HAL open science

Städtische Lautlandschaft

Pascal Amphoux

To cite this version:

Pascal Amphoux. Städtische Lautlandschaft. 1997. hal-01563944

HAL Id: hal-01563944

https://hal.science/hal-01563944v1

Submitted on 18 Jul 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Pascal Amphoux

Städtische Lautlandschaft

Eine Einführung in das Hören der Stadt

Text der CD

Mitwirkende

Text und Konzept:	Pascal Amphoux, IREC, Lausanne, CRESSON, Grenoble
Tonaufnahmen:	Jean-Luc Bardyn, Archimeda, CRESSON, Grenoble
Realisation: Genève	Bruno Séribat, Sarah Dirren, Radio Suisse Romande, Espace 2,
Stimmen:	Pascal Amphoux, Sarah Dirren, Stefan Studer
Mischen + Montage:	Bruno Séribat

Quellen

Diese Arbeit baut auf den Ergebnissen zahlreicher Forschungsarbeiten auf, die im Rahmen des IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit, Département d'Architecture de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne) und des CRESSON (Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain, Unité de Recherche Associée au CNRS, Ecole d'Architecture de Grenoble) durchgeführt wurden. Dieser Arbeit liegen besonders die nachfolgenden Dokumente zugrunde:

- AMPHOUX P. (mit C. Jaccoud, H. Meier, H.-P. Meier-Dallach, M. Gehring, J.-L. Bardyn und G. Chelkoff), *Aux Ecoutes de la ville, La qualité sonore des espaces publics européens,* Méthode d'analyse comparative, Enquête sur trois villes suisses, rapport recherche n° 94, Lausanne, IREC, EPFL, et rapport FNRS, PNR „Ville et Transport", Zürich, 1995.
- AMPHOUX P., *L'identité sonore des villes européennes, Guide méthodologique à l'usage des gestionnaires de la ville, des techniciens du son et des chercheurs en sciences sociales,* 2 tomes, CRESSON, Ecole d'Architecture de Grenoble, IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, EPFL, 1993.

Städtische Lautlandschaft

Einleitende Lautlandschaft **[1]**
Mischung verschiedener städtischer Umgebungen

Lange glaubte man, die Landschaft sei an die visuelle Welt gebunden. Nun beginnen seit rund zwanzig Jahren Techniker, Musikwissenschafter und Spezialisten verschiedener Fachgebiete von einer „Lautlandschaft" zu sprechen, und dies in zwiefacher Hinsicht:

- *Zum einen im Sinn der Vorstellung: eine „tönende Landschaft" ist demnach weiter nichts als eine aufgenommene Sequenz die, in der Art eines gemalten Bildes, ein Landschaft darstellt.*
- *Zum andern meinen sie auch die wahrnehmbare, unmittelbare Realität: analog zu den klassischen Definitionen der visuellen Landschaft („Teil eines Landes, das die Natur einem Betrachter bietet"), könnte man die tönende Landschaft als „Zeitfolge, welche die Natur dem Ohr des Zuhörers bietet" bezeichnen.*

Hier stellt sich aber gleich eine Frage: ist der Begriff der „tönenden Landschaft" nicht völlig subjektiv?

Ja und nein: ja, weil die gefühlsmässige oder ästhetische Wahrnehmung einer Landschaft natürlich auch von der Person und ihrer Empfindsamkeit abhängt; nein hingegen, weil sie ebenfalls von der Natur der in die Umgebung ausgesendeten Töne abhängt. Der Begriff macht in der Tat - und vielleicht besteht darin auch sein hauptsächliches Verdienst - den traditionellen Gegensatz zwischen Objektivität und Subjektivität hinfällig. Weshalb?

- Zuerst, weil - wie der zuerst entwickelte Gedanke zeigt - unser vermeintlich „subjektives" Ohr durch eine Klangkultur geprägt wurde.
- Weiter - so der zweite Gedanke - weil unsere persönliche Wahrnehmung von Arten des Hörens abhängt, die universell sind.
- Schliesslich weil - wie wir im dritten Teil darlegen werden - Kriterien zur Analyse der Lautlandschaft objektiviert werden können, die sich nicht auf die Kriterien der traditionellen Akustik beschränken und die auch gewisse Erfahrungswerte aus der Wahrnehmung unserer Umwelt einschliessen.

Klangkulturen **[2]**

Erster Gedanke: es bestehen lokale Klangkulturen, die sowohl die Produktion als auch die allgemeinen Vorstellungen von der städtischen Lautlandschaft prägen.

Was bedeutet das ?

Nichts anderes als dass unsere Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur (in nationaler, regionaler, sozialer oder beruflicher Hinsicht) sowohl - mindestens teilweise - unsere Lautproduktionen (die Geräusche, die wir verursachen) wie auch unsere lautlichen Wahrnehmungen (unsere Arten des Zuhörens, des Hörens und Verstehens) bestimmen.

Wie soll man das zeigen? Es genügt, die Reaktionen verschiedener Hörergruppen (unterschiedlicher kultureller Herkunft) auf identische Lautsequenzen zu vergleichen. Solche

Reaktionen wollen wir in der Folge analysieren - wobei das Vorgehen auf dieser Stufe rein empirisch ist - und uns zuerst auf Situationen in ruhigen Stadtlandschaften beschränken.

Wir haben so eine alltägliche Situation, auf einem kleinen Platz mit Springbrunnen, aufgenommen, und dies in drei Schweizer Städten, deren Kulturen sich grundlegend unterscheiden, nämlich in Lausanne, Locarno und Zürich. Diese drei Aufnahmen wurden nun systematisch zwei Hörergruppen abgespielt: ein Teil dieser Hörer wohnt selbst in der betreffenden Stadt, während die andere Hörergruppe (die wir als „auswärtige Hörer" bezeichnen) die Stadt nicht näher kennt.

Sequenz Nr. 1 - Ein „trotz allem angenehmer" Ort [3]

Sequenz Nr. 1
Lausanne - Strassen in der Altstadt

KURZE BESCHREIBUNG DER LAUTSEQUENZ: *Lausanne, an einem Morgen bei schönem Wetter. Ein stark widerhallender, von einer gepflästerten Strasse (rue Cité-devant) sowie vom Schulhof des Städtischen Gymnasiums eingerahmter kleiner Platz. Ein hinter der Kathedrale, auf dem höchsten Stadthügel gelegenes mittelalterliches Quartier, das heute Verwaltungsgebäude beherbergt. Drei spielende Kinder ziehen vorbei und begrüssen den Autor der Tonaufnahme. Man hört einen Springbrunnen, ein vorbeifahrendes Auto und Kindergeschrei. In der Ferne der Stadtlärm, der durch eine fahrende Ambulanz zerrissen wird.*

Was geschieht nun, wenn wir unseren beiden Hörerkategorien diesen Ausschnitt abspielen?

Die Lausanner Hörer, die die Situation erkennen, sind oft am meisten des Lobes voll. Auch wenn sie den Aufnahmeort nicht genau identifizieren können, sehen sie darin sofort „eine dieser stillen Nischen", wie sie in Lausanne recht häufig sind, in denen man sich „zurückgezogen, im Hintergrund fühlt". Dem „Eindruck, gleichzeitig drinnen und draussen zu sein", messen sie grosse Bedeutung zu. Sie schildern auch auf vielerlei Arten das feine Gleichgewicht zwischen der beruhigenden Intimität der nahen Geräusche und der entfernteren und gefilterten Präsenz der Stadt, die durch die fahrende Ambulanz noch verstärkt wird.

