

# Hörgestalt und Denkfigur

## Zur Geschichte und Perspektive von R. Murray Schafers *Die Ordnung der Klänge*

Ein einführender Essay von Sabine Breitsameter

Als 1977 in Nordamerika erstmals R. Murray Schafers *The Tuning of the World* erschien, traten darin zwei verblüffende und bis dahin weitgehend unbekannte Konzepte in Erscheinung: Sie kristallisierten sich in den Begriffen »Soundscape« und »Akustische Ökologie«. Diese beiden von Schafer geprägten Begriffe wurden durch das Buch über einen Spezialistenkreis hinaus bekannt und begannen sich international zu verbreiten. Mit dazu beigetragen haben dürfte die zunehmende Faszination einer bis dato kleinen, aber interessierten Öffentlichkeit durch das sogenannte »World Soundscape Project«. Schafer hatte mit diesem von der UNESCO unterstützten Projekt Anfang der 1970er-Jahre gemeinsam mit seinem Lehr- und Forschungsteam<sup>1</sup> an der Simon-Fraser-Universität in Burnaby bei Vancouver begonnen. Es war ein ungewöhnliches Vorhaben: Aufgabe der Studie war es, weltweit das akustische Erscheinungsbild von Orten, Räumen, Landschaften, Situationen auf Tonträgern festzuhalten – für die Nachwelt ebenso wie für die aktuelle Erforschung akustischer Identität. Die akustischen Erscheinungen der Welt sollten erfasst, analysiert und in ihren Veränderungen über Jahre hinweg verfolgt werden. Dabei entstand ein Archiv, das viele Hundert inhaltlich und technisch hervorragende Tonaufnahmen umfasst. Die Ergebnisse des World Soundscape Projects und etlicher damit verbundener kleinerer Studien gingen nicht nur in Schafers *The Tuning of the World* ein, sondern bilden faktisch auch die zentrale Grundlage dieser Publikation. Doch erst die Integration dieser Ergebnisse in Schafers kühnes ästhetisches Gesamtkonzept führte dazu, dass die Publikation national und international zu seinem größten Wurf und damit zu seinem Hauptwerk werden konnte.

## 8 Hörgestalt und Denkfigur

R. Murray Schafer, Jahrgang 1933, war Mitte der 1970er-Jahre in Nordamerika kein Unbekannter. Mehrfach war er als Komponist von Vokalmusik und Musiktheaterwerken hervorgetreten, war mit bedeutenden kanadischen Kompositionspreisen ausgezeichnet worden und hatte, namentlich für sein zweites Streichquartett mit dem Titel *Waves*, auch internationale Anerkennung erhalten. 1975 hatte er seine zehn Jahre währende akademische Arbeit als Professor an der Simon-Fraser-Universität beendet. Etliche Publikationen waren bereits von ihm erschienen und erfuhren über Kanada hinaus Beachtung: Neben Büchern über E.T.A. Hoffmann und Ezra Pound und ihr Verhältnis zur Musik waren dies insbesondere musik- und hörpädagogische Veröffentlichungen. Schafers Publikationsliste zeigt deutlich, dass er am damals herrschenden kritischen Diskurs über Musik, ihre Pädagogik und ihre Institutionalisierung einen wichtigen Anteil hatte und mit der Umsetzung eines eigenen pädagogischen Konzepts, des sogenannten »Ear Cleaning«, für eine grundlegende Reform stand. Sein Profil als Hörpädagoge, Hörforscher und Komponist gewann und schärfte Schafer im weltoffenen, intellektuellen- und künstlerfreundlichen Klima der Ära des kanadischen Premierministers Pierre Trudeau.

Mit Glenn Gould verband ihn mehr als nur Zeitgenossenschaft und der gemeinsame Klavierlehrer in jungen Jahren, Alberto Guerrero. Gould und Schafer kannten sich seit dieser frühen Zeit. Goulds Reflektionen über Medientechnologie, ihre Auswirkungen auf das musikalische Werk und dessen Rezeption<sup>2</sup> Mitte der 1960er-Jahre lassen sich ebenso als Ursache wie auch als Wirkung von Schafers Kritik an einem naiven Umgang mit Audiotechnologie verstehen. Noch deutlicher werden die Wechselwirkungen zwischen beiden und das zumindest partiell gemeinsame Milieu anhand von Goulds experimentellen Radiofeatures, der *Solitude Trilogy*<sup>3</sup>. Insbesondere das erste, *The Idea of North* (1967), thematisiert die Erfahrung einer natürlichen Umwelt als prägend für sinnliche Wahrnehmung, Wertesystem und Selbstverständnis ihrer Einwohner. Zugleich setzt es das Thema mittels einer damals noch ungekannten, radiophonisch<sup>4</sup> radi-

## Zur Geschichte und Perspektive 9

kalen, akustischen Simultaneität um. Der Hörer ist dabei selbst für die kognitive und ästhetische Sinnstiftung verantwortlich und wird dazu angehalten, einer Methode des Hörens zu folgen, die sich deutlich an Murray Schafers Soundscape-Modell anlehnt, das ein umfassendes, nicht selektives Hören erfordert.

Partizipation und Umweltlichkeit: Goulds Arbeit wurde, wie die Schafers, von einer Strömung mitgetragen, die ihren Ausgang in der Medientheorie Marshall McLuhans nahm. Schafers gute Bekanntschaft, vielleicht sogar Freundschaft mit McLuhan hat in beider Werk, so auch in *The Tuning of the World*, deutliche Spuren hinterlassen. In der europäischen Rezeption Schafers wurde dieser Aspekt, von dem später noch detaillierter die Rede sein wird, bisher kaum zur Kenntnis genommen. Die weltumspannende Perspektive von *The Tuning of the World* lässt McLuhans »Global Village« anklingen. Schafers Idee ist es, die Klänge der Welt so zu ordnen und aufeinander abzustimmen, dass sich das hässliche akustische Erscheinungs-»Bild« der Gegenwart zu einer ästhetischen globalen Komposition fügt. Nicht das Eliminieren und Ersetzen von Lauten ist sein Ansatzpunkt, sondern das Proportionieren der vorhandenen Laute: das – wie er es anschaulich nennt – Orchestrieren der weltumspannenden Komposition.

In seiner wohlkalkulierten Mehrdeutigkeit ist Schafers Titel unübersetzbar. »Tuning« steht damit für das Stimmen eines Instruments, das Einstellen eines Radiosenders und für das Manipulieren (das »Frisieren«) eines Autos, dessen so erhöhte Leistung sich lautstark darbietet. Diese Dreideutigkeit verwebt sich geschickt zur Quintessenz des Buchs: Das hässliche, ungestaltete akustische Erscheinungsbild der Welt soll so gestimmt werden, dass es nicht nur Wirrwarr und Getöse produziert, sondern für Wohlbefinden, Sinnhaftigkeit und anspruchsvolle Ästhetik steht. Aber auf welcher Grundlage sollte eine Ordnung der Klänge entwickelt werden? Und in welcher Beziehung könnte und sollte der hörende Mensch in ihr mitspielen? Die Antworten darauf leitet Schafer kulturhistorisch her. Auf der Basis literarischer Zeugnisse rekonstruiert er Eigenschaften des akustischen Alltags von der Antike bis heute und arbeitet die damit jeweils verbundenen Hör-

## 10 Hörgestalt und Denkfigur

erfahrungen heraus, die sich zu Hörkulturen formierten. Gleichzeitig erläutert er, welche geschichtlichen Entwicklungen zu der von ihm konstatierten heutigen Gleichgültigkeit gegenüber der auditiven Wahrnehmung geführt haben. Aus deren Simplifizierung und Nivellierung aufgrund einer immer stärker hervortretenden »urban« geprägten Wahrnehmungserfahrung leitet Schafer eine Reihe von Basis-kriterien ab, nach denen eine zuträgliche akustische Umgebung gestaltet werden sollte. Ins Zentrum seiner Kriterien stellt Schafer die akustische Transparenz dessen, was er Soundscape nennt. Soundscape bezeichnet insbesondere die akustische Hülle, die den Menschen umgibt (siehe S. 35 f. und 45 f.), im räumlichen wie im klangästhetischen Sinn. Die Transparenz der Soundscape, die er mit dem Begriff »Hi-Fi« charakterisiert, ermöglicht eine Durchhörbarkeit der akustischen Umgebung, die das Öffnen des physikalischen wie mentalen Wahrnehmungsraums bewirken soll (siehe hierzu S. 91 f.). »Lo-Fi« nennt er dagegen den akustischen Wildwuchs im Alltag, der – aufgrund breitbandiger, meist maschinell erzeugter »Schallwände«, wie beispielsweise des ständigen Rauschens von Klimaanlage, Straßenverkehr oder Baulärm – für das Gehör kaum zu durchdringen ist und der ein Hineinhören in die Tiefe des Raums, die Wahrnehmung eines weiten akustischen Horizonts nicht erlaube. Eine Ordnung der Klänge in der Praxis vorzunehmen, so Schafers Fazit, müsse dem zu etablierenden Beruf des Akustikdesigners obliegen, aber auch den aufmerksamen Hörern und ihrer Fähigkeit zur gestaltbildenden, weil geschärften auditiven Wahrnehmung. Aus diesem zentralen Gedanken ergab sich der Ansatzpunkt für den Titel der vorliegenden deutschen Übersetzung, *Die Ordnung der Klänge*.

