

Als sich Johann Wolfgang von Goethe im Oktober 1786 in Venedig aufhielt, beeindruckten ihn beim Durchstreifen der Stadt auch deren Laute. Geprägt waren diese von der Allgegenwart des Wassers und den damit zusammenhängenden Aktivitäten, insbesondere auch den stimmlichen Äußerungen der Einwohner: den Parlandi und Canti der Fischer und Schiffer, deren nah und fern an den Stränden, auf den Kanälen, Plätzen und in den Gassen. In einem seiner Briefe an seine Weimarer Freundin Charlotte von Stein beschreibt der Dichter, wie er sich zwischen den einzelnen Schallquellen planvoll im Raum erging, um die Laute, eingebettet in die Stadtlandschaft und ihre Umgebungsgeräusche, adäquat zu hören. Ein Wahrnehmungserlebnis, das ihn tief bewegte: »Warum kann ich dir nicht auch einen Ton hinüber schicken«, so schrieb er an seine ferne Freundin, »den du in der Stunde vernähmest und mir antwortetest. – Gute Nacht, meine Liebe, ich bin müde vom vielen Laufen und Brückensteigen.«¹

Herumgehen oder Stillsitzen

Eine gewissen Agilität muss man schon mitbringen: Sich zu Fuß im städtischen Raum zu bewegen, den urbanen Schallquellen von verschiedenen Positionen aus zu lauschen, immer neue Perspektiven zu ihnen einzunehmen und sich die Klanglandschaft über das Ohr zu erschließen. Damit ist bereits umrissen, was seit Ende der 1960er Jahre als Hörspaziergang – als *Soundwalk* – hervortrat. Der Terminus *Soundwalk* wurde damals von dem kanadischen Komponisten und Hörforscher Murray Schafer geprägt. Er bringt damit eine Methode auf den Begriff, deren Praxis Ende der 1960er Jahre bereits eine Geschichte aufweist, von der hier im Folgenden die Rede sein wird: Die Geschichte der Hörspaziergänge. Sie kann als eine Art Vor- und Frühgeschichte für im 20. Jahrhundert neu aufgekommene, experimentelle und erweiterte Erzählformen gelten, wie sie sich insbesondere in den spartenübergreifenden, audio-medialen Kunstformen Ende der 1960er Jahre herauskristallisiert haben und bis heute – mit vielfältiger Präsenz im Kulturbetrieb – in den Grauzonen zwischen Hörspiel, Radiokunst, elektroakustischer Musik, Klanginstallation, Bildender Kunst, Aktionskunstformen und experimentellem Theater siedeln.

Hören und gehen, mobil sein beim Lauschen auf gegebene Laute: Gemäß vorherrschender kultureller Standards und Wahrnehmungsgewohnheiten scheint dies nicht unbedingt eine ideale Verbindung. So weist der Konzertsaal seit gut zweieinhalb Jahrhunderten sein Publikum an, der Bühne und den

Sabine Breitsameter

Hören gehen

Eine kleine Geschichte der Hörspaziergänge

Interpreten gegenüber die Plätze einzunehmen und still zu sitzen. Analog dazu imaginieren Konzertmitschnitte auf Tonträgern sowie das Kulturradio, vor allem mit seinen künstlerischen Produktionen wie Hörspiel und Feature, den Hörer als jemanden, der idealerweise in seiner Position fixiert ist. Ebenso bauen darauf die vorherrschenden Konzepte der Wissensvermittlung (akademischer Vortrag, schulischer Unterricht). Ohne die Weisung des Stillseins und Stillsitzens hätten der so und nicht anders auskomponierte Gesamtklang oder das überlegte Setzen der Worte kaum Chancen, stimmig wahrgenommen zu werden, so die herrschende Ansicht. Hinzu kommt: Man unterstellt dem Herumgehen gegenüber dem Stillsitzen gemeinhin einen ablenkenden Effekt, der angeblich die Intensität der hörenden Aneignung und den damit verbundenen Erkenntnisgewinn schmälert.