Reprise: Geräusche der Ambulanz und des Springbrunnens

Dagegen empfinden die auswärtigen Hörer, die die Stadt nicht kennen, *den Gegensatz zwischen privatem Raum und öffentlichem Raum* als Widerspruch, der die Interpretation erschwert. Sie verstehen nicht, weshalb und wie eine Ambulanz auftauchen kann in einem so abgeschlossenen Raum, ob nun dieser als Hof zwischen Häuserblöcken oder als kleiner Platz interpretiert wird: „Man hat den Eindruck, dass der Schall von den Gebäuden nicht aufgehalten wird", „es ist ein Widerspruch in der Tatsache, sozusagen bei den Bewohnern zu sein und der Tatsache, dass der Ton der Ambulanz durchdringt". Dieser Widerspruch bewegt die einen dazu, im gehörten Ausschnitt eine *verborgene Schönheit* zu entdecken in dieser Situation der alltäglichen, etwas mürrischen Stille; andere wiederum gelangen zur Ansicht, der Ausschnitt wirke *„trotzdem lebendig"* - das Bild des kleinen Jungen, der auf der Strasse grüsst, oder das stete und ruhige Sprudeln des Brunnens, das in ihren Augen eine beruhigende Rolle spielt, indem es ein heiteres, relativ ruhiges und angenehmes Klima schafft.

Sequenz Nr. 2 - Ein heisses Klima [4]

Sequenz Nr. 2
Locarno - Corte Fiorentina

KURZE BESCHREIBUNG DER LAUTSEQUENZ: *Locarno, kleiner Hof, der nach dem Restaurant und dessen Terrasse benannt ist: Corte Fiorentina. Ganz eingerahmt von Häusern, deren obere Etagen bewohnt sind. Präsenz eines Springbrunnens. Der Ausschnitt beginnt mit Glockenklängen. Man vernimmt relativ entfernte Stimmen, im Vordergrund Geräusche von Gläsern und Harassen und Kellner, die (um Mitternacht) mit Aufräumen beginnen. Stille, das Lokal wird geschlossen.*

Gleiche Frage: Was geschieht, wenn dieser Ausschnitt abgespielt wird?

Hier sind die Kommentare umgekehrt. Die Beurteilungen dieses Ausschnitts durch die Stadtbewohner fallen eher streng aus: alle betonen die Ambivalenz zwischen innen und aussen, zwischen privat und öffentlich, den menschlichen und den Schlaggeräuschen, dem Sein und dem Tun; diese Ambivalenz wiederspiegelt sich in den Gefühlen des Hörers, der in seinem Kommentar ständig zwischen Ablehnung und Sympathie schwankt.

Aber bei den auswärtigen Hörern (die die Stadt nicht kennen) tönen die Kommentare viel begeisterter. Man ist sofort in ein *mediterranes Klima* eingetaucht, sagen sie. Jeder stellt sich die Situation auf seine Art vor: ein kleiner Platz, ein offener Hof oder die Terrasse eines Cafés in der Nähe eines erfrischenden Springbrunnens, der uns in Erinnerung ruft, dass es heiss ist und man im Süden weilt. Für alle ist es offensichtlich ein Moment der Ruhe, auch wenn hier Irrtümer bestehen: einige glauben, dass es die Zeit der Siesta ist, weil sie die Geräusche der schliessenden Kneipe nicht erkannt haben, die in der Tat eine vorgerückte nächtliche Stunde offenbaren.

Reprise: Schliessgeräusche

Viele sind beeindruckt von der Sanftheit und der Ruhe der heiseren Stimmen, von denen man spürt, dass sie zu anderen Tageszeiten sehr laut sein können. Einige betonen sogar, dass diese Stimmen nicht gemässigt oder verhalten wirken: „Die Stimme wird nicht gesenkt, weil man niemand stören darf, sondern einfach, weil man sich wohl fühlt und weil man diesen Moment (dessen Stunde man sanft schlagen lässt) im Schutz der Nacht und der Stille geniessen will".

Ein weiteres charakteristisches Element, das von allen auswärtigen Hörern gewürdigt wird, ist die Prägnanz einer *lebendigen Beziehung zwischen privat und öffentlich,* Anzeichen einer gegenseitigen Toleranz, einer aktiven und gleichzeitigen Präsenz von inneren und äusseren Tönen, eines wesentlichen Paradoxes zwischen einem abgeschiedenen und einem öffentlichen Raum.
„An diesem Ort wirst du in Ruhe gelassen, hier störst du niemand und wirst von niemandem gestört" - kurz: man ist in Italien!

Sequenz Nr. 3 - Der maskierende Brunnen [5]

Sequenz Nr. 3
Zürich - Turm

KURZE BESCHREIBUNG DER LAUTSEQUENZ: *Zürich. Gemacht wurde diese Aufnahme an einem Dienstag um 16.30 Uhr, auf einem kleinen Platz in der Fussgängerzone, im Stadtzentrum hinter dem Niederdorf. Auf der ganzen Länge hört man ununterbrochen einen Springbrunnen über einem dumpfen Stimmengewirr, mit einigen sehr schwachen Stimmen; einige private Töne sind vom öffentlichen Platz her hörbar, eine Türe die geschlossen wird; vielleicht sehr vage eine Kirchenuhr, Frauenstimmen, dann Schritte auf einer Treppe - alles sehr unscharf. Die Sequenz hört mit einigen dumpfen Geräuschen auf.*

Für die Zürcher führen die niedrigen Lautstärken, der durchgehende Geräuschhintergrund und die schwach hervortretenden Einzelgeräusche zu zwei grundverschiedenen Beurteilungen: einerseits sieht man darin eine *„lebende Oase"* der Ruhe, der Heiterkeit und Tradition in einer sonst hektischen Stadt; auf der andern Seite sieht man jedoch einen ausgestorbenen Ort, ein Zeugnis kafkaischen Eingeschlossenseins, der Bürokratie und der Routine des Alltags.

Reprise: Springbrunnen und dumpfe Schritte

Die Nicht-Zürcher unter den Hörern sind sehr ratlos. Jeder sucht verzweifelt nach stärker hörba-ren, herausragenden Lautzeichen, die man interpretieren kann (eine Tür, Stimmen, Schritte auf Holzboden) und die gehörte Stille wird schnell zu einem Zeichen eines leeren Raumes, einer Art *Theaterkulisse*, ja sogar eines völlig toten Raumes: „Es ist ein wenig langweilig, da gibt es nichts, das ist ein toter Raum"; „Die Türgeräusche tönen nach Aufräumen, aber schwach, es ist schon fertig"; „Das einzige, das man hören kann, ist jemand der weggeht"; „Da ist niemand mehr da, was!"