Im deutschsprachigen Raum verbreiteten sich Schafers Ideen nennenswert erst Anfang der 1990er-Jahre. Zunächst fanden sie Eingang in den akademischen Bereich.<sup>5</sup> Sie wurden zum Teil befördert, aber auch ausgebremst von einer nur kurzzeitig erhältlichen unvollständigen Übersetzung seines Hauptwerks und gleichzeitig produktiv vorgebracht durch Initiativen und Forschungsschwerpunkte Einzelner.<sup>6</sup> Der Zugang, der hier interessierte, lag zunächst nicht im

Künstlerischen, sondern machte sich an Fragestellungen zur Humanisierung der Alltagswelt fest, also zu deren aktiv herbeizuführender und zu gestaltender »Lebbarkeit«. Neu war, dass man die Gestaltung der öffentlichen akustischen Umgebung in den Mittelpunkt der Überlegungen rückte – ein Ansatz, der für damalige Zeiten sehr unorthodox war. Dass es hierzu bereits ausgearbeitete systematische Ansätze und Überlegungen gab – nämlich diejenigen Schafers –, war überraschend, zumal ihr Fokus sich – als Akustische Ökologie – auf eine Thematik ausrichtete, die noch außerhalb der damals aufscheinenden Horizonte lag. Auch hier scheint eine Inspiration Schafers durch McLuhan durch, dessen Gedanke einer »Medienökologie« (»Media Ecology«) ab Anfang der 1960er-Jahre von der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde und der unter der Federführung von Neil Postman die Einrichtung des viel beachteten Studiengangs »Media Ecology« an der New York University mit auf den Weg brachte.

Schafer hatte schon seit 1970 mehrfach über seine Akustische Ökologie publiziert, die in Europa nur Spezialisten bekannt war. Erst *The Tuning of the World* machte seine ökologische Perspektive auf die akustische Umwelt für ein größeres Publikum fasslich und in ihren ästhetischen Konsequenzen plausibel. Dazu beigetragen hat das öffentliche Hervortreten des Themas Ökologie in der englischsprachigen Welt Mitte der 1970er-Jahre. In Mitteleuropa setzte dieser Prozess wenige Jahre später ein.

Implizit an Ernst Haeckels systemischen Gedanken der »Oecologie« (1866) anknüpfend, fügt Schaefer in seiner Akustischen Ökologie Hörer, Laute und Umwelt zu einem »Ganzen«, zu einem dynamischen Gefüge, in dem die Veränderung eines Faktors alle anderen Faktoren und schließlich das auditive Ergebnis selbst beeinflusst.<sup>7</sup> Orchestrierung und Balance des Verhältnisses zwischen Hörer, Lauten und Umwelt – darauf gründet Schafers Lösungsansatz zur Verbesserung der akustischen Umwelt.

Ausgangspunkt für seine Überlegungen ist die Lärmentwicklung; Schafer nennt sie in Bezug auf die 1960er-Jahre »Sound Revolution«<sup>8</sup>.

## 12 Hörgestalt und Denkfigur

Die 1960er-Jahre waren ein Jahrzehnt voller Lärmbelastungen, vielleicht das mit dem meisten Lärm im gesamten 20. Jahrhundert. Durch die zivile Luftfahrt haben die Lärmprofile der Flughäfen expandiert. Deshalb bildeten sich Protestbewegungen gegen Lärm. Die Concorde stand am Start und markierte wenig später ihren Flugweg per Überschallknall. Detroit produzierte Muscle-Cars und warb mit erhöhtem Motorenlärm für erhöhte Leistung. Baulärm griff um sich, weil die Städte in Nordamerika größer und die in Europa neu aufgebaut wurden. Die 1960er-Jahre waren auch das Jahrzehnt der Rockmusik, bei der die Schallpegel weit über hundert Dezibel anstiegen und damit lauter waren als jede Musik, die man je auf der Welt gehört hatte.

Aber Schafer thematisiert nicht nur Hörschäden oder eine generelle Überforderung der auditiven Wahrnehmung. Vielmehr arbeitet er strukturelle Bedingungen für das Hören-Wollen und -Können heraus: Bereits in den frühen 1960er-Jahren hatte er als Musiklehrer die Erfahrung gemacht, dass es vielen seiner Schüler immer schwerer fiel, konzentriert und aktiv über eine längere Zeit zuzuhören – egal ob Musik oder gesprochenem Wort. Schafer suchte die Lösung des Problems jedoch nicht in einer Anpassung der Inhalte (»Beatles statt Bach«), sondern betrachtete die Gesamtsituation: In einem Alltag, der von akustischem Wildwuchs geprägt sei, der kaum absichtsvoll gestaltete Angebote fürs Ohr biete, der unangenehme, kommunikationsleere oder bedeutungslose Schallereignisse kaum aktiv vermeide, würde die Mehrzahl der Menschen nichts Hörenswertes erwarten und ihre Ohren verschlossen halten. Eine aus den Fugen geratene, hässlich klingende akustische Umwelt habe ihre Bewohner auf eine Abstumpfung ihres Gehörs hin konditioniert und die auditive Welt der Gleichgültigkeit preisgegeben. Schwerhörigkeit sei zu einer Art Überlebensprinzip geworden.

Der Gedanke, Ökologie in unmittelbarer Beziehung zu ästhetischen Manifestationen zu verstehen, ist ungewöhnlich und auch heute noch provokant: Der Darmstädter Philosoph Gernot Böhme kritisierte mehrfach, dass die Frage nach Kriterien für eine humane Umwelt von

der Ökologie bislang fast ausschließlich auf der Grundlage naturwissenschaftlicher Begriffe beantwortet wurde.<sup>9</sup> Schafer hingegen thematisiert die Sinne, insbesondere das Gehör, als ökologisch-soziale Sensoren, das akustische Erscheinungsbild versteht er als Indikator für den Zustand eines Systems oder Gemeinwesens. Ein »umgekipptes« Gewässer wird kaum von Vogelgezwitscher oder Insektenzirpen umgeben sein und stellt so dem aufmerksamen Hörer, nicht dem Betrachter, seinen misslichen Zustand dar. In einem Klassenzimmer mit langer Nachhallzeit ist eine geordnete Kommunikation unter Schülern oder zwischen Schülern und Lehrern kaum möglich: Indem seine Nutzer dazu genötigt werden, sich stimmlich kräftig verständlich zu machen, wird die Lautstärke spirale weiter nach oben gedreht, sodass das akustische Gestaltungsproblem zu einem sozialen Problem wird.

Schafer beschreibt eine kausale Beziehungsdynamik zwischen der Qualität der akustischen Umwelt und der Wahrnehmungsfähigkeit des menschlichen Gehörs. Sein Ziel ist es, dem Verlust an individueller Autonomie, der sich ihm in der gesellschaftlichen Preisgabe des Hörens darstellt, entgegenzuarbeiten. Eine akustisch wohlgestaltete Welt wäre die notwendige Voraussetzung für eine allgemeine Wertschätzung des Auditiven und die Förderung der Rezeption von auditiv Gestaltetem jeglichen Genres. Sie wäre auch ein Indikator für eine Gesellschaft, in der die Interessen zwischen Individuen, Gruppen und der Gemeinschaft insgesamt ausgeglichen wären.

