zu tun.

Es bleibt der Widerspruch zwischen der metaphorischen Verdoppelung und der Unteilbarkeit der leiblichen Präsenz sowie der Nichtmitteilbarkeit der überwältigenden Sinneswahrnehmung. Dazu hat sich Johann Wolfgang von Goethe auf seiner Alpenreise von 1779 (Sophienausgabe Bd. 19, Weimar 1899, 223ff; Borchardt 1953, 108) geäußert, als er den packenden nächtlichen Anblick des Montblanc vom Tal von Chamonix vom 4. November schildert. Er fasst sein Beschreibungsproblem in den Satz:

«Meine Beschreibung fängt an unordentlich und ängstlich zu werden, auch braucht es eigentlich immer zwei Menschen, einen der's sähe und einen er's beschriebe.»

Wenn der reale Beobachter in Gefahr steht, von der Faszination überwältigt zu werden, von Phänomen ergriffen zu sein, wächst der Wunsch, die Niederschrift jemandem zu delegieren, dessen handwerkliche Fähigkeiten des Darstellens ungetrübt sind. Dieses Problem kam schon *vor* Goethe zum Ausdruck und es ist auch uns heute nicht unbekannt. Christian (Cay Lorenz) Hirschfeld (1742-1792), Professor der Philosophie in Kiel, merkt in einer Betrachtung des Hochgebirges bei Grindelwald in den 1770er Jahren an (*Briefe*, Leipzig 1776, cit. nach Weiss 1934, 68):

«[...] man erschrickt bei diesem Anblick und wünscht dieses angenehme Schrecken allen seinen Bekannten mitteilen zu können [...].»

Der Wunsch, sich mitzuteilen; der Griff nach dem Schreibzeug, dem Pinsel, dem Claude-Glas, dem Photoapparat, einer Klassifikation oder einer wissenschaftlichen Erklärung; sie sind apotropäisch, ein Mittel, die Gefahr eines Rausches zu bannen. Jedoch schaffen diese Instrumente allmählich ihre eigenen Stereotypen, die einen unbewaffneten Zustand der Ergriffenheit im Vorneherein verunmöglichen.

Als Goethe zuvor auf derselben Reise 1779 (Borchardt 1953, 40f) in der Klus von Moutier weilte, beschrieb er seine Faszination in Begriffen der *leiblichen Präsenz*:

«Mir machte der Zug durch diese Enge eine grosse ruhige Empfindung. Das Erhabene gibt der Seele die schöne Ruhe, sie wird ganz dadurch ausgefüllt, fühlt sich so gross als sie sein kann. Wie herrlich ist ein solches reines Gefühl, wenn es bis gegen den Rand steigt ohne überzulaufen. [...]

Wenn wir einen solchen Gegenstand zum erstenmal erblicken, so weitert sich die ungewohnte Seele erst aus, und es macht dies ein schmerzliches Vergnügen, eine Überfülle, die die Seele bewegt und uns wollüstige Tränen ablockt. Durch diese Operation wird die Seele in sich grösser, ohne es zu wissen, und ist jener ersten Empfindung nicht mehr fähig. Der Mensch glaubt verloren

zu haben, hat aber gewonnen. Was er an Wollust verliert, gewinnt er an innerem Wachstum.»

Gestatten Sie mir, zu paraphrasieren: An der Grösse des betrachteten Objektes wird, Goethe wörtlich genommen, die Seele gross. Um die Frage zu beantworten, die Meiners beim Anblick des Hochgebirges nach der Entsprechung zwischen dem endlichen Wahrnehmenden und dem unendlichen Naturobjekt, dem lebendigen Betrachter und der toten Wildnis, gestellt hat, benötigt Goethe hier nicht das Göttliche, sondern die Seele. Die Doppelnatur von Angst und Entzücken, Bitterem und Süssen, die Schiller im Erhabenen feststellt, ist hier mit *Schmerz* und *Wollust* benannt, die beide die Ursache für Tränen sein können. Das Überlaufen der Tränen aber ist ein Vorgang, eine «Operation», durch den die Seele von der überschüssigen Lust befreit wird und sich auf ein neues, höheres Erlebnissniveau hebt.