Dem gegenüber schildert bereits Goethe, dass Gehen und Hören in der beschriebenen Situation ihm besondere Einsichten vermittelten: zum einen durch eine intensiviertere Wahrnehmung, zum anderen durch ein tieferes Verstehen seiner Umgebung. Seine venezianische Erfahrung einer Klanglandschaft, sein Hören auf die akustischen Sensationen beim Durchmessen der Stadt, haben ihm deren Kultur und Kunst aufgeschlossen und brachten ihm, nach eigener Aussage, die Einwohner, ihr Empfinden und ihre existenziellen Lebensfragen näher.

Emanzipation des Geräuschs

Goethe muss in diesem Zusammenhang als Vorreiter seiner Zeit betrachtet werden: Dass die Laute im Alltag, also außerhalb ausgewiesener musikalischer Zusammenhänge, Gegenstand ästhetischer Betrachtung sind, war bis zu diesem Zeitpunkt schlichtweg ein Unding. Musik und Geräusch wurden bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als unüberbrückbare Antagonisten gesehen. Eine Aufweichung dieses Dogmas begann sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abzuzeichnen.

Hermann Helmholtz' 1863 erschienene *Lehre von den Tonempfindungen*² erscheint hier als Resultat wie auch Katalysator dieses ästhetischen Wertewandels. Zwar konstatiert Helm-

1 Johann Wolfgang von Goethe, *Tagebücher* Bd. 1, 1770-1810, in: ders., Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden. Zweite Abteilung: *Schriften*, Elfter Band, hrsg. v. Gerhart Baumann, Stuttgart 1953, S. 270.

2 Hermann Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig 1863.

holtz zunächst die Unterschiede von Musik und Geräusch, verweist dann aber, naturwissenschaftlich methodisch begründet, darauf, dass alles Hörbare, physikalisch betrachtet, nichts anderes sei als in Bewegung versetzte Luft, der Unterschied zwischen einem musikalischen und einem geräuschhaften Schallereignisse mithin also eine kulturspezifische und zeitbedingte Erscheinungsform der Ästhetik.³ Zur selben Zeit leitet der Tristan-Akkord Richard Wagners und seine »unstete« Harmonik das ein, was im frühen 20. Jahrhundert als »Emanzipation der Dissonanz«⁴ bezeichnet wurde. Diese ist eng verbunden mit Arnold Schönbergs Entwicklung eines dodekaphonischen Systems zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in welchem die überkommenen Wertungen von »Harmonie vs. Dissonanz« und damit letztlich auch »Musik vs. Geräusch« keine Rolle mehr spielten. Damit war die Voraussetzung geschaffen, die nur wenig später dem Alltagsgeräusch zu seinem Einzug in den ästhetischen Materialkanon verhelfen sollte und in der Folge dem Hörspaziergang als auditive Aneignungsmethodik den Weg ebnete.

Der italienische Futurismus liefert hierzu ein prototypisches Zeugnis: 1913 publizierte Luigi Russolo sein Manifest *L'Arte dei Rumori – Die Kunst der Geräusche*: »Das Leben der Vergangenheit war Stille. [...] Heute triumphiert und herrscht das Geräusch souverän über die Sensibilität der Menschen.«⁵ Die Innovationen des 20. Jahrhunderts, insbesondere ihre expandierenden Städte und die immer machtvolleren Maschinen, so postulierte Russolo, hätten das Hören verändert und dadurch dem Auditiven neue ästhetische Maßstäbe geöffnet: »Wir Futuristen haben die Harmonien der großen Meister alle tief geliebt und ausgekostet. [...] Heute sind wir ihrer überdrüssig und genießen es weitaus mehr, die Geräusche der Tram, der Explosionsmotoren, der Wagen und der schreienden Menschenmengen zu kombinieren als beispielsweise erneut die ›Eroica‹ oder die ›Pastorale‹ zu hören.«⁶

Konsequenterweise ruft er schon damals zum Hörspaziergang auf, der die visuellen Eindrücke zugunsten der auditiven suspendiert: »Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen und beben, das Klopfen der Ventile, das Auf und Ab der Kolben, das Kreischen der Sägewerke, die Sprünge der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden. 24 Wir haben Spaß daran, den Krach der Jalousien

zu unterscheiden, der Geschäfte, der zugeworfenen Türen, den Lärm und das Scharren der Menge, die verschiedenen Geräusche der Bahnhöfe, der Spinnereien, der Druckereien, der Elektrizitätswerke und der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren.«⁷ Schon die Futuristen fassten also Hörspaziergänge nicht nur als rezeptive Aktion auf, um die urbanen Hörsensationen, die Laute der maschinellen Moderne, aufzunehmen, sondern auch als Anlässe, sich in gestaltendem Hören zu üben.

