

Antje Vohwinkel

Collagen im Hörspiel

Neue Kunstrichtung oder »Schnipselästhetik«?

1 Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974. 97. ↑

Die Collage könne als Grundprinzip avantgardistischer Kunst gelten, schrieb 1974 Peter Bürger.¹

2 Heißenbüttel, Helmut: *Horoskop des Hörspiels*, in: Schöning, Klaus (Hrsg.): *Neues Hörspiel, Essays, Analysen, Gespräche*, Frankfurt: Suhrkamp 1970, 25. ↑

Da gab es Collagen in Kunst, Musik, Film und Literatur schon seit über fünfzig Jahren – im Rundfunk (abgesehen von ganz wenigen Ausnahmen) erst seit gut fünf Jahren. Die theoretische Beschäftigung mit dem Prinzip Collage setzte etwa zur gleichen Zeit ein, als das Collageprinzip mit mindestens vierzig Jahren Verspätung Eingang ins Hörspiel fand. Helmut Heißenbüttel bezeichnete damals das Hörspiel als »literarischen Nachzügler«.²

3 Vormweg, Heinrich: *Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels*, in: *Neues Hörspiel*, a. a.O., 163. ↑

Diese Etikettierung trifft nicht mehr. Zwar dominiert im Alltag der Hörspielredaktionen noch immer die literarische Adaption, das Collageprinzip eröffnete jedoch vielfältige Möglichkeiten der Grenzüberschreitung zur Musik. Längst sind es nicht mehr nur die Schriftsteller, die für das Hörspiel produzieren, sondern auch eine Reihe von Komponisten, so daß sich zwischen Literatur und Musik eine eigenständige Kunstrichtung entwickeln konnte.

Adorno, Bürger, Klotz, Mon und weitere Autoren kennzeichneten damals neben den Elementen des Vorgefertigten und Heterogenen als wesentliche Merkmale der Collage die Schockwirkung, die Auflösung einer organischen Ordnung, die Einbeziehung des Zufalls, die »Negation der Synthesis«, die Autonomie des Materials, um nur einige Stichpunkte zu nennen.


4 beide Äußerungen zitiert nach: *WDR-Hörspielheft*, 164/2. ↑


Die Autoren des Neuen Hörspiels, die seit Ende der sechziger Jahre zahlreiche Collagen produzierten, verknüpften erklärtermaßen eben solche aufklärerischen Ansprüche mit ihren Werken. Heinrich Vormweg, der damals die Reihe »Dokumente und Collagen« im WDR kommentierend begleitete, formulierte es so: »Die Collage ist das Ergebnis des Zweifels an den gewohnten Zuordnungen (...) Sie artikuliert Fragen, nicht Antworten, fordert heraus, statt zu bestätigen, zu bejahen, besteht auf dem einzelnen, statt von ihm in Zusammenhänge, in ein Allgemeines abzulenken.«³


5 Hardt, Stefan: *De la soul. Von der Seele des Hörspiels in Hip-Hop, Rock und Jazz*, SWF 1990. ↑


In jüngster Zeit sind aber auch andere Positionen zu vernehmen. In seiner Sendung *De la soul – über die Seele des Hörspiels in Hip-Hop, Rock und Jazz*⁴ beklagt Stefan Hardt die »weitverzweigte Schnipselästhetik«, das »Kurzhörspiel in Permanenz« und beschwert sich: »Collagen so weit das Ohr noch hört«, und dies aus einer durchaus kritisch modernen Position heraus. Auf einmal zählt die Collage


6 Es hat eine Reihe von Versuchen gegeben, die Begriffe

»Collage« und »Montage« klar voneinander zu trennen. Die verschiedenen Erklärungen widersprechen sich jedoch in jeder Hinsicht. Keiner konnte sich bisher endgültig durchsetzen.. 

7 Andersch, Alfred: *Versuch über Feature*, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 1, H. 1, 1953, 94-97. 

8 Boeckmann, Kurt von; in: *Bredow, Hans: Aus meinem Archiv*, Heidelberg 1950. 

9 Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975, 17/18. 

10 Vormweg, Heinrich: *Laudatio für John Cage*, in: John Cage: Roaratorio, hrsg. v. Klaus Schöning, Königstein/Ts.: Athenäum, 1982, 66-70. 

zur Postmoderne.

Was ist passiert?

Linearität und Wahrheit

Vielleicht führt ein Aspekt weiter, der bisher wenig berücksichtigt wurde, nämlich die Frage, ob das Collageprinzip eher mit dem Wort, insbesondere dem geschriebenen Wort, oder aber mit der Musik verknüpft wird.