Doch um dorthin zu gelangen, so Schafer, bedarf es der Entwicklung einer umfassenden, bewussten und kritischen Hörfähigkeit. Durch sie kann zum einen der unzureichende akustische Ist-Zustand in all seinen Aspekten erkannt werden, zum anderen kann die Fähigkeit zum differenzierten akustischen Ausdruck, zum »Klangmachen«, gesteigert werden. Die daraus folgende Umgestaltung der Welt ist – nach Schafer – nicht darauf aus, die Klänge des Alltags zum Schweigen zu bringen, sondern sie zielt darauf ab, die akustische Umwelt aktiv und neuartig ästhetisch zu gestalten. Aktiv, weil jeder aufgerufen ist, an dieser Aufgabe mitzuwirken; neuartig, weil hier bislang nicht prak-

## 14 Hörgestalt und Denkfigur

tizierte gestalterische Ansätze entwickelt werden: das Prinzip der Orchestrierung und der Neuschöpfung von Lauten, die dem menschlichen Körper und den menschlichen Lebensrhythmen bewusst angemessen wurden, ähnlich wie dies Le Corbusier seiner Architektur zugrunde legte; ästhetisch, weil dem Bedürfnis des Menschen nach Wohlgefallen und Wohlbefinden mittels einer bewussten gestalterischen Ordnung Rechnung getragen werden soll.

Dies impliziert eine weitere, auch heute noch weitgehend innovative Botschaft: Es gibt eine Gestaltbarkeit des Auditiven jenseits musikalischer Parameter. Die Welt der Laute, die alles Hörbare umfasst – Sprache, Klänge, Geräusch: zusammengefasst im Terminus »Sound« –, wird damit als Metakategorie postuliert, die die Kategorie der Musik zwar umfasst, aber auch übersteigt. Schafer folgt damit einer Spur, die von den italienischen Futuristen, Kurt Weills »absoluter Radiokunst«, Hans Fleschs Vorstellung einer material- und genreübergreifenden Rundfunkkunst, über die Musique concrète, John Cages entgrenzten Musikbegriff, Friedrich Knillis »totalem Schallspiel«, bis hin zu dem von Max Neuhaus geprägten Genre der »Sound Installation« und den vielfältigen Klangkunst-Tendenzen führt, die sich seit Mitte der 1960er-Jahre herauskristallisierten. Indem Schafer jene Metakategorie formuliert und ausführlich beschreibt, sie zudem als Einziger der Genannten aus dem künstlerischen Bereich herausbewegt in einen fasslichen, alltäglichen Anwendungsbezug, muss er als einer der wichtigen zeitgenössischen Initiatoren des Konzepts von »Sound« gelten, wenn nicht gar als der wichtigste.

»Soundscape« ist neben »Akustische Ökologie« der zweite innovative Begriff, den Murray Schafer mit *The Tuning of the World* eingeführt hat. Seit Anfang der 1990er-Jahre ist der Begriff auch im deutschsprachigen Raum bekannt und wird hier als englischsprachiges Wort gebraucht und verstanden. Es gab mehrfache Versuche, den Begriff ins Deutsche zu übertragen, vor allem in den 1980er-Jahren: Nicht durchsetzen konnte sich der Begriff »Lautsphäre«, weil er sich zu weit von der Anschaulichkeit des englischen Originals entfernte und abstrakt wirkte. Sehr viel mehr Akzeptanz erfuhr aus guten Grün-



den das Wort »Klanglandschaft«.<sup>10</sup> Doch die Neuschöpfung aus »sound« und »landscape« ist in Schafers ursprünglichem Begriff so bezeichnend, dass dieser sich zu Recht einen festen Platz im heutigen fachlichen Sprachgebrauch erobert hat.

Der Neologismus Soundscape geht auf den US-amerikanischen Architekten Michael Southworth zurück, der damit 1969 Schallereignisse im urbanen Raum (am Beispiel der Stadt Boston) bezeichnete, ohne den Begriff selbst weiter auszuführen. Schafer fand beziehungsweise erfand ebenfalls dieses Wort und prägte ihm seine spezifische Begrifflichkeit auf. »Die Landschaft mit den Ohren sehen« – mit dieser Wendung stellte Schafer den Begriff zum Beispiel Ende der 1990er-Jahre in einem Radiointerview vor und verwies damit auf die Umweltlaute als Repräsentanten einer erlebbaren, gegebenen räumlichen oder örtlichen Situation und ihrer geografischen, kulturellen, technischen wie gesellschaftlichen Eigenheiten. So prägnant diese Sentenz auch sein mag: Sie erfasst den Begriff bei Weitem nicht erschöpfend.

Das Konzept Soundscape ist eine Hörgestalt, die in einer bestimmten Wahrnehmungshaltung gründet: in der auditiven Aneignung der Gesamtheit aller Schallereignisse eines Orts, Raums oder einer Landschaft, rundum und vollständig, bis auf den leisesten Laut. Eine Soundscape ist also die akustische Hülle, die den Menschen umgibt. Sie ist zudem eine Denkfigur, die das auditive Wahrnehmen reformuliert: Das von der Soundscape geforderte »Rundum-Hören« setzt sich ab von einer frontalen Rezeption, wie sie beim Lesen, in Bühnensituationen, beim stereofonen Hören (per Radio, Fernseher, Musikanlage) oder im traditionellen Schulunterricht gepflegt wird. Die frontale Rezeption ist, als Resultat der Schrift und der Guckkasten-Bühne, zur elementaren Wahrnehmungsgewohnheit geworden. An die Stelle dieses tradierten, linear geprägten Aneignungsmusters stellt Schafer sein audio-taktilen, lebensweltliches Modell.

Auch hier zeigt sich die Auseinandersetzung mit McLuhan. Der Begriff Soundscape relativiert die Unterscheidung zwischen »Signal« und »Rauschen« auf eigentlich zwei Begriffe, die in hierarchischer und einander ausschließender Beziehung zueinander stehen. In einer

## 16 Hörgestalt und Denkfigur

Soundscape gibt es kein »Rauschen« im technisch-informativen Sinn<sup>11</sup>, da in ihr jeglicher Laut aufschlussreich ist für das Verstehen und Bewerten der Umwelt. Gerade in der Praxis des selektiven Hörens, im »Wegfiltern« des vermeintlichen Rauschens, sieht Schafer die Ursache für die allgemeine auditive Ignoranz und eine Verfestigung der Hörgewohnheiten, welche eine zuträgliche akustische Umwelt verhindern.

Auch der Hörer muss im »System Soundscape« neu konzipiert werden: Er ist darin Akteur, Mitspieler, also aktives, Einfluss nehmendes Element seiner Umgebung, und nicht in erster Linie Empfänger: Wahrnehmen ist teilnehmen. Dieser Aufhebung der aus der frontalen Wahrnehmungserfahrung verbürgten Subjekt-Objekt-Beziehung wohnt bei aller integrativen Kraft allerdings auch die Tendenz inne, sich der Objektivierbarkeit zu entziehen: Ist Soundscape Ergebnis oder Prozess? Ist sie kybernetisches<sup>12</sup> Gefüge oder amorpher Zufall? Ist sie geronnenes Artefakt oder beiläufige Alltäglichkeit? Keine noch so konsequente Auslegung Schafers wird diese Paradoxien aufheben können. Zweifelsohne liegt in diesem Oszillieren eine Inspirationsquelle, namentlich für die Kunst, die aus dem Soundscape-Gedanken heraus enorme Anstöße erhielt. An das »Schillernde« des Soundscape-Begriffs wurde dennoch bislang nur selten produktiv angeknüpft. Seine Bearbeitung blieb weitgehend – eine Ausnahme stellt hier das Anknüpfen an einzelne Aspekte durch Gernot Böhme dar – auf seine dem Intellekt fasslichen Anteile konzentriert und begrenzt. Ein differenzierter ästhetischer Diskurs verebte bisher entweder in der esoterischen Wortwahl überwiegend US-amerikanischer CD-Vermarkter oder in der rationalisierenden Rhetorik typischer Computermusik-Konferenzen. Eine Poetologie des Genres »Soundscape-Komposition« findet sich allenfalls in Ansätzen<sup>13</sup> und lässt in der Ausarbeitung immer noch auf sich warten.