Reprise: ebenda, Springbrunnen und weitere undeutliche Geräusche

Einige Hörer gehen noch weiter in ihrer Interpretation und schreiben dem Springbrunnen eine Hauptrolle zu: sie finden, dass dieser, statt das Lautklima des Platzes einzuhüllen oder zu markieren, die wenigen Laute verdeckt, die ihn sonst charakterisieren würden. Sie sehen im Brunnen eine gestohlene Schaustellung („Die Springbrunnen reichen nicht aus, um den Ort zu bereichern; in der Tat verdecken sie vielleicht die lautliche Armut des Ortes") und die umgekehrte Rolle dessen, was man von ihm erwartet. Daraus erklärt sich der abschliesssende Kommentar, der für viele ähnlich lautende steht und diese zusammenfasst: „In diesem Fall wirkt der Brunnen isolierend, er macht den Ort einsam, und man hat keine Lust, dort hinzugehen; hier ist es leer, der Brunnen offenbart eher Abwesenheit oder einen unbewohnten Ort - hier werden bald einmal nur noch die Steine (oder hier das Holz) widerhallen":

***Erste Bilanz.* Was lässt sich über diese drei stillen Orte in drei verschiedenen Städten sagen, und was hat das mit Hörkultur zu tun? Welche Schlüsse lassen sich aus diesen Kommentaren ziehen?** **[6]**

Zuerst einmal kann *die Stille* an sich nicht das Ziel irgendeiner Gestaltungsmassnahme sein. Sie stellt einen kulturellen Begriff dar, der nach unserem Verständnis drei Grundeiugenschaften aufweist: die Stille ist „relativ", „vieldeutig" und „offenbarend". *Relativ*, weil es keine absolute Stille gibt (eine stille Atmosphäre erhält ihren Sinn nur in Beziehung zu einer Lautumgebung); *vieldeutig*, weil die Stille in der Stadt auf unendlich viele Arten erlebt wird und sie hier, je nach Fall, bald Ruhe oder Beklemmung hervorruft, bald Geborgenheit oder Eingeschlossensein, Leere oder Fülle, „trotzdem lebendig" oder tot ...; *offenbarend* schliesslich, weil die Stille nur positiv wahrgenommen wird, wenn sie in ihrer Bedeutung andere Töne in Erinnerung ruft (den Brunnen, die Stimme, ein Lied ...).

Weiter offenbart das „auswärtige Hören" (also derjenigen Leute, welche die Städte nicht kennen) bedeutende kulturelle Unterschiede in der Bewertung dessen, was eine lautlich angenehme Umgebung oder völlige Stille ist oder nicht ist. Man kann auch bemerken, dass die Verknüpfung dieser kulturellen Unterschiede mit den Referenzregionen nicht frei von *Klischees* ist.: Lausanne ist „trotzdem lebendig" (Waadtländer Klischee des „nicht dafür, nicht dagegen - ganz im Gegenteil"). Locarno wird durch sein warmes Klima phlegmatischen Wohlbefindens charakterisiert (Mittelmeer-Klischee), wogegen Zürich zum Schauplatz wird, wo alles schlecht läuft, zu einem toten Ort, wo das Leben ausgezogen ist (das Imaginäre der Grossstadt).

Drei Arten, die Klangwelt zu hören
[7]

Zweiter Gedanke: es bestehen universelle Arten des Hörens die, über die lokalen Hörkulturen hinaus, die persönliche Wahrnehmung der Lautlandschaft formen.

Diesmal gehen wir den Gegenstand von der Theorie her an und versuchen, das folgende Postulat zu erhärten:
Der gleiche Hörer kann eine Lautsequenz auf drei Arten beschreiben:
- entweder kann er sie als *Lautereignis* betrachten, das sich ausserhalb von ihm abspielt und mit dem ihn *funktionelle Beziehungen* von Senden oder Empfangen verbinden;
- er kann die Sequenz als *Lautumgebung* betrachten, in die er hineinversetzt ist und mit welcher ihn *Verschmelzungsbeziehungen* durch seine Tätigkeiten verbinden;
- schliesslich kann er die Sequenz auch als Lautlandschaft (in einem strengen Sinn) auffassen, die sich sowohl innerhalb wie ausserhalb von ihm befindet und mit der ihn *Wahrnehmungsbeziehungen* verbinden durch seine ästhetischen Erfahrungen.

Das bedeutet, dass die Wörter *Umwelt, Umgebung* und *Landschaft* verschiedene Bedeutungen annehmen. Aber aufgepasst! sie bezeichnen nicht drei Typen von Lautsequenzen verschiedener Natur, sondern drei Arten des Hörens von ein und derselben Sequenz.

Das möchten wir auch im folgenden zu beweisen versuchen. Soeben haben wir uns an stille Orte begeben; als Kontrast gehen wir nun über zu sehr belebten Orten, nämlich in öffentliche Räume, die sozusagen Wahrzeichen für jede der drei Städte darstellen.

Sequenz Nr. 4 - Das umweltbezogene Hören
[8]

Sequenz Nr. 4
Zürich - Bahnhofstrasse

KURZE BESCHREIBUNG DER LAUTSEQUENZ: *Zürich. Dynamische Aufnahme an einem Dienstag um 17.30 Uhr auf einer der reichsten Strassen der Welt, der Bahnhofstrasse. Ein Saxophon eröffnet diese Sequenz mit „kara oké", im Hintergrund Glockenläuten und lebhafter Lärm. Dieses „Duett" verschwimmt dann und macht nach und nach der Strassenatmosphäre Platz. Die Stimme von einem oder zwei Fussgängern treten deutlicher hervor. Die Lautkulisse wird abrupt von einem Tram zerschnitten. Dann taucht der metabolische Hintergrund aus*

Schritten, Stimmen und Münzen wieder auf. Ein zweites Tram. Am Schluss der Sequenz eine Stimme sehr nahe am Mikrophon.

Gleiches Prinzip. Was geschieht, wenn wir Hörern unterschiedlicher Kulturen diesen Ausschnitt abspielen?

Man kann feststellen, dass die grundlegende Bewertung sehr positiv ausfällt: dies ist auf die Beziehung zwischen der *akustischen Klarheit* der Lautereignisse und der *offensichtlichen Wahrnehmung* eines geselligen Raumes zurückzuführen, in dem das Leben pulsiert und der trotzdem ruhig und heiter wirkt.
Zuerst zentrieren sich nämlich die präzisen, fast pedantischen Beschreibung auf die Abfolge der verschiedenen Klangobjekte in der Sequenz und die jedermann klar identifizieren kann (das Saxophon, das Glockengeläut, die Stimme, die Schritte, das Tram, das Kind, ...); anschliessend wird das Funktionieren des öffentlichen Platzes fast nur durch die Überlagerung dieser Elemente erklärt (die Dichte der wechselnden Geräusche, die Vielsprachigkeit, die Verschiedenartigkeit der Akteure, die Ruhe der Fortbewegung, das Fehlen von Autos und das Vorhandensein des Trams, ...).

Reprise: Schritte, Stimme, Lachen und Tram

Die meisten Kommentare beziehen sich also auf das, was wir „umweltbezogenes Hören" nennen: man *stellt sich* die Szene ganz realistisch *vor*, man objektiviert die Lautereignisse sehr leicht, man hat den Eindruck, die Situation zu beherrschen; und punkto Interpretation gibt es tatsächlich wenig Fehler: die Zürcher können den Ort und die Geschehnisse sofort identifizieren.

FORMALE DEFINITION: *Die lautliche Umgebung bezeichnet die Gesamtheit der objektivier-, mess- und beherrschbaren Fakten der hörbaren Welt.* Mit andern Worten: das umweltbezogene Hören bedeutet die Vorstellung, die man sich von der hörbaren Welt macht, indem man darin ein objektivierendes, analytisches und einordnendes Hören praktiziert (in einer gegebenen Kultur).

Wir würden sagen, dass das Ziel dieses Hörens in der „akustischen Qualität" der Lautumgebung besteht (hier vor allem markiert durch den „rhytmischen", durch den „erzählenden" sowie durch den „unterscheidbaren" Charakter der identifizierten Laute - drei Kriterien, die weiter unten genau definiert und illustriert werden).