Diesem Auftakt folgten weitere Stationen, von denen einige nur genannt seien: Komponisten wie Kurt Weill, Rundfunkpioniere wie Hans Flesch, Filmkünstler wie Walter Ruttmann und Medientheoretiker wie Rudolf Arnheim arbeiteten an innovativen Hör-Kunstformen, welche nicht mehr mit dem traditionellen Begriff Musik erfasst werden konnten und die durch das neue Medium Radio vorangetrieben wurden. Im befreiten Frankreich der 1940er Jahre entwickelte sich unter der Ägide des französischen Staatsrundfunks mit Pierre Schaeffer und Pierre Henry die *Musique concrète*, die aufgenommene Geräusche jedweder Art integriert und durch Manipulation tontechnischer Geräte verändert. Luc Ferrari, einer ihrer Schüler, distanzierte sich schon bald von den aufgenommenen Geräuschen als Quelle und modifizierte ihre Ansätze zu einer *Musique anecdotique*: »Spaziergang« (promenade) und »Landschaft« (paysage) werden zur Essenz seines kompositorischen Konzepts⁸, er thematisierte den Gedanken der Landschaft und des mobilen und agilen Sich-Darin-Befindens.

Happening und Intervention

Nicht nur in der zeitgenössischen Musik, auch in Fluxus, Happening, Performance Art und dem Neuen Hörspiel nehmen Umweltlaute ab Mitte, Ende der 1960er Jahre eine herausragende Stellung ein. Besonders bemerkenswert ist hierbei, dass sich daraus spartenübergreifende Kunstformen ergeben, die nicht in die Felder des üblichen Kunstkanons einsortiert werden können.⁹ Das in den 1920er Jahren unter anderen von Hans Flesch formulierte Konzept auditiver Kunstformen jenseits der Musik, entwickelte sich seit Ende der 1960er Jahre zu einer wirkungsmächtigen künstlerischen Realität.

Inspiziert von Fluxus, Dadaismus und dem aufkommenden Happening fiel auch die Grenze zwischen Akustischer und Bildender Kunst, etwa mit Künstlern wie Nam June Paik und Joseph Beuys. Die Idee des Umherstreifens von Ort zu Ort, um besonders intensive Wahrnehmungen zu machen, kristallisierte sich in

7 Ebd.

3 Vgl. Ebd., S. 551 ff.

4 Arnold Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957, S. 186 sowie: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig und Wien 1911, S. 19.

Seite 25: Hildegard Westercamp: Soundwalk-Plan im *Queen Elizabeth Park* in Vancouver Mitte der 1970er Jahre mit der Aufforderung der Künstlerin: »On this walk let us include our ears consciously, listen to the ›soundtrack‹ of the park, and explore how much it harmonizes with our visual impression.« (aus: Angus Carlyle (Hrsg.), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice*, Double Entendre, Paris, 2007, S. 49.)

5 Luigi Russolo, *Futuristisches Manifest* (1913). In: Berliner Festspiele (Hrsg.), *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlin 1980, S. 254.