Das Thema solcher Entsprechungen zwischen leiblicher Erfahrung und Wahrnehmungsspannung könnte uns nun lange beschäftigen: Das Quellenmaterial, das uns vom 18. Jahrhundert an zur Verfügung steht, ist enorm. Die Arbeit wäre vielversprechend, die Dokumente im Lichte von aktuellen phänomenologisch-ästhetischen Theorien oder von geschlechtsspezifischen Kriterien (es fehlt hier und heute ein Text von einer Frau) zu prüfen.

Der Mensch ist also in Erfahrung und Ausdruck *leiblich*, nicht wie ein weit entferntes «kaltes» Wettersatellitenauge, in der Landschaft präsent. Ich komme in der Frage dieser *Anwesenheit* zu einem letzten Dokument, das von einem besonders um Objektivität bemühten Geographen stammt. Der Finne Johann Gabriel Granö (1882-1956) ist uns vor allem durch sein Buch *Reine Geographie* von 1929 bekannt. In diesem behandelt er um eine phänomen-gerechte, objektive anthropozentrische Landschaftsbeschreibung; ein aus diesen Ansprüchen abzuleitender Methodensatz sollte die Essenz der Geographie bilden und diese als Naturwissenschaft in seinem Sinne theoretisch und praktisch begründen. Er hat dabei alle Sinnesmodi zu beschreiben versucht und ist daran vielleicht auch gescheitert. Die Passage, die ich wähle, ist aber gerade nicht der *Reinen Geographie* entnommen, sondern einer zehn Jahre früher entstandenen Schrift; in ihr kommt die Rolle des Sinnesmodus Hören zum Ausdruck, der in den meisten Quellen hinter das dominante Sehen zurücktreten muss. Von seiner geomorphologischen Forschungsreise durch den Altai 1913-1916 stammt die Beschreibung eines landschaftlichen Momentes (Granö 1919, 260 in Paasi 1984, 25, übers. J.W.):

«Weit weg im Norden, am Horizont, waren Hügel mit Schneeflecken, und in der Tiefe vor uns zog der Schwanenfluss in einem hellen Bogen durch das Tal. Die Landschaft lag unter einem leichten bläulichen Schleier.

Völlige Stille! Wir konnten weder einen Kuckucksruf noch den Gesang der Goldamsel hören. Wir fühlten keinen Lufthauch. Wir waren umgeben von einem grossen Reservat voller Blumen wie aus Wachs. Es war wie in einem Märchen, wie in einem Traum! Ich erinnere mich nicht an den Wochentag, noch daran, welcher Kalendertag es war, aber das ist auch zweitrangig.»

«Norden» und «Schwanenfluss» sind die einzigen nominal topographischen Elemente in dieser Beschreibung. Die Worte «Hügel», «Schneeflecken», «Flussbogen» und «bläulicher Schleier» lassen zu Handen der Imagination des Lesers mehr offen, als sie festlegen. Sie schaffen vor allem eine Stimmung. Der visuell erfahrene Raum ist von der Tiefe des Tales geprägt, man erwartet, eine Überblicks-

beschreibung dieser Gegend des Altai zu erhalten. Es folgt aber eine Leerstelle: «Völlige Stille». Das Ohr sucht einen Anhaltspunkt, die mit Namen genannten Singvögel sind *nicht* da, der gewohnte Wind ist *nicht* da. Stille, das ist die maximale Einengung des akustischen Horizontes. Das Ergreifende der Stille verändert den Bezug zur unmittelbaren Umgebung, deren Vegetation unwirklich, wädhern tot erscheint. – Die am physischen und erlebnismässigen Höhepunkt tote stille Landschaft ist im übrigen ein Motiv, das uns rund 130 Jahre zuvor begegnet, in Horace Bénédicte de Saussures (1740-1799) Bericht vom Versuch einer Besteigung des Montblanc vom Jahr 1786. Saussure beschreibt die tiefe Stille des Hochgebirges und die Empfindung der Isolation, die diese verursacht (*Voyage dans les Alpes*, Neuchâtel 1779-96; nach Weiss 1934, 167):

«[...] es kam mir vor, als wenn ich das ganze Weltall überlebt hätte und nun seinen Leichnam zu meinen Füssen ausgestreckt sähe.»