Sequenz Nr. 5 - Das mediale Hören [9]

Sequenz Nr. 5
Locarno - Piazza Grande

KURZE BESCHREIBUNG DER LAUTSEQUENZ: *Locarno. Dynamische Aufnahme unter den Arkaden des grössten Platzes der Stadt, der Piazza Grande. Über einem sehr gegenwärtigen Lauthintergrund hört man vor allem Stimmen, die Verrichtungen der Händler, einen Motorroller, ein paar Autos die beschleunigen, klingende Münzen, ... Nach und nach nähert man sich, gegen das Ende der Sequenz, einer Gruppe von Strassenmusikern, die vor dem Rathaus einem heraustretenden Hochzeitspaar aufspielen.*

Hier dominiert das Erlebte und das Soziale. Trotz einiger Vorbehalte der Einheimischen bezüglich des touristischen und mehr oder weniger folkloristischen Images des Ortes (die Piazza Grande wird von allen Hörern auf Anhieb erkannt), zeigen die durch diese Sequenz

hervorgerufenen Kommentare, dass der öffentliche, menschliche und undurchdringlich vermischte Charakter der Töne sehr stark geschätzt wird.

Gewiss kann man, wie zuvor, verschiedene aufeinanderfolgende Lautobjekte unterscheiden, es ist aber ihre Vermischung, das Schaukeln ihrer Rhythmen, die intensive menschliche Präsenz und der Aspekt des „Bades in der Menge", die am spontansten erwähnt werden. Sogar wenn dabei die Bedeutung dieser städtischen Durchmischungen variiert, distanziert man sich kaum vom Gehörten: man *bewertet*, man *idealisiert* oder *stellt sich* mehr *vor* als dass man analysiert.

Reprise: Stimme, Schritte, Münzen, Flöte

Dieses Mal geht das „mediale Hören" dem umweltbezogenes Hören vor: ob man will oder nicht - man ist buchstäblich *eingetaucht* in die Lautumgebung; man diskutiert über deren spontane Seite (sie ist natürlich oder künstlich). Immer wieder wird ihr grundlegend lebendiger Charakter erkannt.

FORMALE DEFINITION: *Die lautliche Umgebung bezeichnet die Gesamtheit der verschmelzenden, natürlichen und lebenden Beziehungen, die ein Akteur der Gesellschaft mit der hörbaren Welt unterhält.* Mit andern Worten: das mediale Hören bedeutet den *Ausdruck* der hörbaren Welt (und nicht mehr seine objektivierende Vorstellung) durch Praktiken, Gewohnheiten und Bräuche der Bewohner, wenn dabei das Hören praktiziert wird, also das schwebende, gewöhnliche Hören als Akt, der zwar frei ist von besonderer Absichtlichkeit, dem sich aber niemand entziehen kann.

Das Ziel dieses Hörens ist nun der „Lautkomfort" des Benützers und nicht mehr die „akustische Qualität" der Umwelt: die Lautumgebung ist weder gut noch schlecht, sie ist „angenehm" oder „unbequem" - dies bedeutet, wie wir bereits gezeigt haben, dass man sich dabei wohl oder unwohl fühlt, dass es uns natürlich oder unpassend, echt oder folkloristisch erscheint.

Die Lautumgebung besitzt also selber keine Eigenschaften: sie wird durch uns beurteilt (als angenehm oder unbequem).

Sequenz Nr. 6 - Das landschaftsbezogene Hören [10]

Sequenz Nr. 6
Lausanne - Place de la Palud

KURZE BESCHREIBUNG DER LAUTSEQUENZ: *Lausanne. La Palud. Mittelalterlicher Platz mitten in der Fussgängerzone an einem Samstagmorgen, am Markttag. Man vernimmt alle lautlichen Kennzeichen eines städtischen Marktes, wie er zweimal wöchentlich abgehalten wird (Wortwechsel, Münzen, Fussgäger, Rathausglocke, Schlaggeräusche, Geräusche von Waren, ...), Hochburg des öffentlichen Lausanner Lebens. Das Fragment endet mit der „tönenden Unterschrift": mit dem elektrischen Glockenspiel des Majors Davel, der quasi als „Big Ben" der Stadt Lausanne bezeichnet werden kann.*

Als erste Reaktion wird dieses Mal die gefühlsmässige Wahrnehmung verzeichnet.

In der Tat sieht man sich nicht veranlasst, diese Sequenz auf irgendeine objektivierende Art zu beschreiben: mehr als von den Klangobjekten an sich wird hier der Hörer von der Klangmaterie und vom lautlichen Gleichgewicht des Ganzen angesprochen, was wir weiter

unten als „metabolische“ Struktur der Landschaft bezeichnen werden. Ebensowenig ist man geneigt, sich an die Abgründe der Werturteile, der Idealisierung vorzuwagen oder seiner Phantasie freien Lauf zu lassen: es wird nicht irgend etwas dargestellt, sondern etwas, das die Aufmerksamkeit ganz auf sich zieht. So ist es beispielsweise kaum entscheidend, ob man das elektrische Glockenspiel des Majors Davel am Ende der Sequenz liebt oder verabscheut: alle Leute - einschliesslich jener, die es scheusslich finden - zieht einen Genuss aus dem Umstand, dass es ein *tönendes Wahrzeichen* der Stadt ist.

Reprise: Major Davel, „Il a sonné... l'heure...“

Das „landschaftsbezogene Hören“ geht also dem umweltbezogenen und dem medialen Hören voraus und liefert den Grund für diese: die Beurteilungen stehen in *gefühlsmässiger* Beziehung zur Klangmaterie („es fliesst“, „es geht fortlaufend weiter“, „man hat das Gefühl einer lautlichen Perspektive“); der Kommentar bekommt gar einen sprechgesangartigen oder poetischen Ton, der eine *ästhetische* Beziehung zur tönenden Welt ausdrückt („das ruft ein Gefühl des ununterbrochenen Fliessens wach“, „das leitet uns sachte zu einem beruhigenden Horizont“); das aufeinanderfolgende Hören des gleiche Ausschnitts führt immer wieder zu einer neuen Wahrnehmung und zu einem längeren Kommentar („der Hintergrund bleibt unverändert, aber die darin eingeflochtenen Figuren wechseln eigentlich ständig“).

FORMALE DEFINITION: *Die lautliche Umgebung bezeichnet die Gesamtheit der Phänomene, die eine gefühlsmässige, ästhetische und ständig erneuerte Beurteilung der hörbaren Welt ermöglichen.* Mit andern Worten ist es das das Sich-Bemächtigen der hörbaren Welt, wenn sich darin ein „Einvernehmen“ wiederspiegelt, also das affektive, emotive, ja sogar kontemplative Hören eines vertieften, versunkenen Hörers.

Das Ziel dieses Einvernehmens ist nun das, was wir *phonische Schönheit* der Lautlandschaft genannt haben. Während die „akustische“ Eigenschaft auf die physische und objektivierbare und der „Lautkomfort“ auf die erlebte und subjektive Dimension der Lautumgebung verwiesen, bedeutet die „phonische“ Schönheit nun zusätzlich die kontemplative Dimension der Lautlandschaft, von der man sinngemäss sagen kann, dass sie zu uns redet, dass sie uns anspricht
(gr. *phonè*).

Zweite Bilanz und Wiederaufnahme des Hörbegriffs.

[11]

Wenn man diese Begriffe recht versteht, kann man sich fragen, ob denn die Bahnhofstrasse nicht als Lautlandschaft identifiziert werden könnte (und nicht als Umwelt), oder ob die Palud nicht eher mit eine Lautumgebung (als mit einer Landschaft) zu tun habe, in die man eintaucht und mit der uns Verschmelzungsbeziehungen verbinden.

Selbstverständlich. Es handelt sich immer nur um Interpretationsdominanten. Die Palud wird beispielsweise in zahlreichen Kommentaren vorzugsweise von der Verschmelzungsdimension des Lautklimas her betrachtet, was sie näher zur Lautumgebung hinrückt. Der dominierende Ton ist aber gleichwohl derjenige der Gefühlsbeziehung zur gehörten Klangnmaterie, so dass diese Sequenz tendenziell eher als Landschaft betrachtet wird.