Der komplexen Hörgestalt Soundscape entspricht bei Schafer als Pendant zur Ordnung der Klänge ein gestaltendes Hören: Mittels sogenannter Soundwalks (Klangspaziergänge)<sup>14</sup>, Fieldrecordings (Originalton-Aufnahmen von »Hörenswürdigkeiten« vor Ort)<sup>15</sup> oder der

teilnehmenden, feldforschenden Hör-»Beobachtung«<sup>16</sup> von Situationen oder Orten führten Schafer und sein Forschungsteam künstlerische Hörmethoden und wissenschaftliche Hörstrategien ein. Diese Methoden und Strategien machen das hohe ästhetische Potenzial des Umwelthörens zugänglich, wobei das anwendungsbezogene kritische Hören den Zweck der Analyse und der gestalterischen Verbesserung bildet. Als Anleitung zu diesem gestaltenden Hören prägte Schafer ein Begriffsinstrumentarium, das gestaltpsychologische Prinzipien – auch diese eine Referenz an McLuhan – in den Bereich des Auditiven überträgt. So wird das vermeintlich Amorphe, scheinbar Gestaltlose des auditiven Alltags beschreibbar und zugänglich: Termini wie Grundlaut (Keynote Sound), Lautmarke (Soundmark), Signal, Hi-Fi und Lo-Fi haben ebenso wie der Terminus Soundscape selbst längst Eingang gefunden in das Begriffsrepertoire der auditiven Gestaltung und des Sounddesigns. Sie stehen für ein wichtiges Verdienst Schafers: Erstmals wurde für die Welt der Laute in Alltag und Medien eine konsistente sprachliche Grundlage entwickelt, sodass sie dadurch überhaupt erst diskursfähig wird.

Dabei stellt die Soundscape selbst für Schafer bereits ein System von Zeichen dar, eine Art Sprache. Vor allem darauf baut er seinen grundlegenden gesellschaftskritischen Ansatz auf: Die jeweilige Erscheinungsform einer Soundscape verweist auf die natürlichen, kulturellen, technischen und sozialen Bedingungen einer Gesellschaft und lässt Rückschlüsse zu auf deren Prioritäten, Defizite und Machtstrukturen. Die aktuellen Fehlentwicklungen der jeweiligen Soundscape sieht Schafer als Ausdruck einer hoch industrialisierten Gesellschaft, die Werten wie Effizienz, Mobilität und Verbrauch den Vorrang vor Bedürfnissen wie physischer und mentaler Zutraglichkeit, Selbstbestimmung und differenzierter sinnlicher Erfahrung gibt.

Hören, und zwar Hören als sinnliche wie sinnhafte Praxis, und dessen Reflexion vermögen, so Schafer, die Unzulänglichkeiten der Lautwelt mit jenen der Gesellschaft in Beziehung zu setzen. An dieser Stelle, an der die Konkurrenz von Wertvorstellungen benannt ist und das Ringen um Hierarchisierungen, Legitimität und Anerkennung

## 18 Hörgestalt und Denkfigur

von Bedürfnissen beziehungsweise Ansprüchen identifiziert wurde, wird das politisierende Moment in Schafers Akustischer Ökologie unverkennbar.

Der Verbreitung von Schafers Ideen im deutschsprachigen Raum verlieh dies Anfang der 1990er-Jahre einen enormen Aufschwung. Immerhin: Die Soundscape-Theorie und -Praxis mit ihrer expliziten Hinwendung zum Hören redeten nicht den damals in den Medien aufkommenden Strategien der Vereinfachung oder Popularisierung der Programminhalte das Wort. Mit ihr ließen sich vorherrschende auditive Programmformate und verfestigte Hörgewohnheiten als Ausdruck unbefriedigender gesellschaftlicher Zustände kritisieren.

Schafers Hörpädagogik (das sogenannte Ear Cleaning), welche die Wertschätzung alles Auditiven diesseits und jenseits der Hörroutinen zum Ziel hat, war insbesondere dazu geeignet, die Ohren für die gesamte Breite der zeitgenössischen Musik und der audiomedialen Experimente zu öffnen. Es nimmt daher nicht wunder, dass sich Schafers Konzepte, jedenfalls im deutschsprachigen Raum, in den Kulturradioprogrammen der deutschsprachigen Sender recht effizient verbreiteten: Hier arbeiteten Macher, denen die Pflege des aufmerksamen und aufgeschlossenen Hörens wichtig war. Schafer bot reichlich Ansatzpunkte, um das Publikum im und fürs Hören zu bilden und ihm die den Menschen unmittelbar betreffende, existenzielle Wertigkeit des Auditiven ins Bewusstsein zu rufen.

Diese Entwicklung stützte auch die Existenz auditiver Experimentalformen im Programm. Sie wurden in den 1980er-Jahren zu einem wichtigen spartenübergreifenden Phänomen in Kunst und Medien, und zwar vor allem dort, wo sie Raum und Klang miteinander verquickten. Die Impulse dafür kamen allerdings nicht in erster Linie aus der musikalischen Avantgarde, sondern von bildenden Künstlern. Schall wurde als immaterielle Erscheinungsform einer Skulptur aufgefasst, als imaginationsfördernder, unsichtbarer Wahrnehmungsfokus, als gleichsam »flüssige«, Raum und Prozess strukturierende Substanz: Was heute unter dem Begriff »Klangkunst« definiert und in das Fachgebiet der Musikwissenschaft eingereiht wird, trat Mitte bis Ende

der 1980er-Jahre als »Plastische Arbeit mit Klang« an die Öffentlichkeit.<sup>17</sup> Ausgangspunkt war ein damals verbreitetes Unbehagen gegenüber der rasanten Bebilderung der Welt: Die Nähe des Visuellen zum Illustrativen, die Allgegenwart und Verfügbarkeit von Bildern sowie deren zunehmender Warencharakter waren vielen Künstlern suspekt.<sup>18</sup> Mit der Verwendung von Schall als künstlerischem Material konnte man sich davon konzeptuell und sinnlich distanzieren und gleichzeitig raumbasierte Gegenentwürfe zum herrschenden linearzeitbasierten Musikbegriff formulieren.

Das räumlich-integrative Konzept Soundscape fügte sich gut in diese Zeit, in der sich die Klanginstallationen und Klangobjekte, namentlich in Deutschland, herausbildeten und im Kulturbetrieb immer präsenter wurden. So wurden Schafers Ansätze Mitte der 1990er-Jahre immer bekannter. Dabei kam es allerdings zu manchen tiefgreifenden Missverständnissen, die sich wohl weitgehend auf eine unvollständige Rezeption von *The Tuning of the World* zurückführen lassen. Als einzig verlässliche und vollständige Quelle stand Schafers Hauptwerk bislang nur im englischen Original zur Verfügung, was aufgrund von Sprachbarrieren das Verständnis erschwerte. Auch wenn die daraus resultierenden Kontroversen nur in seltenen Fällen publizistisch dokumentiert sind und sich fast vollständig hinter den Kulissen des Kultur-, Medien- und Wissenschaftsbetriebs abspielten, haben sie doch die kulturelle Einordnung Schafers im deutschsprachigen Raum mitgesteuert und führten zu einigen Fehlinterpretationen und Klischees. Deshalb sei an dieser Stelle auf jene Missverständnisse und Fehleinschätzungen eingegangen, die besonders oft ins Feld geführt wurden.