Die Empfindung ist, wie er anmerkt ambivalent, schauerhaft und anziehend zugleich.

Was Granö schildert, ist nicht die emporhebende Ergriffenheit, und indem er den Vergleich mit der Märchen- und Traumwelt führt, schildert er das Überhandnehmen der Imagination. Wo Klänge, das Zeithafte unserer Umwelten, verstummen, hält die Zeit an, stürzt der zeitliche Ort des Erlebens ebenso ins Unendliche wie der räumliche angesichts einer übergross empfundenen Natur. – Als Goethe sich in die Klus der Birs bei Moutier zurückwendet, um sie nochmals zu betrachten, erörtert er vor allem die zeitlichen Horizonte ihrer Gesteinformationen. Unendlichkeit und Ewigkeit sind untrennbare Komponenten des Schreckens und der Lust in der Raumerfahrung, die in der Ergriffenheit zusammenfliessen.

Schluss

Ergriffenheit, wie sie uns im historischen Längsschnitt erscheint, ist in Bezug auf die Wahrnehmung der äusseren Welt ein problematisches Moment der Wahrnehmung. Sie hat eine Stellung zwischen *Selbstvergrösserung des Wahrnehmenden* und *völliger Überwältigung durch die Grösse des äusseren Objektes*. Sie fordert die Präsenz des Menschen und stellt sie gleichzeitig durch das Übermass in Frage.

Sie ist damit nicht ein Problem der Natur des Menschen, sondern seines kulturell-zivilisatorischen Verhältnisses zur Umwelt. Ergriffenheit ist so erwünscht als ein Mensch der Romantik sie wünscht, und so tabu als ein Mensch des Rationalismus der Moderne sie meidet.

Obwohl dem Ergriffenwerden aufgrund der sprachlich dokumentierten Formen eine geschichtliche Tiefe zugestanden wird, ist ihre an der Landschaft erfahrene Ausprägung ein Produkt der Neuzeit. Wie wir anhand von Petrarca sahen, kann die nachromantisch-bürgerliche Interpretation vorbürgerlicher Quellen Leerstellen mit der Projektion von Ergriffenheit ausfüllen.

So paradox und zwiespältig wie die Qualitäten der Ergriffenheit sind – *contradictio in adiecto* des Schönen und des Furchtbaren – zeigen sie die Gespaltenheit des wissenschaftlich tätigen Menschen auf: die Professionalisierung und Spezialisierung *in einer Welt der rationalen Operationen*, im Gegensatz zur Privatheit und Unmittelbarkeit *der emotionalen persönlichen Welt*. Es ist, als müsste der Zeichner eines Diagramms von Biomassenverteilung gleichzeitig Aquarellist von Sonnenuntergängen sein. Wird die Trennung zwischen der rationalen und der emotionalen Welt zu vollständig, muss mit einer Trübung des Kritikvermögens gerechnet

werden: auf der Seite der Ratio würde dies zu Unlogik führen, auf der Seite des Gefühls zur Verführung durch problematische politische oder religiöse Strömungen.

Zu kennen, was Ergriffenheit ist, welche Chancen und welche Gefahren in der von ihr bewirkten Entgrenzung von Zeit und Raum liegen, ist ein Beitrag zu einer *grundlagenkritischen neuen Landschaftsästhetik*, in der sich das Wissenschaft treibende Subjekt im Kontakt mit seinem Gegenstand wandeln darf, ja muss. Die Maxime ist für einmal nicht von Nietzsche, sondern von Rilke, aus dessen achter Elegie (*Sämtliche Werke I*, 716) – und damit will ich schliessen:

Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.

Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

Justin Winkler, Klang-, Licht- und Zeit-Räume. Eine Auswahl von Texten zu Soundscape Studies, Landschaftswahrnehmung und Zeitkultur 1995 – 2002

Gesamtverzeichnis der zitierten Quellen

- Anschütz Georg 1953. *Psychologie. Grundlagen, Ergebnisse und Probleme der Forschung*. Meiner, Hamburg.
- Amphoux Pascal et al. 1991. *Aux écoutes de la ville. La qualité sonore des espaces publics européens. Méthode d'analyse comparative: enquête sur trois villes suisses*. IREC Rapport de recherche 94. Lausanne.
- Appleton Jay 1975. *The experience of landscape*. Wiley, Chichester.
- Appleton Jay 1988. Prospects and refuges revisited, in *Environmental aesthetics: theory, research and applications*, edited by J. Nasar, Cambridge Univ. Press, Cambridge, pp. 27-44.
- Arendt, Hannah 1971 (1979). *Vom Leben des Geistes 1: Das Denken*. Piper, München.
- Augoyard Jean-François 1978. *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores. Contribution à une critique de l'habitat*. Paris: URA, Ecole Spéciale d'Architecture.
- Augoyard Jean-François 1978. *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores. Contribution à une critique de l'habitat*. UR,4, Ecole Spéciale d'Architectute. Paris.
- Bachelard Gaston 1942. *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*. Corti, Paris.
- Baumann Max Peter 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus*. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels. Amadeus, Winterthur.
- Baumgartner Elisabeth 1990. Elektrisches Alpenglühen. *Distel*. Kulturelemente 1990 (3-4), Bozen.
- Bitzenhofer Benedikt 1982. *Untersuchung von Naturgeräuschen fallenden Wassers im Hinblick auf mögliche tonale Strukturen*. Diplomarbeit FB Elektrotechnik, Abt. Ton- und Bildtechnik, Fachhochschule Düsseldorf.
- Blauert Jens 1974. *Räumliches Hören*. Hirzel, Stuttgart.
- Böhme G. 1992-2. Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik. *Kunst Journal International* 20, 247-255.
- Böhme Gernot & Schiemann Gregor (eds.), 1997. *Phänomenologie der Natur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Böhme Gernot 1996. Naturphilosophie als Arbeit am Begriff «Natur», in: XXX, 340-356.