Man versteht nun, dass die drei Arten des Hörens, nämlich umweltbezogenes, mediales und landschaftsbezogenes Hören, gewöhnlich zusammentreffen und sich kreuzen. Bemerkenswert dabei ist, dass man diese Hörarten in allen Kommentaren antrifft. Sie hängen nicht von einer

bestimmten Kultur ab, sondern entsprechen drei verschiedenen Arten, die Welt zu erfassen: *zuhören*, (ohne Absicht) *hören* und *verstehen*.

Neun Analyse- und Auffassungskriterien
[12]

Dritter Gedanke: es bestehen universelle Arten des Hörens die, über die lokalen Hörkulturen hinaus, die persönliche Wahrnehmung der Lautlandschaft formen.

Diesmal gehen wir den Gegenstand pragmatisch an. Wir versuchen, ein gemeinsames Vokabular zu entwickeln und dazu ein Repertoire von neun Bezugsbegriffen zu entwerfen, aus dem wir schöpfen können für die Analyse, für die Beschreibung und für das Auffassen einer Lautsequenz.

Diese neun Eigenschaftskriterien werden in drei Kategorien unterteilt, die ihrerseits auf die vorgehend beschriebenen drei Arten des Hörens verweisen: drei Raum-Zeit-Kriterien (die Raumgrösse, die Orientierung und die Zeitlosigkeit), drei semantisch-kulturelle Kriterien (die Öffentlichkeit, das kollektive Gedächtnis und die Natürlichkeit) sowie drei an die Klangmaterie gebundene Kriterien (der Widerhall, die tönende Unterschrift und der tönende Metabolismus).

Raum-Zeit-Kriterien

Die Raumgrösse [13]

Der Begriff der Raumgrösse lässt sich als Übereinstimmungsbeziehung zwischen dem wahrgenommenen Schallraum und dem reellen Raum definieren. Es ist dies ein Kriterium, das latent in vielen Kommentaren enthalten ist, und man muss betonen, dass ein Hörer sich selten irrt, wenn er eine bestimmte Raumgrösse wahrnimmt: der Ton gibt die physische Realität des Raums gut wieder; ganz genau gesagt, gibt er die Raumgrösse an. Man kann drei Unterkriterien unterscheiden : das Volumen, die Öffnung und das Relief eines Lauts.

VOLUMEN: die lautliche Wahrnehmung eines Volumens ist meistens relativ und beruht

auf einer Unterscheidung zwischen klein und gross: man fühlt sich eingeengt:

Einengungseffekt, Lausanne, Markttreppen (Escaliers du marché),

oder aber der Raum dehnt sich aus:

Ausdehnungseffekt, Locarno, San Francesco.

Manchmal aber ist auch die spezifische Eigenart des Klangraums entscheidend: die paradoxe Prägnanz (in der Sequenz Nr. 3) eines Raums, der gleichzeitig leer und voll schien, gibt zum Beispiel sehr gut die räumliche Zwischengrösse des Orts wieder (man befindet sich hier zwischen dem Hof und dem kleinen Stadtplatz).

Ausschnitt der Sequenz Nr. 3, Zürich, Turm.

ÖFFNUNG: die Wahrnehmung einer relativen Öffnung des Raumes beruht ihrerseits auf einer besonderen Beziehung zwischen einem inneren und einem äusseren Raum. Das Gefühl einer Öffnung kann verknüpft sein mit:

- der Wahrnehmung eines stabilen oder soliden Gleichgewichts zwischen einem inneren und einem äusseren Raum:

  Zwischen Strasse und Nachtlokalen, Zürich, Niederdorf

- der Identifikation eines halboffenen Raums (Arkade, Säulenhalle oder Bushaltestelle)

  Tramhaltestelle, Zürich, Paradeplatz

- dem „Entweichungspotential" der Töne in einem geschlossenen Raum (das Gefühl, dass sie im Raum gut klingen, weil sie entweichen, sich verbreiten, sich verflüchtigen, sich woandershin fortbewegen können).

  Stimmen von ältern Leuten, Locarno, Piazza delle Corporazioni

RELIEF: die Wahrnehmung eines Reliefs schliesslich bringt die Beziehungen des aufeinanderfolgenden Wechsels, der Überlagerung und/oder des Ersatzes zwischen nahen und fernen Lauten ins Spiel. In den beiden ersten Fällen (Wechsel oder Überlagerung) spricht man von **„Klangtiefe"**:

Überlagerung von Lautebenen, Szene an der Schiffstation Lausanne-Ouchy;

im dritten Fall (Ersatz) spricht man hingegen eher von **„Lautperspektive"**: Crescendo-decrescendo eines Autos, eines Motorrads, eines Fussgängers oder einer Möve. Hier hören wir eine junge Frau und einen Zug in einer Bahnunterführung irgendwo in der Schweiz.

Bahnhofunterführung, Lausanne

Die Orientierung [14]

Sich im lautlichen Raum zu orientieren heisst bereits, das zu sehen, was man hört. Umgekehrt bedeutet die Orientierung im visuellen Raum auch ein Hören, vielleicht in viel grösserem Umfang als angenommen. Das stets abschätzbare Kriterium der

Orientierung erscheint unter drei Hauptformen:

LATERALITÄT: bezeichnet die Unterscheidung zwischen links und rechts (Unterscheidung, die durch die Effekte der Stereophonie stark hervorgehoben wird);

Kreuzungsritual zwischen zwei Fussgängern, Zürich, Schanzengraben

FRONTALITÄT: bezeichnet die Unterscheidung zwischen vorne und hinten (Unterscheidung, die durch die Aufnahme abgeschwächt wird);

Seeufersituation, Zürich, Utoquai.

VERTIKALITÄT: bezeichnet die Unterscheidung zwischen oben und unten. Im Prinzip akustisch unhörbar, sind die Bedeutungsträger der Vertikalität dennoch häufig und erlauben insbesondere die Identifikation von Aussichtspunkten („Belsonère", analog zu „Belvédère"). Im folgenden Beispiel führt die Reprise eines aufsteigenden Orgelthemas (durchdringend und von noblem Stolz) durch das Beschleunigen eines Motorrads in der Ferne (inmitten des schweren und nüchternen Verkehrslärms) dazu, dass die vertikale Beziehung zwischen der Kirche und der Stadt überbetont wird.

„Belsonère-Situation", Locarno, Madonna del Sasso.

Die Zeitlosigkeit [15]

Dieses dritte Kriterium verweist auf die wahrnehmbare Realität und ermöglicht die Objektivierung einer seltenen, aber universellen Erfahrung: des Gefühls der Aufhebung der Zeit. Die Zeit scheint sich von der Lautmaterie loszulösen und einen eigenen Wert anzunehmen, der von der reellen Zeit des Anhörens unabhängig ist. Der Klang versetzt uns in ein zeitloses Umfeld, das man „ausserzeitlich" nennen könnte, etwa so wie man zu sagen pflegt, dass jemand sich „ausserhalb des Spiels" oder „ausserhalb des Spielfelds" befindet.