So fordert Murray Schafer, entgegen mancher Behauptung, keineswegs eine »ökologisch korrekte« Musik. Auch favorisiert er nicht das Geräusch als kompositorisches Material zu Ungunsten des elektroakustischen oder Instrumentalklangs.<sup>19</sup> Er idealisiert weder vortechnische Zustände, noch favorisiert er ein naives »Zurück zur Natur«. Nur an wenigen Stellen spricht er von der Natur als einem vom Menschen unbeschädigten Ideal. Er setzt dieses auch nicht in Opposition zu

## 20 Hörgestalt und Denkfigur

»Kultur«,<sup>20</sup> sondern formuliert seine Akustische Ökologie als einen sehr engen kausalen Zusammenhang zwischen seiner Wunschvorstellung einer ökologisch ausbalancierten Natur und deren akustischem Erscheinungsbild, das aufgrund seiner Ausdifferenzierung und Vielfalt eine Kultur des Hörens zu stärken vermag. Sehr viel öfter hingegen ist bei Schafer von »Landschaft« die Rede, häufig auch von »outdoors«. Letzteres lässt sich zwar auch mit »im Freien« oder »in der freien Natur« übersetzen, versteht dabei aber die Natur immer als Gegensatz zum Innenraum der Wohnstatt oder der urbanen Siedlungen, also im Sinne einer offenen Landschaft. Ein solches Leben »outdoors« zu führen heißt, sich im Freien in anderen als den gewohnten Material-, Raum- und Zeitstrukturen – körperlich, mental und sinnlich wahrnehmend – auf besondere Weise zu erfahren. Dies ist namentlich in Kanada ausgesprochen populär, wo man sich unter »life outdoors« eine breite Palette an Erlebnissen vom Picknick im Garten bis hin zu Survival-Trips in der Wildnis vorstellt. Indem Schafer hier mit einem sozusagen umgangssprachlichen Naturbegriff arbeitet, kann er auf eine beispielhaft strukturierte akustische Umwelt verweisen, die in Quantität und Qualität, in Proportion und Intention den Menschen weder physiologisch zu schädigen noch mental abzustumpfen vermag. Eine solche Umwelt folge, so Schafer, den Kriterien von akustischer Transparenz, ermögliche einen weiten auditiven Horizont, weise in der Regel gemäßigte Tempi und Rhythmen auf sowie Laute, deren Pegel und Frequenzen innerhalb eines physiologisch wie psychologisch zuträglichen Spektrums liegen, also nicht als Stressoren wirken. Kurz: Eine solche Umwelt bietet andersartige Hörerfahrungen als typische urbane Umgebungen, in denen breitbandige Geräusche (des motorisierten Verkehrs) und die geringe räumliche Tiefe (bedingt durch Straßen und Häuserblocks) dazu führen, dass feine, ferne Klänge das Ohr nicht mehr erreichen und sich somit der Hörerwartung und dem wahrnehmenden Bewusstsein entziehen.

Parallel dazu ist bei Schafer immer wieder auch von Natur als romantischer Kategorie die Rede. Schafer hat wiederholt seine besondere Verbundenheit zur Musik und Literatur der Romantik sowie

deren Beziehung zum Klang und zur Natur betont und darüber auch publiziert.<sup>21</sup>

Insbesondere in seinem kompositorischen Werk, aber auch in etlichen Passagen von *Die Ordnung der Klänge* manifestiert sich eine von der Romantik inspirierte pantheistische Haltung, ein transzendierendes Verständnis von der Natur als beseelte Schöpfung. Dieses mündet bei Schafer in eine Tonsprache, die seine intensiven Studien der Romantik zeigt. In diesem Sinne sind auch diejenigen Passagen seines Buchs zu verstehen, in denen er den Lauten natürlicher Soundscapes, den »Stimmen der Natur«, eine Kraft zuschreibt, welche den Hörer mit etwas in Kontakt bringen kann, was seine eigene Existenz übersteigt: dem – wie Schafer es nennt – Göttlichen. Nicht im Sinne eines wissenschaftlichen Befunds, sondern als ästhetisches Bekenntnis drücken sich darin Schafers Studien der indigenen Völker Kanadas und ihres Schamanismus aus, aber auch der griechischen, persischen und ägyptischen Mythologien und ihres Verhältnisses zur Natur. Das Motiv der Stimmen, aus denen die Schöpfung spricht, zieht sich als roter Faden durch sein kompositorisches Werk.<sup>22</sup> Indem Schafer dieses Motiv auch als Bezugspunkt für die Alltagsgestaltung ins Spiel bringt, sucht er die Akustische Ökologie vor einem Abgleiten in Positivismus, Physikalismus und pragmatisches Engineering zu bewahren. Ob mit Erfolg, wäre in Anbetracht der wissenschaftlichen Publikationen, die in erklärter Nachfolge seiner Arbeit entstanden sind, zu diskutieren.

Auch wenn dies Schafers persönlichen Einstellungen völlig zuwiderläuft, dockten sich doch an seine Lehre gelegentlich esoterische Zeitererscheinungen an, insbesondere aus dem diffusen New-Age-Bereich. Verantwortlich dafür ist nicht nur Schafers immer wieder aufscheidender Eklektizismus, mit dem er Kapitalismuskritik, kulturwissenschaftliche Methodik, qualitative Analyse, quantitative Statistik sowie idealistisches und metaphysisches Denken miteinander verknüpfte. Vielmehr fehlen bis heute eine geeignete Diskurskultur sowie Diskursinstanzen – namentlich in Nordamerika, wo kulturelle Debatten kaum gepflegt werden –, sodass seine Thesen und Methoden oftmals selektiv

## 22 Hörgestalt und Denkfigur

rezipiert und aus dem Gesamtzusammenhang gerissen wurden, ohne dass dies öffentlich hinterfragt oder diskutiert werden konnte.

Schafer als »Apologeten der Natur« oder Ähnliches zu bezeichnen, wäre einer solch selektiven und oberflächlichen Rezeption geschuldet, ebenso der Vorwurf der Technikfeindlichkeit. Die positive Rolle, welche etwa gute Audiotechnik für die Erforschung von Soundscapes spielt, war Schafer von Anfang an bewusst; dies zeigt sich unter anderem in der Einrichtung eines ausgezeichneten »Sonic Research Studios« für das World Soundscape Project Anfang der 1970er-Jahre. Was er allerdings technikskeptisch moniert, ist die (hörbare) Bevorzugung der Maschinen gegenüber der auditiven Autonomie des Einzelnen. Sie lässt menschliche Maßstäbe außer Acht und ist zu laut, zu oft, zu dicht, zu hässlich.

Wie aber müssen Maschinen verändert werden, damit sie zu einem zuträglicheren auditiven Erscheinungsbild beitragen können? Ohne Kritik an der vorherrschenden technokratischen Effizienzlogik, ohne ein verändertes Wertesystem, mit dem eine Gesellschaft ihr Verhältnis zu Maschinen neu fasst, ist eine solche Veränderung wohl kaum denkbar. Hierin – Schafer weiß es – kristallisiert sich die eigentliche Dringlichkeit seiner Akustischen Ökologie. Um die akustische Erscheinung eines Dings oder gar der Welt neu zu ordnen, reicht es eben nicht aus, einfach nur deren akustische Oberfläche auszutauschen. Ein solches Vorhaben greift ein in Funktionsweisen und damit in soziokulturelle Bedeutungen, wohl auch in den Macht- und Fetischcharakter von Gegenständen und Situationen unseres Daseins. Schafer ist bei alledem dennoch zuversichtlich, dass sich Akzeptanz für derartige Veränderungen herstellen lasse, nämlich mittels einer umfassenden hörpädagogischen Aufklärung.

Dass Schafer dennoch gelegentlich ein kulturpessimistisches Etikett angeheftet wird, mag daraus resultieren, dass seine Kritik der akustischen Gegenwart argumentativ beredter ist als sein Entwurf eines damals wie heute noch neu abzusteckenden und zu bestellenden Felds der auditiven Alltagsgestaltung. Doch gerade an Letzterer hakt manche Kritik ein: Es werde einem Totalitarismus des Auditiven das Wort



geredet, einer Vereinnahmung des Hörers, die Distanzierung und kritische Haltung erschwere.

In einem solchen Einwand zeigt sich die Furcht, von einer gezielt gestalteten akustischen Umwelt manipuliert zu werden. Darin scheint eine Haltung auf, die Hören als irrational, manipulativ und kulturell regressiv bewertet, also als gegenläufig zu aufklärerischen Prinzipien, die seit Jahrhunderten Sehen und Erkenntnis miteinander in eins setzen – eine Grundannahme, die bis in die Sprache hinein wirksam ist. Sie zeigt sich in Worten wie Evidenz, Durchblick, Anschaulichkeit und auch im Begriff Aufklärung. Schafer aber zäumt seine Kritik von der anderen Seite auf: Durch eine zunehmende Ignoranz des Auditiven sei die aufgeklärte Gesellschaft in eine Naivität hineingeraten, die dem Visuellen den Stellenwert nahezu exklusiver Faktizität zuspreche und so ein visuell-doktrinäres Weltbild liefere. Indem Schafer das Hören der Ignoranz entreißt und als wichtigen Zugang zu einem andersartigen Weltverständnis deutet, begibt er sich auf eine Parallelbahn zu McLuhan, der im Zeitalter der elektronischen Medien »audio-taktilen« Wahrnehmungsparadigmen eine zentrale Rolle zuspricht. Doch während McLuhan, zwischen zwei Kulturen »eingeklemmt«, zwar zur audio-taktilen hinstrebt, aber der visuellen immer noch verhaftet bleibt, zeigt sich Schafer als »Vollender« dieses Prozesses und vollzieht mit aller Konsequenz den Weg in die aurale, die auf das Ohr bezogene Kultur. Unter anderem am Ende seines Vorworts zu *Die Ordnung der Klänge* formuliert Schafer explizit, er habe nicht die Absicht, die anderen Sinne zu desintegrieren und den Menschen durch einen überbetonten Hörsinn zu einem »umgekehrten Krüppel« (Nietzsche) zu machen. Das Hören soll vielmehr – ausführlich verstanden und gewürdigt – in die Gesamtheit der Sinne integriert werden.