Von Beginn des Rundfunks an erhoffte man sich eine Rückkehr zu oralen Traditionen, die Rede war sogar vom Rundfunk als »Barde des 20. Jahrhunderts«⁵, gesendet wurde aber eine schriftliche Vorlage nach der anderen. Das gilt im Hörspielbereich nicht nur für die Bearbeitung von schriftlichen Vorlagen, sondern auch für fast alle eigens für den Rundfunk gefertigten Hörspiele bis 1968, sie wurden fast ausnahmslos am Schreibtisch produziert. Ebenso gilt dies für die meisten Collagen in der Anfangszeit des Neuen Hörspiels und zwar sogar dann, wenn sie als O-Ton-Collagen konzipiert sind. Zwar geht in diesen Fällen die Tonband-Aufnahme der Schreibtischarbeit voraus.

Meistens breitet der Autor jedoch anschließend das Rohmaterial gleichsam vor sich aus und kann es wie Schrift benutzen. Er hat die Möglichkeit zu vergleichen, zurück zu spulen, was dem Zurückblättern im Buch entspricht, er kann etwas zusammenstellen, es wieder aufgeben usw. In vielen Fällen transkribieren die Autoren ohnehin das mit dem Tonband gewonnene Material, um es schriftlich vor sich zu haben.

Der Autor geht dabei also vergleichend und analytisch vor und das drückt sich im Endergebnis deutlich aus. Der Hörer kann die Denkarbeit des Künstlers nachvollziehen, weil er eine Auswahl des Materials angeboten bekommt und das Aufzeigen von Ähnlichkeiten oder Widersprüchen durch Vergleich der Elemente nachvollziehen kann.

Dahinter steht auf jeden Fall der Anspruch, Wahrheiten zu vermitteln, die im Alltag verschleiert werden. Voraussetzung für solches Funktionieren von Collagen ist immer die Linearität des Ausgangsmaterials. Es wird wie eine Schrift benutzt, das heißt eindimensional.

Ganz anders funktionieren Collagen dann, wenn zum Moment der Sukzession das der Simultanität hinzukommt, wenn also getrennt aufgenommenes Material übereinander gelagert wird. Dies ist schon mit herkömmlicher Technik möglich, wird aber in besonderem Maße erst mit der Einführung des Mehrspurverfahrens praktiziert. Die zusätzliche Dimension der Gleichzeitigkeit bedeutet einen Schritt in Richtung Musik. Mit ihr wird analytisches, vergleichendes Hören viel schwieriger. Nur die strenge Linearität und Transparenz der frühen Collagen erlaubte das analytische Hören, mehrspurig aufgenommene Collagen setzen mehr auf Synthese als auf Analyse, sie erfordern ein ganzheitliches Hören. Wenn genug Schichten übereinanderliegen, ist es viel schwieriger, einzelne Elemente

gegeneinanderzuhalten. Sie werden in einen Gesamtklang integriert.

Eine solche »Musikalisierung« des Materials bedeutet aber noch nicht die Aufgabe eines kritischen Anspruchs. Daß Musik ihr kritisches Potential auf ganz andere Weise transportiert, ist ein Allgemeinplatz, der hier nicht weiter ausgeführt werden muß. Allerdings wird für die Musik oft genauso – Adorno hat das am deutlichsten formuliert – kritischer Anspruch mit analytischem Hören gleichgesetzt. Nur der Experte, »ist durch gänzlich adäquates Hören zu definieren«⁶. Auch hier impliziert Kritik das Verständnis linearer Strukturen. Nicht das Hören von Klängen, sondern das Verständnis des Ablaufs kennzeichnet demnach die kritische Rezeption.

Abarbeiten an Schrift

An der Heilkraft des rein analytischen Denkens sind vielen Künstlern Zweifel aufgekommen, Zweifel, deren Ursprung und Tendenz keineswegs die Kritiklosigkeit ist. Auch das Einlassen auf ein Stück akustischer Kunst kann kritisches Potential haben, wenn dieses als gesamtes neue, ungewohnte Wahrnehmungsweisen fordert und somit den Vergleich, der jeder kritischen Stellungnahme zugrunde liegt, nicht für seine Einzelteile einfordert, sondern für seine ganze Gestalt.