RHYTMIZITÄT (umweltbezogene Form der Zeitlosigkeit): die Aufhebung der Zeit wird durch einen Rhythmus verursacht, der dem Klangraum den Grund zu verleihen scheint.
Dieser Rhythmus kann durch einen regelmässigen Wechsel erzeugt werden (Hammerschläge eines Arbeiters auf einer Baustelle, Stampfen einer Maschine oder gleichklingende Wiederholunge desselben Glockenschlags):

Eindringlicher Glockenschlag in Lausanne, Esplanade de la Cathédrale

er kann aber auch unregelmässig sein (Wechsel von Trams, Schritten oder Stimmen, Effekte von zufälligen Rhythmen, ...):

Sich wiederholende Musik eines Karussells und arhythmisches Entengeschnatter, Lausanne, Jetée d'Osches et Place de la Navigation

DRITTZEIT (mediale Form der Zeitlosigkeit): die Aufhebung der Zeit ist an die Aufhebung der alltäglichen Verrichtungen geknüpft; die Lautsequenz ruft eine nicht messbare Ferien-, Nacht- oder Freizeit wach, die immer als zusätzlich zur übrigen Zeit empfunden wird.

Ein ganz besonderer Moment für zwei Waadtländer Frauen, Schiffstation Lausanne-Ouchy.

EREIGNISHAFTIGKEIT (gefühlsmässige Form der Zeitlosigkeit): hier ist ein besonderes Lautereignis für die Aufhebung der Zeit verantwortlich, eine radikale Diskontinuität,

welche den linearen Ablauf unkenntlich macht und, rückblickend, dessen Bedeutung umkehren kann (ein falsch identifiziertes, seltsames oder anachronisches Lautsignal, z.B. ein Esel im Stadtgebiet, quietschende Bremsen in einer kontinuierlichen, summenden „Lärmkulisse"; hier ein Mann inmitten von Tramfahrzeugen.

Ein pfeifender Mann zwischen vielen Tramfahrzeugen, Zürich, Paradeplatz.

Semantisch-kulturelle Kriterien

Die Öffentlichkeit [16]

Dieses Kriterium der akustischen Eigenschaft bezeichnet die Gesamtheit der lautlichen Faktoren, mit denen wir den öffentlichen Charakter eines städtischen Raumes erkennen, schätzen oder wahrnehmen. Der Begriff „Öffentlichkeit" ist hier also ganz wörtlich aufzufassen und bedeutet das, was den „öffentlichen Charakter" dieses oder jenes Ortes ausmacht. Man kann dabei drei Klangfaktoren unterscheiden.
ANONYMITÄT: der öffentliche Charakter eines Raums oder einer Situation wird aufgrund der Anonymität des Austauschs *erkannt*; dieses Kriterium kann einen Bewertungsfaktor, aber auch ein Instrument für die Entwertung der Lautumgebung darstellen, vor allem wenn diese nicht sehr belebt ist.

Die lautlichen Hauptmerkmale der Anonymität sind die **Vielfältigkeit der ausgesendeten Geräusche** (meistens dominiert von Stimmen, Schritten und Autos)

Place Saint-François in Lausanne

sowie die **Mobilität der Schallquellen** (die es dem Hörer verunmöglichen, sie einer Person oder einer bestimmten Einzelszene zuzuordnen).

Piazza Grande in Locarno

GEGENSEITIGE BEKANNTHEIT: der öffentliche Charakter eines Raums wird aufgrund der Situationen gegenseitiger Bekanntheit *geschätzt* und aufgrund des Potentials an Begegnungen, das er verheisst. Die Anonymität lässt sich alsdann zähmen, sie lässt auch Raum und ist offen für unvorhergesehene, aber ritualiserte Begegnungen, die den Einzelnen in seiner Intimität nicht tangieren (Begegnung mit den Markthändlern, mit den Leuten aus dem Quartier; in der Aufnahme hier begegnen sich Schachspieler in einer öffentlichen Gartenanlage).

Schach-Ecke in einer öffentlichen Parkpromenade, Zürich, Lindenhof

BEZIEHUNG ÖFFENTLICH-PRIVAT: den mehr oder weniger öffentliche Charakter eines Raums *nimmt man wahr* anhand der differenzierten Beziehung, die sich zwischen öffentlichen und privaten Lauten ergibt. Wie greift das Private auf das Öffentliche über, und wie dringt umgekehrt die öffentliche Lautumgebung in die private Sphäre ein? Die Beurteilung der Beziehung öffentlich - privat kann verschieden ausfallen:

- sehr positiv, wenn sich zwischen beiden Bereichen ein Gleichgewicht einpendelt (das vielleicht um so mehr geschätzt wird, je zerbrechlicher es ist),

Locarno, Piazza delle Corporazioni

- oder im Gegenteil sehr negativ, wenn ein Ungleichgewicht besteht (wenn die

öffentlichen Laute für die Privaten zu Eindringlingen werden und umgekehrt).

Lausanne, Fussballübertragung am Fernsehen bei den Markttreppen

Das kollektive Gedächtnis [17]

Dieses zweite semantisch-kulturelle Kriterium bezeichnet die Gesamtheit der lautlichen Merkmale, welche die von einer sozialen Gruppe gemeinsam erlebten Erinnerungen reaktualisieren. Diese Erinnerungen können sich auf einen oft aufgesuchten Ort, auf eine bestimmte Zeit oder eine markante Persönlichkeit fixieren. Davon sind die drei nachstehenden Unterkriterien abgeleitet.

LAUTLICHER ANKNÜPFUNGSPUNKT, eigentlich **„VERBINDUNGSSEIL"** (bekannte Dimension des kollektiven Gedächtnisses): das „lautliche Verbindungsseil" bezeichnet einen Laut oder ein Lautgebilde die, sobald sie in einem Raum von gemeinsamem Refe-renzcharakter erklingen, die Wohnung an das Wohnhaus, das Wohnhaus ans Quartier oder das Quartier an die Stadt „binden".
Beispiele dafür sind die Händler, welche durch ihre Laute, die von allen Bewohnern wahrgenommenen werden, die Strasse ans Quartier binden. Dies gilt ebenfalls für die Bahnhofgeräusche die, tief im Gedächtnis verankert, die Stadt an das Land, ja an die Welt binden.

Typische Ansagen in den Schweizer Bahnhöfen, Lausanne

ZEITGEBER (erlebte Dimension des kollektiven Gedächtnisses): als lautliche Zeitgeber werden Laute oder Lautgebilde bezeichnet, die durch ihre Periodizität die Zeit angeben und den Rhythmus der gesellschaftlichen Tätigkeiten regeln.
Prototypen hiefür sind die Stundenuhr oder der Wochenmarkt (der ausserdem gleichzeitig einen lautlichen Anknüpfungspunkt des Quartiers darstellt). Zeitgeber sind aber ebenso alle wiederholten Lautzeichen, die die Rhythmen der Stadt markieren und zum kollektiven Gedächtnis ihrer Bewohner gehören: der erste Bus frühmorgens, der Rollladen des Geschäftsmanns, die Vögel in der Morgendämmerung ... oder ebenfalls die Kinder, die nach Schulschluss aus dem Schulhaus strömen.

Schulschluss, Locarno, San Francesco

PROSOPOPÖIE (fühlbare Dimension des kollektiven Gedächtnisses): in der klassischen Rhetorik bezeichnet diese Figur eine abwesende Person oder Personifizierung, die ganz vehement zu sprechen beginnt. So dient die lautliche Prosopopöie dazu, eine bestimmte Sequenz zu personifizieren, die meistens die Vergangenheit in Erinnerung ruft und dazu dient, gewisse Wahrheiten über die heutige Lautumgebung zu äussern. Es sind also Sequenzen, die uns zu sagen scheinen: „Hört, was ihr verloren habt" oder auch „Hört, was ihr schon nicht mehr wahrnehmt".