Doch dies ist ein komplexer Prozess, der nicht durch eine simple Absichtserklärung erledigt ist. Schafers kulturgeschichtliche Herangehensweise zeigt: Hören und Zuhören geschehen nicht voraussetzungslos. Der auditiven Wahrnehmung als Teil eines umfassenden sozialen Handlungs- und Bedeutungsgefüges wird, inmitten der anderen Sinneswahrnehmungen, ihr Rang zugewiesen. Wo dieser sein wird, so

## 24 Hörgestalt und Denkfigur

Schafer, entscheidet sich anhand der Werte- und Machtprioritäten, die sich eine Gesellschaft zu eigen gemacht hat und aus denen man nicht einfach ausbrechen kann.

Das Hören gewinnt damit subversiven Charakter. Die Befreiung der Wahrnehmung steht bei Schafer für eine Überwindung gesellschaftlicher Restriktionen. Ohne dass er sich explizit darauf bezieht, klingt hier die Philosophie eines Herbert Marcuse an und auch – zumindest teilweise – eines Paul Feyerabend. Erinnert sei daran, dass in den elektroakustischen Kunstformen die Einbeziehung des Geräuschs und namentlich des Umweltauslauts in den Umbrüchen nach 1968 als gesellschaftskritisches, emanzipatorisches Moment gewertet wurde: Dazu zählen der O-Ton in der radiophonen Produktion, die Einbeziehung des Geräuschs in die Komposition unter anderem bei Mauricio Kagel und Helmut Lachenmann oder die Bezugnahme von (nicht nur) akustischer Kunst auf den öffentlichen Stadtraum (etwa bei Max Neuhaus, Alvin Curran, Maryanne Amacher). Unverkennbar sind bei Schafer auch die vielen Berührungspunkte mit John Cage und seiner Erweiterung des Musikbegriffs auf alles Hörbare hin, wie es sich unter anderem in *4'33"* darstellt. Doch was Cage öffnet, ins Ermessen des Rezipienten legt, herrschaftslos freizusetzen sucht, fügt sich bei Schafer zu einem System. Ein System – mitnichten geschlossen, aber nichtsdestotrotz ein Geflecht von Beziehungen und Kausalitäten. Beide, Cage und Schafer, wollen den Hörer zum Teilnehmer machen, beide verbindet die Absage an einen eng geführten Musikbegriff, der Kunst von Alltag, Musik strikt von der Umwelt scheidet und damit Hörenswürdigkeiten von Nichthörenswürdigkeiten abgrenzt.

Der sich immer deutlicher ausprägende Warencharakter der Musik hindere die Befreiung der Wahrnehmung, so mahnt Schafer immer wieder und wirkt dabei manchmal regelrecht erschüttert, weil dieser den Hörer letztlich im Interesse kommerziell-technokratischer Werte instrumentalisieren. Aus heutiger Perspektive mag diese Ansicht Schafers naiv und weltfremd wirken. Sie macht es Kritikern leicht, ihn in eine kulturkonservative Ecke zu stellen. Ebenso wirkt seine konsequente Ablehnung der »populären Musik«, gegen die er – zusätzlich –

vorbringt, sie vermarkte sich durch Allgegenwart, Permanenz und übermäßige Lautstärke, attackiere also nicht nur die auditive Autonomie des Einzelnen, sondern sei auch geeignet, das Gehör derer, die ihr freiwillig oder unfreiwillig ausgesetzt sind, physiologisch zu schädigen.

Dies ist nicht die einzige »unzeitgemäße« Darstellung, die bei einer Lektüre von *Die Ordnung der Klänge* auffallen wird. Schafers Kritik an der Entwicklung des Telefonklingeltons und des Charakters der Telekommunikationslaute hin zur stupiden Klanguniformität scheint spätestens seit Beginn des Handyzeitalters überholt. Bei seiner Bewertung des ästhetisch-emotionalen Potenzials von Eisenbahnlauten hatte er noch keine Vorstellung von der Geräuschwelt der Hochgeschwindigkeitszüge. Seine positiven Bewertungen von Soundscapes asiatischer oder lateinamerikanischer Länder der 1970er-Jahre müssen heute, wo etliche davon als Billig-Produktionsländer einen extremen Technologisierungsschub erleben, völlig gegenteilig ausfallen. Doch ist die Lektüre dieser vermeintlich überholten Darstellungen und Einschätzungen ganz besonders empfehlenswert. Aus den Diskrepanzen zur heutigen Situation treten Schafers Kriterien deutlich hervor. Interessant ist hier vor allem, danach zu fragen, wie es zu dem neuen, heutigen Ist-Zustand gekommen ist. Schafers Modell, das in den Erscheinungen der Soundscape jeweils den Ausdruck gesellschaftlicher Machtstrukturen und Defizite sieht, lässt sich an diesen Stellen besonders gut reflektieren. Dabei wird seine Auflehnung gegen die Hierarchisierung der Sinne und die Kommodifizierung<sup>23</sup> ihrer Wahrnehmungen als eine seiner zentralen Prämissen deutlich – eine Prämisse, die im heutigen gefälligeren und argumentativ geschmeidigeren Werteklima als dialektischer Gegenpol fungieren kann.

Schafers Ausgangspunkt ist die hoch technisierte Konsumgesellschaft der 1970er-Jahre mit ihrem noch ungebrochenen technischen Fortschrittsglauben. *Die Ordnung der Klänge* wurde geschrieben, als es noch keine Bewegungen oder Parteien gab, welche die Beschaffenheit der Umwelt zum Bestandteil der Alltagspolitik machten und dadurch das Thema Ökologie, zu Schafers Zeiten noch ein Thema der intellek-

## 26 Hörgestalt und Denkfigur

tuellen Elite, zu einem alltäglichen machten. In der alltagspolitischen Auseinandersetzung wurde aus dem Denkmodell Ökologie ein Argumentationsmodell, schließlich eine Art Kampfbegriff. Diese Entwicklung hat die Rezeption Schafers im Europa der 1990er-Jahre überlagert, sodass eine Fokussierung auf die konzeptuelle Tragweite seines Werks nur selten möglich war.

*Die Ordnung der Klänge* entstand vor dem Beginn des Computer- und Medienzeitalters. Darin enthaltene mediale Reflexionen beziehen sich weitgehend auf die Kritik an den reduzierten klangästhetischen Standards des Radios<sup>24</sup> und auf den Gegenentwurf eines »Radical Radio«<sup>25</sup>. Anlässlich der vorliegenden Neuherausgabe und Neuübersetzung von Schafers Hauptwerk aber muss auch dessen Aktualität herausgearbeitet und gezeigt werden, dass wichtige Aspekte des digitalen Medienzeitalters hier bereits vorweggenommen und reflektiert werden.