- Böhme Hartmut 1988. Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung. *Kulturgeschichte des Wassers*, 7-42. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Bollnow Otto F. 1963. *Mensch und Raum*. Kohlhammer, Berlin.
- Borchardt Rudolf (ed) 1953 (1923). *Der Deutsche in der Landschaft*. Suhrkamp, Frankfurt/M. (Bremer Presse.)
- Brockmann-Jerosch Marie, Heim Arnold, Heim H. 1952. *Albert Heim. Lehre und Forschung*. Wepf, Basel.
- Carr Emily 1966. *Hundreds and thousands: The journals of Emily Carr*. Irwin, Toronto/Vancouver.
- Chappaz Maurice 1986 (1965). *Gesang von der Grande Dixence*. Limmat, Zürich.
- Coolidge William Augustus Brevoort 1989 (1904). *Josias Simler et les origines de l'alpinisme jusqu'en 1600*. (Allier, Grenoble) Glénat, Grenoble.
- Corbin, Alain 1994. *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Albin Michel, Paris.
- Corradi Fiumara Gemma 1990. *The other Side of Language. A Philosophy of Listening*. London/New York.
- Dahlhaus Carl, 1980. *Tonality, New Grove*, 19.
- Ediger Jeffrey J. 1993-1. *A phenomenology of the listening body*. Ph Thesis Urbana, Illinois.
- Feilberg H.F. 1916. Das Meer. *Volkskundliche Untersuchungen, zur Feier des zwanzigjährigen Bestehens des Schweizerischen Archivs für Volkskunde*, 123-130. Basel/Strassburg.
- Flaubert Gustave 1972 (1873). *Madame Bovary*. Gallimard, Paris.
- Fleiner Samuel und Angela Sophia Wagner 1995. »Der Riese schläft nur« 14-tägiger Klangarchäologischer Spaziergang in der ehemaligen Völklinger Eisenhütte, Eröffnung am 13.8.95. <http://www.concept-nouveau.de/voelk.ram>
- Gassmann Alfred Leonz 1936. *Zur Tonpsychologie des Schweizer Volksliedes*. Hug, Zürich.
- Geissler Karlheinz A. 1997. *Zeit. «Verweile doch, du bist so schön!»* Beltz Quadriga, Weinheim/Berlin
- Gessner Conrad 1555. *Commentariolus de rarioribus et admirandis herbis quae Lunariae nominantur*. Zürich. In: Coolidge, *Josias Simler et les origines de l'Alpinisme jusqu'en 1600*. Grenoble 1904, *200, *221.
- Goebel Johannes 1992. *Wie man in den Lautsprecher hineinruft, so schallt es heraus*. Vortrag vom 27.11. 1992 an den Berliner Hörspieltagen, LCB Berlin-Wannsee.
- Gogol Nikolai 1982 (1835). *Mirgorod. Gutsbesitzer aus alter Zeit*. Gesammelte Werke 1, 265-291. Übers. Georg Schwarz. Cotta, Stuttgart. (S. 268f.)
- Granö Johann Gabriel 1929. *Reine Geographie. Eine methodologische Studie, beleuchtet mit Beispielen aus Finnland und Estland*. Acta Geographica 2 Nr.2. Helsinki.
- Granö, Johann Gabriel 1993. *Altai. Vaellusvuosina nähtyä ja elettyä*, Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Grimm Jacob und Wilhelm 1862. *Deutsches Wörterbuch* Bd. 3. Hirzel, Leipzig.
- Groh, Ruth, Groh Dieter 1996. *Die Aussenwelt der Innenwelt. Zur Kulturgeschichte der Natur*. Suhrkamp, Frankfurt/M.)
- Grumet G.W. 1993. Sounding Board. Pandemonium in the modern Hospital. *Lancet* 328(6), 1993, 433-437.
- Gruner Paul 1917. Anleitung zur Beobachtung der Dämmerungsfarben. *Meteorologische Zeitschrift* (Braunschweig) 12 1917, 415-424.
- Gruner Paul, Kleinert H. 1927, *Die Dämmerungserscheinungen*. Henri Grand, Hamburg. = Probleme der Kosmischen Physik 10
- Gruner Paul 1943. Dämmerungserscheinungen. *Handbuch der Geophysik* 8.8, 509ff. Berlin.
- Heim Albert 1874. Töne der Wasserfälle. *Verhandlungen der Schweizerischen naturforschenden Gesellschaft*, 56. Jahresversammlung/Jahresbericht 1872-73, 209-214. Schaffhausen.
- Heim Albert 1912. *Luft-Farben*. Hofer, Zürich.
- Heim Albert 1931. *Geologie des Rheinfalls*. Schaffhausen.
- Heim Arnold 1933. *Minya Gongkar. Forschungsreise ins Hochgebirge von Chinesisch Tibet*. Huber, Bern.
- Herder Johann Gottfried 1800/1967. *Kalligone. Erster Theil: Vom Angenehmen und Schönen*. (Hartknoch, Leipzig 1800) *Sämtliche Werke* Bd. 22 Suphan B. (ed). Olms, Hildesheim 1967.
- Hesse Hermann 1977 (1957). *Narziss und Goldmund*. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Hildesheimer Wolfgang 1965. *Tynset*. Suhrkamp, Frankfurt/M
- Ihde Donald, 1976. *Listening and voice. A phenomenology of sound*. Ohio University Press, Athens.
- Janssen Th. 1991. Hat die Duplizitätstheorie der Haarzellen heute noch Gültigkeit? *Larino-Oto-Rhino* (Stuttgart) 70, 613-615.
- Klee Paul, nach Petitpierre P. *Aus der Malklasse von Paul Klee*. Bern 1957, 56. Siehe Hoppe-Sailer R. 1993. *Paul Klee, Ad Parnassum*. Insel, Frankfurt, 47.
- Lefebvre Henri 1992. *Eléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Syllepse, Paris.
- Lévinas Emmanuel 1947. *De l'existence à l'existant*. Vrin, Paris.
- Lévinas Emmanuel 1987. *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Alber, Freiburg im Breisgau und München.
- Linschoten J. 1955. Über das Einschlafen I/II. *Psychologische Beiträge* 2(1), 70-97; 2(2), 266-298.
- Lowenthal David 1961. Geography, experience, and imagination: towards a geographical epistemology, *Annals of the Association of American Geographers* Vol. 51, No. 3 (Sep., 1961), pp. 241-260.