Die Prosopopöie kann einen besonderen Ort oder eine besondere Zeit betreffen („man hat wirklich den Eindruck, in die Vergangeheit zurückversetzt zu werden", „sich in einem alten kleinen Bahnhof zu befinden" oder in einer „Milchhandlung der dreissiger Jahre"); sie kann aber auch mit einer besonderen Person verknüpft sein, die zu einer Figur für den Ort wird und einen grösseren Zusammenhang repräsentiert.

Der Fährmann der Schiffstation Lausanne-Ouchy

Die Natürlichkeit [18]

Die Natürlichkeit bezeichnet die Gesamtheit der lautlichen Merkmale, die eine Sequenz „natürlich" machen. Dieses Gefühl, dass sich jedoch wie eine objektive Selbstverständlichkeit aufdrängt, kann darauf beruhen, dass es sich bei den Lauten selbst um Naturgeräusche handelt (Naturalismus) oder auf den Umstand, dass sie als „normale" Laute erscheinen, die eine Geschichte erzählen (Erzählcharakter) oder die eine klare Absicht ausdrücken.

NATURALISMUS: (Umweltdimension des Natürlichkeitsgrads): er bezeichnet wörtlich die relative Wichtigkeit der „Naturlaute" in einer Lautsequenz.

Sperlinge am Chemin des Délices, Lausanne

INTENTIONALITÄT: (mediale Dimension des Natürlichkeitsgrads). Die dem Laut zugeschriebene Absichtlichkeit ist ein sehr redundantes Kriterium: wenn man den Grund eines ausgesendeten Lauts nicht kennt, wird dieser höchstwahrscheinlich als minderwertig betrachtet (aus Desinteresse, Verpöntheit oder Unruhe), erkennt man jedoch dahinter eine klare Absicht, wird selbst eine störendes Geräusch akzeptabel.
Dies trifft für den anschwellenden Ton zu, den wir gleich hören werden:

Anschwellendes Geräusch der sich nähernden Metro , Ficelles, Lausanne

Für den Uneingeweihten zerstört dieses Element den vorangehenden Naturalismus; wer aber andererseits die kleine Zahnradbahn der „Ficelle" in Lausanne erkennt, macht es zu einem strukturierenden und *natürlichen* Element der gesamten Lautlandschaft.

Decrescendo, ebenda

NARRATIVITÄT: (landschaftliche Dimension des Natürlichkeitsgrads). Dieser Begriff kann auf zwei verschiedene Arten aufgefasst werden:

Zum einen betrifft er den *Inhalt* der Laute der, durch verbale Formen oder durch Laute, die quasi wie lesbare Symbole funktionieren können, uns eine wirkliche Geschichte erzählt, was man als REZITATIV bezeichnen könnte (man versteht die Ankunft der Metro oder des Schiffs, man visualisiert eine soziale Interaktion oder man versteht eine Marktszene);

Eine Verkäuferin auf dem Markt von Locarno

zum andern betrifft er die *Form* der Sequenz, was man als SEQUENZIALITÄT (Aufeinanderfolgen von verschiedenen Motiven) bezeichnen könnte: es geht also um die lineare zeitliche Organisation, um eine Folge gut identifizierbarerer Teilstücke, um eine Reihe von „Sonemen": die Sequenz erzählt keine eigentliche Geschichte, aber es ist „als ob sie eine Geschichte erzählen würde":

„Die Kinder, die Giesskanne, das Telefon und der Besucher", Locarno, San Francesco

Von der Klangmaterie abhängige Kriterien

Der Widerhall [19]

Als genauer Begriff in der angewandten Akustik ist der Widerhall eine grundlegende Umwelteigenschaft. Physisch betrachtet resultiert er aus der Wahrnehmung der Verschiebung zwischen direkter und reflektierter Schallwelle, die mit einer genauen Zeit gemessen wird (derjenigen, die der Schall zur Verminderung um 60 dB benötigt). Man muss jedoch die genaue technische Definition nicht kennen, um die Auswirkungen ganz offensichtlich wahrzunehmen.

Es gibt „matte Klänge"

Pferd, das langsam über einen gepflästerten Platz schreitet

und widerhallende Klänge.

Eine Glocke

Es gibt vor allem matte Umgebungen

Schritte und auffordernde Pfiffe, Zürich, Schanzengraben

und widerhallende Umgebungen mit der Eigenschaft, die ausgesendeten Laute zu offenbaren und aufzuwerten. Man sagt gemeinhin „Es klingt" oder „Es widerhallt", oder auch „Man versteht sich ganz deutlich"! Diese drei Ausdrucksformen verweisen auf die drei Arten von Aussendungen, die am meisten genannt werden und welche der Widerhall offenbart: den Raum, die Stimme und den Klangkörper selber.

Schritte und auffordernde Pfiffe, Zürich, Schanzengraben

WIDERHALLENDER RAUM (Umweltaspekt des Widerhalls): der Widerhall bestimmt vor allem die Art des Raums oder der räumlichen Anordnung, in der man sich befindet.

Innenraum einer Kirche, Marseille, Notre-Dame-de-la-Garde

STIMMTRAGENDER RAUM (medialer Aspekt des Widerhalls): der Widerhall kann die Rolle eines stimmlichen Offenbarers spielen: der Ort wird als eine Art „Stimmenträger" empfunden - als ob er die Stimme aufhellen würde.
Diese Eigenart trifft man oft in den städtischen Gebieten des Mittelmeerraums, wo die Stimme ebensosehr trägt wie sie getragen wird (steinbedeckte Plätze und Strässchen und „dolce vita") und wo man sogar annehmen kann, dass der Raum teilweise die Akzente der Sprache formt.

Trödlerladen in der Altstadt, Locarno

TAUTOLOGISCHER RAUM (fühlbarer Aspekt des Widerhalls): der Widerhall fordert manchmal zu einem tautologischen Hören auf, das heisst, zu einem Hören der eigenen Lautproduktionen (unter gegenseitiger Anpassung derselben und des Schallraums); damit verbindet sich das Vergnügen, sowohl den Raum klingen zu lassen wie auch sich selber zu hören („Man hört die eigenen Schritte, und das ist gut").
Beispiel: das unter den Arkaden schreiende und rennende Kind placiert seine Stimme im Schallraum, wie es seinen Körper im wirklichen Raum bewegt.

Schreie der Kinder, die unter den Arkaden von San Francesco rennen, Locarno

Die tönende Unterschrift [20]

Dieser Ausdruck bezeichnet jedes Lautzeichen, das die unverwechselbare Identifikation eines Ortes, einer Epoche oder einer gesellschaftlichen Situation ermöglicht. Eine tönende Unterschrift ist um so klarer, je unmittelbarer ihre Quelle erkannt wird. Man unterscheidet zwischen drei verschiedenen Typen: dem tönenden Wahrzeichen, dem tönenden Klischee und der tönenden Postkarte.

TÖNENDES WAHRZEICHEN: diese Form der Unterschrift beruht auf der Kenntnis, sie ist also sozial kodifiziert und bedeutet oder, besser gesagt, symbolisiert die ganze Stadt. Ein tönendes Wahrzeichen wird von jedermann erkannt, ob er in der Stadt wohnt oder darin fremd ist; meistens ist es eher ein einziger Ton oder dann eine klar bestimmbare Sequenz.

Beispiele sind der Big Ben in London oder das Glockenspiel an der Bahnhofstrasse in Zürich,

Glockenspiel an der Bahnhofstrasse, Zürich

der Major Davel an der Place de la Palud in Lausanne, usw.

Elektrisches Glockenspiel des Majors Davel, Lausanne, Place de la Palud

In einem semantischen Vergleichsregister ist es aber auch das dominierende Element der Stadt wie beispielsweise die Glocke in Lausanne, das Tram in Zürich und die Stimmen in Locarno.