8 Mit Werken wie *Musique promenade* (1964-69) oder *Petite symphonie intuitive pour un paysage de printemps* (1973-74).

6 Ebd.

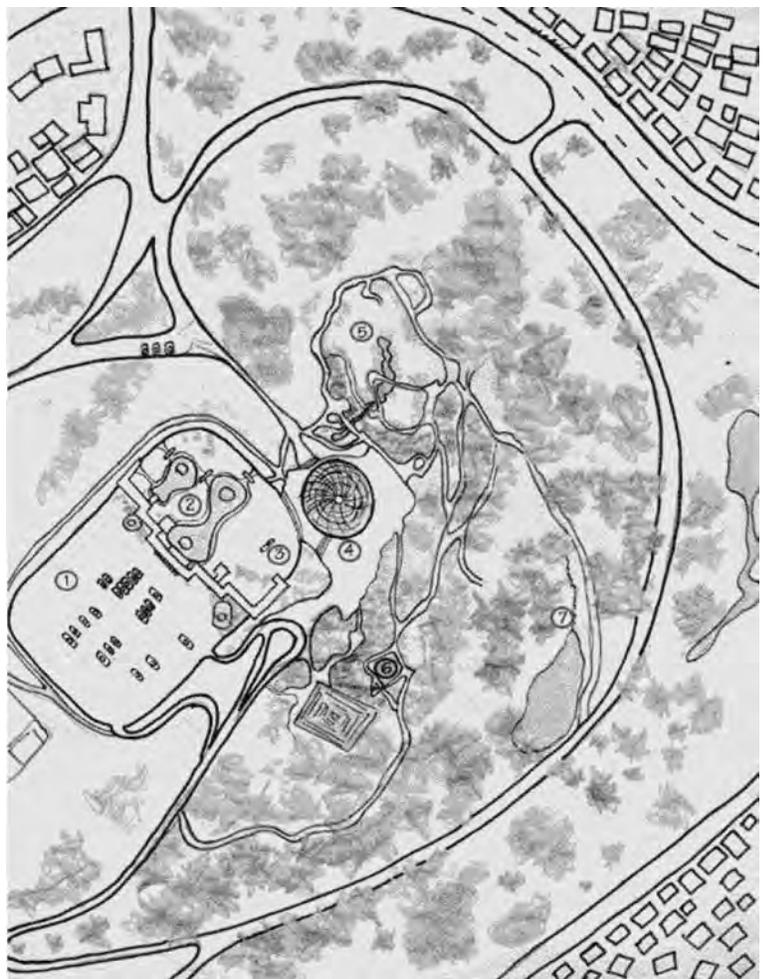
9 Zentral für diese Entwicklung war das sogenannte *Neue Hörspiel*, in welchem sich sowohl Elemente aus Literatur, Musik und Performance Art vermischten. Es versammelt Protagonisten wie u.a. die Komponisten Mauricio Kagel, John Cage, Dieter Schnebel und Luc Ferrari, die Dichter Franz Mon, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Peter Handke, Wolf Wondratschek und die Audiokünstler Barry Bermange, Ferdinand Kriwet, Paul Pörtner jenseits tradierter Sparten.

einer Reihe spektakulärer Aktionen, so etwa in einer *24-hours-Tour* durch Paris von Ben Patterson und Robert Filiou im Sommer 1962 oder in Wolf Vostells *Guided Tour Happenings* durch urbane Räume zahlreicher Städte: In seinem legendären *In Ulm, um Ulm und um Ulm herum*, wurden die Teilnehmer an vierundzwanzig Stationen geführt, unter anderem auf einen Militärflughafen, wo sie den laufenden Triebwerken von Jets ausgesetzt wurden, sowie auf einen Acker bei Dunkelheit, wo sie der Lebensgeschichte eines Menschen lauschen sollten.¹⁰

Ein Katalysator dieser Entwicklung, hin zu einer Geräuschkunst war – neben einer Reihe bedeutender Fluxuskünstler – auch der US-amerikanische Komponist John Cage, unter anderem mit seinem bereits 1952 aufgeführten, programmatischen Werk *4'33*, das die Erwartungshaltung des Publikums anlässlich eines Klavierkonzerts nutzte, dabei aber die Aufmerksamkeit auf die vorhandenen Geräusche der unmittelbaren Umgebung richtete. Cage griff Edgar Varèses Diktum, Musik sei »organization of sound«¹¹, auf und machte es populär.¹²

Auch eine allgemeine Politisierung und das antiautoritäre Infragestellen von Verbürgtem im Zuge der 1968er Bewegung legitimierten und popularisierten den Bruch mit Wahrnehmungsgewohnheiten sowie den überkommenen Vorstellungen von Material, Form und Rezeption. Das Bedürfnis nach Provokation und systemkritischen Anti-Kunst-Haltungen motivierte zahlreiche mobile Aktionen der frühen 1960er Jahre, die in diesem Sinne als Interventionen gedacht waren, welche die Gleichförmigkeit und die Normalität des Alltags durchbrechen sollten.