- Maffina Giovanni F. 1977. *Russolo/L'arte dei rumori*. Catalogo della mostra Ca' Corner della Regina, Biennale di Venezia, Archivio storico delle arti contemporanee, 1977.
- Mayr Albert 1992. Zeit – Ökologie – Politik. *Zeitlandschaften*, 8-11. Bozen.
- Merleau-Ponty Maurice 1945. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris.
- Moles, Abraham A. 1981. *L'image sonore du monde environnant. Phonographie et paysages sonores*. Actes du Coloque »Paysage sonore urbain«. Paris.
- NN 1991. Eingleisige Auffassung von Volkskultur. [Über Workshops von Albert Mayr] *Extra* 27.9. 1991, III.
- Paasi Anssi 1984. Connections between J.G. Granö's geographical thinking and behavioural and humanistic geography. *Fennia* 162, 21-31.
- Petitpierre Max 1957. Aus der Malklasse von Paul Klee. Bern. zit. nach Richard Hoppe-Sailer, *Paul Klee. Ad Parnassum*. Frankfurt a. M., 1993.
- Picard Max 1988 (1948). *Die Welt des Schweigens*. Piper, München/Zürich.
- Picht Georg 1990. *Kunst und Mythos*. Stuttgart.
- Piepmeyer R. 1980. Artikel «Landschaft». In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 12-27. Basel/Stuttgart.
- Porteous J. Douglas & Mastin Jane F., 1985. Soundscape. *Journal of Architecture and Planning Research* 2, 169-180.
- Proust Marcel 1987 (1913). *Du côté de chez Swann. A la recherche du temps perdu*. Flammarion, Paris. (P. 185f)
- Ratzel, Friedrich 1904. *Über Naturschilderung*. Oldenbourg, München/Berlin.
- Riedel Wolfgang 1989. «Der Spaziergang». *Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Rilke Rainer Maria (1903). *Worpswede*. Werke III/2. Insel, Frankfurt/M.
- Rilke Rainer Maria 1927. *Sämtliche Werke* I, 716. Insel, Leipzig.
- Rilke Rainer Maria [1953]. *Gedichte 1906 bis 1926. Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den mittleren und späteren Jahren*. Insel, Wiesbaden.
- Rilke Rainer Maria 2002. *Les quatrains valaisans. Die Walliser Gedichte*, Zweisprachige Ausgabe. Herausgegeben von Yvonne Goetzfriedl. Ars-Vivendi, Cadolzburg.
- Risset Jean-Claude, Wessel David L. 1982. Exploration of timbre by analysis and synthesis. Deutsch D. (ed), *The psychology of music*, 26-57. Academic Press, New York/London.
- Ritter Joachim 1990 (1978) Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. Gröning G, Herlyn U. (eds), *Landschaftswahrnehmung und Landschaftserfahrung*, 23-41.(nach: Rektoratsrede 1962, Schriften der Ges. zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster 54.)
- Rolshoven Johanna 1993. Der Blick aufs Meer. Facetten und Spiegelungen volkskundlicher Affekte, *Zeitschrift für Volkskunde* II, pp. 191-212.