John Cages *Roaratorio* (WDR, SDR, KRO 1979) zählt im Bereich der Radiokunst zu den ersten Collagen, die ein völlig verändertes Gesamtkonzept haben. *Roaratorio* ist eine Ansammlung verschiedenster Klänge aus der ganzen Welt, in der Sprünge und Brüche überhaupt keine Bedeutung haben. Vergeblich wird man nach linearen Strukturen in diesen Klängen suchen. Auch eine Schockwirkung löst das Stück nicht aus und dennoch gehört es zweifelsohne zu den wichtigsten Stücken avancierter Radiokunst und hat sehr viele, wenn nicht alle nachfolgenden Collagen beeinflusst. Cage hat sich in seiner Rede nach der Überreichung des Szczuka-Preises, wie auch schon an anderen Stellen, vehement gegen ein nur analytisches Kunstverständnis gewandt und auch in der Laudatio von Heinrich Vormweg spiegelt sich dieser Gedanke wider. Er beschrieb *Roaratorio* als eine »Apotheose des Einverständnisses mit der Welt«, zugleich aber auch als »eine radikale Herausforderung, anders in der Welt zu leben«⁷. Hier wird deutlich, inwiefern sich das kritische Potential musikalischer Collagen gewandelt hat. Frühere Collagen zielten darauf ab, in ihren linearen Strukturen die sich in der Scheinnatürlichkeit des Kunstwerks widerspiegelnde, organische Gesellschaftsstruktur zu desavouieren. Das hatte eine schockierende Wirkung, weil die Funktion der bürgerlichen Gesellschaft, das Wechselspiel von Einzelem und Ganzem, in Frage gestellt wurde. Musikalische Collagen wie die von Cage bauen nicht auf die Schockwirkung, sie fordern zunächst das Sich-Einlassen. Wenn man dieser Aufforderung folgt, lebt man bereits für eine kurze Zeit anders in dieser Welt, und zwar auf eine Art und Weise, die sich nicht in einer Meditation erschöpft, die Ersatz wäre, sondern so, daß man aufmerksam bleibt, sich immer wieder auf Neues einstellt. Reine Meditation baut auf Wiederholung und Abschalten. Beim Hören von Cages *Roaratorio* kann man Analyse und linearen Vergleich abschalten, ohne dabei in dumpfe und passive Wahrnehmung zu verfallen.

Übrigens wird trotz dieses immensen Vorstoßes in die Simultanität die Bedeutung der aus der Schriftkultur herrührenden Linearität auch bei Cage nicht ganz getilgt:

Gedacht war das Stück, so Cage, als Musik zu seiner Lesung von *Writing for the second time through Finnegans Wake*. Auch bei Cage zieht sich noch ein linearer Text, in Form von Mesochitica, durch das ganze Stück. Nicht nur bei Cage, sondern auch bei vielen anderen Autoren und Komponisten, fällt auf, daß sie das Prinzip Collage nutzen, um sich an der Schriftlichkeit gleichsam abzuarbeiten. Beispiele dafür findet man auch schon in den Collagen der siebziger Jahre. So reiht z. B. Ror Wolf in seiner Collage *Der Chinese am Fenster* (WDR/HR 1971) typisch schriftliche Floskeln aus erzählender Literatur in ungewohnter Weise aneinander, so daß erst im akustischen Medium deutlich wird, wie sehr das Verständnis, aber auch die Konzeption von narrativer Literatur durch Schrift und Druck geprägt ist.

Viele Stränge der jüngsten Collagekunst im Radio lassen sich auf Cage zurückführen oder haben zumindest wichtige Impulse durch ihn erhalten. Die *Metropolis*-Stücke etwa, die in jüngster Zeit vorangetriebenen mehrsprachigen Collagen, Live-Collagen, akustische Happenings und viele Werke von Fluxus-Künstlern weisen Ähnlichkeiten auf.

Simultanität

Vielleicht noch entscheidender als Cages Konzeption des Stückes, ist, auch bei den erwähnten Beispielen, die von ihm eingesetzte Technik des Mehrspurverfahrens.⁸ Der hervorstechende Aspekt dieses Verfahrens ist die erheblich verbesserte Möglichkeit, Klänge gleichzeitig übereinander zu schichten. Dabei wird aber oft vergessen, daß die Klänge während der Produktion immer getrennt abgehört und die einzelnen Spuren weiterhin linear bearbeitet werden können. Der ganzheitlichen und musikalischen Wahrnehmung kann also weiterhin ein durchaus akribisch-analytischer Produktionsprozeß vorangehen. In jüngster Zeit erlaubt die Digitalisierung der Technik sogar bereits wieder eine Visualisierung der Klänge auf dem Computerbildschirm, so daß einige Komponisten dazu übergehen, ihre Stücke am Bildschirm zu bearbeiten!

Ganz losgelöst von jeglichen linearen Strukturen, (außer der Zeit selbst) sind eigentlich nur live-Hörspiele, wie zum Beispiel *Metropolis Köln* (WDR 1985) von Bill Fontana. Allerdings muß dazu gesagt werden, daß eine nicht manipulierte Version nur direkt in Köln auf dem Roncalli-Platz zu hören war. Für die Live-Sendung im Radio hat Fontana die Geräusche nach einem vorgegebenen Plan gemischt.