In diesem Milieu konnte der US-amerikanische Musiker Max Neuhaus ab 1966 Hörspaziergänge entwickeln, wengleich jenseits politisierender Rhetorik. Mit seinen *LISTEN*-Aktionen, die er zunächst in New York City, dann an den verschiedensten Orten in den USA unternimmt, will er die Aufwertung des Hörens generell befördern und als schöpferisches kulturelles Handeln verdeutlichen: »As a percussionist I had been directly involved in the gradual insertion of everyday sound into the concert hall, from Russolo through Varese and finally to Cage who brought live street sounds directly into the hall. I saw these activities as a way of giving aesthetic credence to these sounds [...].«¹³ Die *LISTEN*-Spaziergänge sah Neuhaus als eine neue, vorbereitende Strategie, um die Aufnahmebereitschaft gegenüber zeitgenössischer Musik zu steigern: »The group would proceed silently, and by the time we returned to the hall many had found a new way to listen for themselves.«¹⁴



Urban Sounds

Dieses damals verstärkt aufkommende, vielfältige Suchen und Auffinden von unerhörten Lauten der Stadt, ihre Ästhetisierung als gestalterisches und musikalisches Material führte zu einer breiten, anhaltenden, künstlerischen Bewegung, welche sich wohl am besten mit dem Schlagwort *Urban Sounds* umschreiben lässt¹⁵. Die gestaltende Arbeit mit Geräuschen, die entweder semantisch oder atmosphärisch das Wesen einer Metropole fasslich machen, zielt auf die Erweiterung deskriptiver und narrativer Prinzipien gegenüber sprachlich oder visuell-filmischen Verfahrensweisen. Das Aushören des städtischen Raums im mikro- als auch makroskopischen Sinn – dies bezogen auf Material-, Raum- und Bewegungsklänge – löst sich von der sinnlichen Verbürgtheit des Sehens und führt hinein in die alltäglichen, dabei aber überraschenden Laute der Stadt und nicht zuletzt in deren Gegensätze und Widersprüche. Der Hörspaziergang ist Voraussetzung für das Suchen und Finden von einzelnen Lauten sowie Soundscapes mit dem Mikrofon.

Statt *Sehenswürdigkeiten* nun also *Hörens*-würdigkeiten: Das realitätskonstituierende wie imaginationsfördernde Potenzial von Hörspaziergängen hat – ebenfalls Ende der

10 Vgl. hierzu Lisa Bosbach, *Wolf Vostells Guided-Tour-Happenings. Interventionsstrategien im öffentlichen Raum*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2012, 6 Seiten.

11 <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-4/bosbach-lisa-7/PDF/bosbach.pdf> (Stand: 19.08.2013)

12 Edgard Varèse, Chou Wen-chung, *Perspectives of New Music*, Vol. 5, Nr. 1, Autumn - Winter, 1966, S. 18.

13 John Cage, *Die Zukunft der Musik – Credo* (1937). In: *Für Augen und Ohren*. a.a.O., S. 112f.

14 Max Neuhaus über seine *LISTEN*-Aktionen auf: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/> (Stand: 19.08.2013)

15 Ebd.

20 Hildegard Westerkamp, *Soundwalking in: Autumn Leaves. Sound and the Environment in Artistic Practice*, in: Angus Carlyle (Hrsg.), *Double Entendre*, Paris, 2007, S. 49.

16 Es würde den Raum des vorliegenden Artikels sprengen, hier alle darunter zu subsumierenden Phänomene darzustellen. Besonders hingewiesen sei auf die von Max Neuhaus geprägte innovative Form der Klanginstallation im öffentlichen Raum einer Stadt und das Hervortreten einer Radiokunst aus dem experimentellen Hörspiel, für die seit den 1970er Jahren prototypisch die Sendereihe *Metropolis* des Studios für Akustische Kunst des WDR steht.

17 Siehe Schafers Unterscheidung von *Listening Walk* und *Soundwalk* Vgl. dazu: R. Murray Schafer, *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übers. und neu hrsg. von Sabine Breitsameter, Mainz 2010, S. 347f. Auch der Geograph Justin Winkler erhellt diesen Unterschied: Justin Winkler, *Landschaft hören*. <http://www.musik-for.uni-oldenburg.de/soundscape/blatt6.htm> (Stand: 19.08.2013).

18 Vgl. Justin Winkler, a.a.O., S. 347.

21 Ebd., S. 49.

19 Vgl. Hildegard Westerkamp, *The soundscape on Radio*. In: Daina Augaitis/Dan Lander (Hg.), *Radio Rethink. Art, sound and transmission*, Banff/Canada 1994, S. 87-94.