Schon früh entfaltet der Begriff Soundscape ein Konzept der Immersion, des Eintauchens in einen Wahrnehmungsraum, wobei die Anwesenheit des Rezipienten oder Nutzers im Medium zu einer der Grundlagen erhoben wird. Dies war bis Anfang der 1990er-Jahre noch ein recht ungewöhnlicher Gedanke. Virtuelle Realität, ein Ausdruck, der parallel mit dem Entwurf medial gefertigter immersiver Umwelten auftritt, verweist auf Wahrnehmungen, in denen Umgebungen scheinbar authentisch darstellbar und erlebbar werden, ohne dass sie materiell vorhanden oder anwesend sind. Schafer hat deutlich gemacht, dass die von visuellen Erscheinungen losgelösten Geräusch-aufnahmen schon sehr früh bei ihren Hörern die physische Gegenwart von Abwesendem suggerierten und somit die Laute der frühen Audiomedien »magisch« aufluden. Mit der Einführung technisch optimierter Aufnahme- und Wiedergabeverfahren wurde die Suggestionskraft immer perfekter; seit Anfang der 1970er-Jahre lassen sich die mit hochwertigen Mikrofonen eingefangenen Geräusche einer Alltagssituation über adäquate Lautsprecher (am besten über Kopfhörer) auf nahezu taktile Weise plastisch-realistisch erleben. Die nach Schafer schizophone<sup>26</sup> akustische Welt bietet also ein seit vielen Jahren

einprägsames Beispiel für eine virtuelle Realität, mit deren taktiler Authentizität die anderen, visuell geprägten Immersionsmedien noch nicht mithalten können. Dort, wo der Hörer eintaucht, wird er zum Mitakteur, wirft also Fragen nach den Regeln des Verhaltens, Teilnehmens und Interagierens auf. Schafers Akustische Ökologie baut auf dem Prinzip der Partizipation auf, indem es den Teilnehmer im System der Soundscape als Hörenden wie Klangmachenden konzipiert und die Arbeit an einer ästhetisch befriedigenden weltumspannenden Soundscape, an der »globalen Komposition«, als partizipativ und prozesshaft versteht.<sup>27</sup> Es wäre ein eigener Essay nötig, um zu zeigen, wie auch Schafers musiktheatrales Werk die Grenze zwischen Publikum und Akteuren, zwischen Kunst und In-der-Welt-Sein aufhebt. In vielen seiner Stücke<sup>28</sup> wird die natürliche Umgebung auditiv und visuell eingebunden und wird zum Mitakteur, dessen Aktionen nicht selten als interaktive Antwort auf die menschlichen Teilnehmer bereits mit-einkalkuliert wurden. Schafer hat also Vorstellungen und Begriffe ins Spiel gebracht, die den Weg ins Zeitalter digitaler Medien und Netzwerke weisen. Das Hören und Agieren in der Soundscape wird zum Modellfall einer kommunikativ-interaktiven Handlung, wie auch die weitere Ausarbeitung des Konzepts durch Barry Truax zeigt.

Ein weiterer Aspekt, der insbesondere für die Entwicklung der Kunst- und Gestaltungsformen im Medienzeitalter wichtig wird, ist der Raumbegriff, der dem Wortgebrauch von Soundscape als sphärische und partizipative Struktur innewohnt. Wie schon bei McLuhan ist bei Schafer im Gegensatz zu einem visuell geprägten Raumkonzept der Raum kein neutraler Container, den es mit Inhalt anzufüllen gilt. Die Soundscape ist ein prägnantes Modell dafür, wie Raum durch den Akt der Wahrnehmung geschaffen und durch den Hörer-Akteur performativ erfahrbar gemacht wird. Dessen wahrnehmendes Handeln konstituiert den Raum, der sich, ausgehend von seinen jeweiligen Akteuren, immer wieder aufs Neue definieren kann. Dieser Raum ist, ebenso wie seine Grenzen, fließend. Er ist temporär, immateriell und flexibel wie der mediale »hertzianische«<sup>29</sup> Raum, der sich in Abhängigkeit von Wellenlängen und Frequenzen darstellt.

## 28 Hörgestalt und Denkfigur

Schafer's Sprechen in *Die Ordnung der Klänge* ist vielstimmig, und dies nicht nur aufgrund seines interdisziplinären Ansatzes, der Kultur-, Sozial- und Naturwissenschaften miteinander zu verbinden sucht, sondern auch in Anbetracht der verschiedenen Rollen und Rhetoriken, die aus seiner Publikation sprechen und die auf unterschiedliche Weise an den Leser appellieren. Wer spricht da zu uns? Ist es der Musikwissenschaftler? Der Pädagoge? Der Umweltaktivist? Der Künstler? Der Medienskeptiker? Der Stadt- oder der Systemkritiker? Alle diese Stimmen sind in der vorliegenden polyfonen Text- und Gedankenlandschaft enthalten. Welche sind es, die allein oder zusammen den Cantus firmus für kommende Zeiten angeben und tragen können? Schafer's *Ordnung der Klänge* muss letztlich vermutlich als wohlbegründetes und engagiertes Manifest gelesen werden. Es trägt streckenweise den Charakter einer Streitschrift, manchmal den einer Polemik. Aus allem spricht der gesellschaftlich engagierte Komponist, der den jahrhundertelangen Pakt zwischen Musiker und Publikum an sein Ende gekommen sieht und ihn auf eine neue Grundlage stellen will: auf eine Grundlage, die den Hörer zum Mitschöpfer qualifiziert und den Schöpfern ein sorgfältiges Hören als Grundqualifikation für das Gestaltenkönnen und Klangmachen abverlangt. Eine solche Ordnung der Klänge muss sich ihrer sozialen Rückbindung versichern. Das Ziel ist Veränderung, Verbesserung, Humanisierung, wobei sich die ästhetische Zutraglichkeit nicht von der gesellschaftlichen abspalten lässt. Als Künstler wie als Pädagoge begreift Schafer Hören als einen Akt der Freiheit: der Freiheit zu einer befreiten Kommunikation des Zuhörens und Antwortens sowie zu einem schöpferischen In-der-Welt-Sein, das zu Kontemplation und Kritik, Gegenentwurf und Selbstkritik befähigt. Das wäre jedenfalls eine gute Grundlage, von der aus eine Ordnung der Klänge immer wieder neu verhandelt und in die Tat umgesetzt werden kann.

## Editorische Notiz und Danksagung

Für die vorliegende vollständige Übersetzung und Neuherausgabe habe ich grundsätzlich darauf verzichtet, den von Schafer geprägten Begriff »Soundscape« ins Deutsche zu übertragen. Dies nicht nur, weil Soundscape als englischsprachiger Neologismus unübersetzbar ist: Er hat sich in Deutschland auch als *Terminus technicus* durchgesetzt. Gelegentlich, wenn der Kontext es erlaubt hat, habe ich Soundscape – in der Regel, um allzu häufige Wortwiederholungen zu vermeiden – mit »Klanglandschaft« oder seltener mit »akustische Umgebung« übersetzt. Meist habe ich das englischsprachige Wort »sound« mit »Laut« übersetzt, gelegentlich auch mit »Klang«. Dabei soll mit dem Wort »Klang« nicht die Nähe zu einem tradierten musikalischen Muster zum Ausdruck gebracht werden, es soll vielmehr die Gesamtheit des Auditiven und seiner sinnlich-ästhetischen Qualitäten vermitteln. Wo ich mich in der Übersetzung auf Musik beziehe (weil Schafer darauf verweist), verwende ich ausdrücklich dieses Wort. Angemerkt sei hier, dass Schafer einem sich Ende der 1960er-Jahre herauskristallisierenden erweiterten Musikbegriff folgt, der das (Umwelt-)Geräusch explizit mit einschließt. Alle zitierten Quellen, die verifiziert werden konnten, werden in den Anmerkungen belegt.

Die Botschaft von Kanada hat es mit ihrer großzügigen Unterstützung ermöglicht, dass die vorliegende Neuübersetzung und -herausgabe von Murray Schafers *The Tuning of the World* begonnen und vollendet werden konnte. Die Kulturreferentin der Botschaft, Astrid Holzamer, verdient hier ganz besonders herzlichen Dank, insbesondere für das Anstoßen der Projektidee und ihre Realisierung, für zahllose inspirierende Gespräche und ihr aktives und äußerst kundiges Interesse am Thema.

Große Anerkennung für ihre engagierte Mitarbeit, insbesondere bei der Recherche, verdienen Isabell Galley, Rita Vas und Alexander Winkler sowie Julia Riedner.

## 30 Editorische Notiz und Danksagung

Die zahlreichen Gespräche mit Hans-Burkhard Schlichting zu medialen, mit Reinhard Strömer zu künstlerischen und Umwelt-Aspekten der Akustischen Ökologie sowie die intensiven Diskussionen mit Dr. Holger Schenk über die ästhetischen und philosophischen Aspekte der Soundscape-Theorie bleiben für mich von unschätzbarem Wert. Zu guter Letzt danke ich dem Autor Dr. R. Murray Schafer für seine Aufgeschlossenheit, seine Ermutigung und sein Vertrauen.