- Rösing Helmut 1993. Musik im Alltag. In: Bruhn H., Oerter R., Rösing H. (eds), *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek 1993, S. 113-129.
- Russolo Luigi 1916. *L'Arte dei Rumori*. Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano. (Dt. Übersetzung von Albert Mayr und Justin Winkler, 1999: URL: http://www.iacsa.eu/jw/russolo_1916_geraeuschkunst_06-12-20)
- Schaeffer Pierre 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris.
- Schafer R. Murray (ed.), 1977. *Five village soundscapes*. The Music of Environment Series 4. Vancouver B.C.: ARC.
- Schafer R. Murray 1977. *The Tuning of the World*. McClelland&Stewart, Toronto/Knopf, New York 1977.
- Seel Martin 1991. *Eine Ästhetik der Natur*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Sloterdijk Peter 1993. Wo sind wir, wenn wir Musik hören? *Weltfremdheit*, 294-325. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Southworth Michael 1969. The sonic environment of cities. *Environment and Behaviour* 1(1), 49-70.
- Stahl Heinrich 1857. *Die Wunder der Wasserwelt. Bilder und Schilderungen für Jung und Alt*. Leipzig.
- Stege Fritz 1961. *Musik, Magie, Mystik*. Remagen.
- Straus Erwin W. ²1956. *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. Springer, Berlin/Göttingen/Heidelberg.
- Straus Erwin W. 1960 (1930). Die Formen des Räumlichen. *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften*, 141-178. Springer, Berlin/Göttingen/Heidelberg. (1930: Die Formen des Räumlichen. *Der Nervenarzt* 3(11), 633-656.)
- Straus Erwin W. 1966 (1960). Memory traces. Straus E.W., *Phenomenological Psychology*, 75-100. New York. (First published in: Über Gedächtnisspuren, *Der Nervenarzt* 31 1960, 1-12 and *Tijdschrift voor Philosophie* 24(1) 1962, 2-32)
- Straus Erwin W. 1970. Phenomenology of memory. Straus E. (ed.), *Phenomenology of memory*, 45-63. The third Lexington Conference on pure and applied phenomenology. Duquesne University Press, Pittsburgh.
- Truax Barry (ed.), 1978. *Handbook for acoustic ecology*. Burnaby, B.C.: The Music of Environment Series 5.
- Truax Barry 1984. *Acoustic Communication*. Norwood M.
- Tuan Yi-Fu 1978. Literature and geography: Implications for geographical research," in *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, edited by David Ley and Marwyn Samuels, Maaroufa Press, Chicago, pp. 194-206.
- Weber G. 1875. Töne der Wasserfälle (Besprechung). *Schweizerisches Sängerbblatt* (Bern) 15 (20-21), 2-3.
- Weiss, Richard (ed) 1934. *Die Entdeckung der Alpen. Eine Sammlung schweizerischer und deutscher Alpenliteratur bis zum Jahr 1800*. Huber, Frauenfeld/Leipzig.

- Winkler J. 1993. *Panorama und Panakroama: Haltungen des Sehens und des Hörens*.
Manuskript für Ausstellungskatalog Panoramen von Max Schneider, bisher
unveröffentlicht.
- Winkler Justin, 1995a. Tonalität/Bergtalrauschen, in: Faust Isabelle, Ipsen Detlev et
al. (eds), *Klangwege*. Gesamthochschule Kassel/Akroama, Kassel/Basel, 13-17.
- Winkler Justin, 1995b. *Klanglandschaften. Untersuchungen zur Konstitution der klanglichen
Umwelt in der Wahrnehmungskultur ländlicher Orte in der Schweiz*. Habilitationsschrift
Universität Basel,
URL http://www.iacsa.eu/jw/winkler_klanglandschaften_1995.pdf
- Winkler Justin, 1997. «Beobachtungen zu den Horizonten der Klanglandschaft»,
in: Böhme/Schiemann (eds), *Phänomenologie der Natur*, pp. 273-290.
- World Soundscape Project, 1978. *The Vancouver Soundscape*. Vancouver, B.C.: The
Music of Environment series 2, ARC.