1960er Jahre – der kanadische Klangforscher, Hörpädagoge und Komponist Murray Schafer herausgearbeitet als integrale Methode der von ihm entwickelten *Akustischen Ökologie*. Diese thematisiert, getragen von einer Kritik am hörbaren Erscheinungsbild der Umwelt, das akustische Wechselverhältnis zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt und arbeitet kulturgeschichtlich den Zusammenhang zwischen den akustischen Erscheinungen einer Epoche und dem darin jeweiligen Stellenwert des Hörens heraus¹⁶.

Die beim Hörspaziergang gebotene »Aufmerksamkeit des Hörers auf ungewöhnliche Laute und Umgebungsgerausche«¹⁷ zu lenken und gleichzeitig mit einer umfassenden Hörhaltung auf die Soundscapes zu verbinden, soll dazu dienen, nicht nur zum differenzierten Gebrauch der Ohren zu befähigen und den Reichtum der Umwelt in die sinnliche Wahrnehmung zu integrieren. Sie hat auch zum Ziel, die physische und mentale Zuträglichkeit der akustischen Umwelt zu hinterfragen und ihre ästhetische Qualität zu bewerten. Schafers ehemalige Forschungsmitarbeiterin, die deutsch-kanadische Komponistin und Hörpädagogin Hildegard Westerkamp, hat diese Methode weiter ausgelotet und verfeinert. Ende der 1970er Jahre produzierte sie im Vancouver Co-operative Radio eine wöchentliche Sendung namens *Soundwalking*, in welcher sie verschiedene Areale ihrer Heimatstadt Vancouver mit dem Mikrophon dokumentierte und ihre Höreindrücke kommentierte¹⁸. Sie folgte dabei ihrer Überzeugung: »A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are. [...] Wherever we go we will give our ears priority. They have been neglected by us for a long time and, as a result, we have done little to develop an acoustic environment of good quality.«¹⁹

Im Mittelpunkt der Aktion steht – neben der kritischen Sensibilisierung für die Vielzahl ignorierte Laute – das gestaltende Hören als

Ausgangspunkt für das eigene künstlerische Schaffen. Die Bezeichnung *Soundscape-Composition* wurde zu einer Genrebezeichnung für akusmatisch-elektroakustische Kompositionsweisen, deren Materialgrundlage die Gesamtheit aller Laute aus Alltag und Natur sind. Sie umfasst das gesamte Spektrum geräuschbasierter Kompositionsanlässe über den anspruchsvollen Filmsound und die Klanginstallation bis hin zur Radiokunst und der ihr verwandten *Ars Acustica*. Das flexible, sich immer wieder neu formierende ,gestaltende Hören, das sich »unbewaffneten Ohr« – das heißt unmedialisiert – auf einem Hörspaziergang gezielt probieren lässt, sieht Westerkamp als zentrale Grundvoraussetzung audiomedialer Kreativität: »In the same way in which architects acquaint themselves with the landscape into which they want to integrate the shape of a house, so we must get to know the main characteristics of the soundscape into which we want to immerse our own sounds. [...] [L]ift the environmental sounds out of their context into the context of your composition, and in turn make your sounds a natural part of the music around you.«²⁰

An diese Idee des Dialogs zwischen Hörspaziergänger und Umwelt knüpft die kanadische Komponistin und Sound-Wissenschaftlerin Andra McCartney an: Hörspaziergänge sind bei ihr Eingriffe in den Alltag, wobei nicht nur die wahrgenommenen Laute Aussagen über die Umgebung treffen, sondern auch die wechselseitigen Reaktionen zwischen Umgebung und Hörspaziergänger aufschlussreich sind²¹. Was hier hervortritt, ist ein dynamisches Wechselverhältnis, in welchem die Umweltlaute nicht Produkt oder Objekt, sondern Prozess sind. Das erzählerische Potenzial der so gefundenen Laute expandiert daher hin zum Involvement des Hörers als Beteiligtem, so dass die rezeptiven Voraussetzungen nicht auf ein Wahrnehmen begrenzt bleiben, sondern dieses ohne ein Teilnehmen, ein prozesshaftes In-der-Welt-Sein, nicht denkbar ist. ■