*Sabine Breitsameter, Berlin/Darmstadt im Juli 2010*

- 
- 1 Dem Team gehörten unter anderem Hildegard Westerkamp und Barry Truax an, zwei seit Anfang der 1990er-Jahre namhafte kanadische Komponisten.
  - 2 Glenn Gould, *The Prospects of Recording*, in: *High Fidelity*, Bd. 16, April 1966, S. 53 ff.
  - 3 Die drei Radiodokumentationen der *Solitude Trilogy*, wie er sie im Nachhinein nannte, produzierte Gould zwischen 1967 und 1977. Die Trilogie besteht aus *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) sowie *The Quiet in the Land* (1977) und entstand im Auftrag der Canadian Broadcasting Corporation (CBC).
  - 4 Der Begriff »radiophonisch« bezeichnet die Gesamtheit der auditiven Mittel, die für die Gestaltung im Radio vorkommender akustischer Formen verwendet werden können, also insbesondere Originaltöne, Geräusche, Musik, gesprochene Sprache. Der Begriff »Radiophonie« wurde in den 1950er-Jahren wahrscheinlich von Fred Prieberg in Deutschland eingeführt. Prieberg dürfte sich an die begrifflichen Gebräuchlichkeiten der *Musique concrète* und des damit verbundenen *Club d'Essai* beim französischen Rundfunk angelehnt haben.
  - 5 Eine Initialzündung war hier das interdisziplinäre Symposium »Klang – Umwelt – Design«, das 1991 an der Universität Gesamthochschule Kassel am Fachbereich Stadt-/Landschaftsplanung durchgeführt wurde, dokumentiert in Detlev Ipsen/Isabelle Faust u.a. (Hrg.), *Klang Wege*, Schriftenreihe, Bd. 21, Kassel 1995.
  - 6 Als entscheidende Initiatoren sind hier vor allem Hans-Ulrich Werner (damals Toningenieur beim WDR) sowie der Schweizer Geograf Justin Winkler zu nennen.
  - 7 Dieses System wurde von Schafers Schüler Barry Truax in dessen Publikation *Acoustic Communication* weiter entfaltet und systematisiert. Vgl. Barry Truax, *Acoustic Communication*, Westport/USA 2001.
  - 8 Diese und die folgenden Zitate entstammen einer persönlichen Mitteilung Schafers an die Herausgeberin im April 2010.
  - 9 Vgl. hierzu insbesondere Gernot Böhme, *Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics*, Vortrag auf dem Symposium »StadtStimmen«, Wiesbaden 1999, in: *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, Bd. 1, Nr. 1, Spring 2000, S. 14–18. Siehe dazu auch: Gernot Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik*, Frankfurt am Main 1989.



- 10 Dieser Terminus geht auf den Schweizer Geografen Justin Winkler und seine zahlreichen, höchst aufschlussreichen Arbeiten zum Thema zurück. Im Französischen wird analog »paysage sonore« gebraucht, im Spanischen »paisaje sonoro«.
- 11 Rauschen als technisch-informativer Begriff bezeichnet diejenigen Phänomene bei einer Signalübermittlung, die nicht als Teil des definierten Signals zu verstehen sind und somit als zu eliminierende Störung gelten.
- 12 Kybernetik ist die Lehre von der Kommunikation, Kontrolle und Regelung eines technischen, sozialen oder biologischen Systems und wird auch auf ökologische Fragestellungen angewendet. Sie zeigt, wie sich Veränderungen eines Faktors auf die anderen Faktoren und das Endergebnis auswirken.
- 13 Vgl. hierzu unter anderem Hildegard Westerkamp, Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology, in: Organised Sound. An International Journal of Music and Technology, Bd. 7, Nr. 1, 2002.
- 14 Schafer unterscheidet zwischen »Listening Walk« (Hörspaziergang) und »Soundwalk« (Klangspaziergang). Vgl. hierzu S. 347 ff. und im Übrigen auch Hildegard Westerkamp, Soundwalking, in: Sound Heritage, Bd. III, Nr. 4, Victoria/British Columbia 1974.
- 15 Die Doppel-CD »The Vancouver Soundscape 1973« und »Soundscape Vancouver 1996«, CSR-2CD 9701, dokumentiert ästhetisch und technisch hochwertige Originalaufnahmen des World Soundscape Projects vom Anfang der 1970er-Jahre zusammen mit ihrer Verarbeitung zu Soundscape-Kompositionen.
- 16 Dies bildet beispielsweise die Arbeitsgrundlage der finnischen Wissenschaftlerin Helmi Järviluoma und auch des US-amerikanischen Musikanthropologen Steven Feld, die sich beide explizit auf die Ansätze der Soundscape-Forschung beziehen.
- 17 Vgl. hierzu unter anderem das Festival »StattMusik« (Berlin 1988), »Bauhütte-Klangzeit« (Wuppertal 1990), die Gründung der Sendung »Kunstradio« (Wien/ORF 1987); wichtige Impulsgeber waren hier insbesondere die Galerie »GiannoZZo« und die »Ruine der Künste« (beide Berlin).
- 18 Vgl. hierzu Sabine Breitsameter, Musikgeräuschklangobjekte, Feature-Skript für die Hörspielabteilung des Senders Freies Berlin, Berlin 1987.
- 19 Schafer selbst hat neben zahlreichen Instrumental- und Vokalkompositionen nur ein elektroakustisches Werk komponiert, *A Winter Diary* (1996), das er mit Unterstützung des kanadischen Komponisten Claude Schryer realisierte. Das Stück wurde auf den Donaueschinger Musiktagen 1997 mit dem Karl-Sczuka-Preis des Südwestfunks ausgezeichnet.
- 20 Dies wurde beispielsweise von Virginia Madsen in scharfer Argumentation ins Feld geführt, jedoch nicht anhand von Schafer, sondern anhand eines ihm selbst unbekanntem Epigonen belegt. Vgl. hierzu Virginia Madsen, Notes Towards Sound Ecology in the Garden of Listening, in: Essays in Sound 2. Technophonia, Sydney, September 1995, <http://www.sysx.org/soundsite/csa/> (12.7.2010), und dies., »The Call of the Wild«, in: Martin Thomas (Hrg.), Uncertain Ground, Essays Between Art + Nature, Sydney 1999, S. 32.
- 21 Vgl. R. Murray Schafer, *E. T. A. Hoffmann and Music*, Toronto 1975.
- 22 Unter anderem in seiner Sinfonie *Manitoba*, seinem Musiktheaterstück *Wolf Music* oder dem Streichquartett *Okeanos*.

32

- 23 Von Kommodifizierung spricht man, wenn ein Gegenstand, eine Idee oder eine Wertvorstellung durch den Prozess der Kommerzialisierung zur Ware und damit zum Teil der Konsumgesellschaft wird.
- 24 Wobei Schafer sich in seiner Kritik auf die Programmformate der kommerziell geprägten nordamerikanischen Radiolandschaft bezieht, die bereits Anfang der 1970er-Jahre überwiegend musikorientiert waren und nur über einen geringen Wortanteil verfügten. Das europäische Modell des Kulturradios mit Hörspiel, Feature, Radiokunst und zeitgenössischer Musik ist nicht Gegenstand dieser Kritik und wäre von ihr auch nur teilweise betroffen.
- 25 Zu Schafers Konzept eines »Radical Radio« vgl. Sabine Breitsameter, Radical Radio. Von den Wurzeln des Radios, Hörspielskript, Südwestrundfunk 1999 sowie Kap. 6, S. 167 ff., Kap. 16, S. 378 ff.
- 26 Siehe Kapitel 6, S. 165 ff.
- 27 Vgl. hierzu Sabine Breitsameter, Soundscape im Netz-Zeitalter (Interview der Autorin mit Murray Schafer von März 2005 für den Südwestrundfunk), [www.audiohyperspace.de](http://www.audiohyperspace.de) (12.7.2010).
- 28 Zum Beispiel in *Wolf Music* oder *Princess of the Stars*, um die bekanntesten zu nennen.
- 29 Vgl. hierzu Sabine Breitsameter, Akustische Kunst im hertzianischen Raum (Interview der Autorin mit Teri Rueb im August 2004 für den Südwestrundfunk), <http://www.audiohyperspace.de> (12.7.2010).