Collage: Glocke, Tram und Stimmen

TÖNENDES KLISCHEE: diese Form der Unterschrift beruht auf den gemachten Erfahrungen, was eine mehr kollektive als soziale Kodifizierung voraussetzt - man muss die Stadt schon gut kennen (einheimisch sein), um ein tönendes Klischee zu erkennen; dieses bedeutet wiederum die ganze Stadt durch die Darstellung eines einzigen, fragmentarischen Aspekts; das Klischee ist eher dessen Kennzeichen als Symbol.
Konkrete Beispiel sind der Wortakzent irgendeiner Stadt, ein Lebensausschnitt oder auch die Klangfarbe eines Quartiers oder einer Strasse, wie beispielsweise in der folgenden nächtlichen, stets gleichbleibenden und sich wiederholenden Sequenz der Schliessung einer Kneipe.

„Es wird geschlossen", Fragment der Sequenz Nr. 2, Locarno, Corte Fiorentina

TÖNENDE POSTKARTE: dies ist eine fühlbare Form der Unterschrift, die eine komplexe, aber klare Anordnung der Laute bezeichnet, in der die Stadt durch die Organisation und Zusammenfügung von verschiedenen Klangelementen, *Wahrzeichen wie auch Klischees*, dargestellt wird. Durch eine gute Postkarte wird sowohl der Einwohner des Ortes wie auch der Fremde angesprochen. Sie muss eine gute Sichtbarmachung der Situation liefern und auch eine gewisse Länge aufweisen, um als klares

und gefestigtes Bild der Lautlandschaft zu erscheinen.

Beispiel: die Sequenz Nr. 6 kann als gute Postkarte für die Stadt Lausanne betrachtet werden.

Stadtmarkt, Fragment der Sequenz Nr. 6, Lausanne, La Palud

Der tönende Metabolismus (Stoffwechsel) [21]

Dieser Ausdruck bezeichnet eine Form der dynamischen Stabilität des Lautklimas. Das klassischste Beispiel, an dem man die entsprechenden Lauteffekte - eben den „metabolischen Effekt" - anhören kann, liefert der Markt: zahllose Geräusche von Stimmen, Münzen, Schritten, Schlägen und tausend andere Geräuschquellen lösen sich unaufhörlich ab, treten deutlich hervor und verschwinden plötzlich wieder im Hintergrund, um von andern Geräuschen überlagert zu werden. Drei Faktoren bestimmen diesen Metabolismus näher.

KOMPOSITORISCHE KLARHEIT (Umweltdimension des tönenden Metabolismus): bezeichnet die Prägnanz einer klar identifizierbaren Lautstruktur; sie wir durch eine gewisse Beständigkeit der ausgesendeten Laute (wie auch der Ausbreitungsbedingungen) charakterisiert, was dem Lautklima Stabilität verleiht.

Es können vier metabolische Strukturen unterschieden werden:

- *„informelle Strukturen"* die sich, trotz einer offensichtlichen Stabilität des gesamten Lautklimas, durch das Fehlen jeglicher Anhaltspunkte auszeichnen („Das ist ein Brei", „Das ist eintönig", ...).

  „Geräuschbrei" bei Largo Zorzi, Locarno

- *„duale Strukturen"*, bei denen ein andauernder Laut, Hintergrund oder eine besondere Klangfarbe einen tragenden Grund für hervortretende Lautereignisse bilden.

  Eine klare Beziehung zwischen Figur und Hintergrund, Zürich, Markt Oerlion

- *„schizophonische Strukturen"*, in denen der Hörer sich genau an der Grenze von zwei Klangräumen befindet, deren Lautklimas grundverschieden sind.

  Zwischen Orgel und Stadtlärm, Locarno, Madonna del Sasso

- *„verschachtelte Strukturen"*, charakterisiert durch die klare Organisation des Lautmaterials in hierarchischen Stufen, die entweder aufeinanderfolgend oder gleichzeitig sein können. So werden beispielsweise die stillen Räume im Stadtinnern oft durch die Verschachtelung von Klangräumen verschiedener Natur und Intensität aufgewertet.

  Der Hof in einer Strass der Lausanner Altstadt

UNTERSCHEIDBARKEIT (mediale Dimension des tönenden Metabolismus): bezeichnet die Klarheit der Kompositionselemente einer Lautsequenz (und nicht mehr die Klarheit der Komposition). Es ist wortwörtlich die Art, in der *sich* die Töne *unterscheiden* (sowohl in einem soziologisch-semantischen wie auch im akustischen Sinn).

Wird dieses Kriterium auf die Stimmen angewendet, nähert es sich dem Begriff der *Verständlichkeit*, der in der Psycho-Akustik verwendet wird, obwohl er vor allem die Klangmaterie betrifft.

Schritte, Stimmen, Tram und Lachen, Zürich, Bahnhofstrasse

KOMPLEXITÄT (Landschaftsdimension des tönenden Metabolismus): über seine systemischen Nebenbedeutungen hinaus, bezeichnet dieser dritte und letzte metabolische Faktor unseres Repertoires die Verflechtung der hierarchischen Ebenen, die Vermischtheit der technischen Geräusche und der natürlichen Töne, die subtile Mischung verschiedener Rhythmen, oder auch die gleichzeitige Wahrnehmung des Formellen und Informellen, des lautlichen Auseinander- und Zusammenlaufens, der Unterscheidbarkeit und des Zusammenhalts im Ganzen.

Man versteht nun, dass dieses letzte Kriterium zum grossen Teil die meisten andern Kriterien wieder aufnimmt.

Das aufmerksame Hören der letzten Sequenz wird uns erlauben, die meisten der aufgezählten Eigenschaften wieder zu entdecken. Es ist eindeutig eine der „sprechendsten" und am meisten geschätzten Lautlandschaften.
Wir möchten wetten, dass dies am Gleichgewicht seiner Umwelt-, Umgebungs- **[22]**
und Landschaftseigenschaften liegt: man kann die Sequenz mit Interesse verfolgen, sie mit Vergnügen anhören oder sie mit Staunen verstehen: die Lautlandschaft befriedigt das analytische, das schwebend hörende wie auch das ästhetische Ohr aufs trefflichste.

Sequenz Nr. 7, Locarno, Parco Viale Verbano

Inhaltsverzeichnis

Städtische Lautlandschaft	[1]	3
Hörkulturen	[2]	3
Sequenz Nr. 1 - Ein trotz allem angenehmer Ort	[3]	4
Sequenz Nr. 2 - Ein heisses Klima	[4]	5
Sequenz Nr. 3 - Der maskierende Brunnen	[5]	5
Erste Bilanz	[6]	6
Drei Arten, die Klangwelt zu hören	[7]	7
Sequenz Nr. 4 - Das umweltbezogene Hören	[8]	7
Sequenz Nr. 5 - Das mediale Hören	[9]	8
Sequenz Nr. 6 - Das landschaftsbezogene Hören	[10]	9
Zweite Bilanz	[11]	10
Neun Analyse- und Auffassungskriterien	[12]	11
Raum-Zeit-Kriterien		
Die Raumgrösse	[13]	11
Die Orientierung	[14]	12
Die Zeitlosigkeit	[15]	13
Semantisch-kulturelle Kriterien		
Die Öffentlichkeit	[16]	13
Das kollektive Gedächtnis	[17]	14
Die Natürlichkeit	[18]	15
Von der Klangmaterie abhängige Kriterien		
Der Widerhall	[19]	16
Die tönende Unterschrift	[20]	17
Der tönende Metabolismus (Stoffwechsel)	[21]	18
Sequenz Nr. 7 - Locarno, Parco Viale Verbano	[22]	20