Überraschenderweise kam man erst sehr spät auf die Idee, quasi das akustische Pendant zur Fotografie bzw. zur unveränderten Kameraeinstellung zu schaffen. Von Anfang an dienten akustische Aufzeichnungsmöglichkeiten zur Vermittlung von schriftlich codierten Informationen. Die Idee, so etwas wie akustische Dokumentationen von Laut- und Klangsphären zu schaffen, einfach, um der Nachwelt zu überliefern, wie es mal auf der Erde geklungen hat, war offenbar völlig abwegig.

Interaktivität

Eine interessante Umgangsweise mit der Mehrspurtechnik hat Alison Knowles gefunden. Sie und andere Fluxus-Künstler und Künstlerinnen haben zuvor nicht für den Rundfunk gearbeitet. Zwar gibt es akustische Fluxus-Stücke, diese sind jedoch fast immer die auf Platte gepreßten Ergebnisse von Performances. Die Arbeit im und mit dem Rundfunk bedeutete gegenüber anderen Fluxus-Aktionen eine entscheidende Veränderung. Fluxus-Künstler, die sich »normalerweise« eher mit Dingen des alltäglichen Lebens beschäftigen und technische Manipulationen ablehnen, die Perfektion und Hochglanz der Medien nicht interessiert, sehen sich nun einem Medium gegenüber, dessen Produkte, schon wegen des Sendecharakters, eine herausgehobene Stellung haben und außerdem mit hohem technischen und oft auch finanziellem Aufwand entstehen. Alison Knowles machte sich diese Bedingungen auf ihre Weise zunutze. Ihre *Bohnen-Sequenzen* (WDR 1982) bestehen aus drei Ebenen. Erstens eine durchgehende Auflistung von Bohnen-Namen, zweitens eine Ansammlung verschiedener kleiner Texte, in denen Bohnen eine Rolle spielen. Diese Texte werden auf deutsch und englisch gesprochen. Und drittens Geräusche, die auf verschiedene Art und Weise mit Bohnen erzeugt werden können. Die drei Ebenen wurden getrennt aufgenommen, aber Knowles hat die Übereinanderlagerung im Gegensatz zu vielen anderen Künstlern nicht zum Schluß vorgenommen, sondern gleichsam additiv in Form eines Happenings. Nachdem eine Spur aufgenommen worden war, wurde sie wieder abgespielt und gleichzeitig die nächste Spur aufgenommen. Anschließend die beiden ersten abgespielt und dazu die dritte aufgenommen. Auf diese Weise ist der Entstehungsprozeß weniger analytische Arbeit, als vielmehr ein interaktiver Prozeß.

Ähnliche Vorstellungen zur Hörspielarbeit hat auch Hartmut Geerken. In seinem kürzlich erschienenen Band *Das interaktive Hörspiel als nichterzählende Radiokunst* zitiert er die folgende Bemerkung: »die einfachste art und weise, zwischen linearen systemen und nichtlinearen systemen zu unterscheiden, ist darin zu sehen, daß bei linearen systemen das verhalten des ganzen nur die summe des verhaltens der teile ist, während bei nichtlinearen systemen das verhalten des ganzen mehr ist als die summe des verhaltens der teile. (...) daher ist es bei systemen einer bestimmten komplexität, wie sie nichtlineare systeme darstellen, nicht möglich, die teile in isolation zu analysieren und aus ihrer kombination ein verständnis des ganzen systems zu gewinnen. die wesentliche eigenschaft bei nichtlinearen komplexen systemen ist es, daß ihre primären verhaltensweisen eigenschaften sind, die aus der interaktion zwischen den teilen entspringen und nicht aus den eigenschaften der teile selbst.«⁹

Hartmut Geerken stellt in diesem Band die Projektbeschreibung eines Stückes vor, das ebenfalls die Form des Happenings hat, dem keine lineare Partitur zugrunde liegt und dessen Interaktivität sich auf Räume, auf Menschen und Medien bezieht. Ein Text von Robert Lax war hier Grundlage verschiedener Aktionen, die zugleich den live-Charakter als genuinen Bestandteil hatten. So gehörten zum Beispiel spontane Telefongespräche zur Performance. Geerken spricht vom »interaktiven Hörspiel«, das Stück wurde jedoch noch nicht im Rundfunk gesendet. Eine solche Sendung würde die erste glaubwürdige Kopplung verschiedener Medien, hier Rundfunk und Telefon bedeuten. Neben der Digitalisierung bieten solche Happenings daher meines Erachtens die interessantesten Perspektiven für das Hörspiel. Das Aufgeben linearer Strukturen durch die Mehrspurtechnik eröffnet

interaktive Möglichkeiten, wenn sie in die Form des Happenings eingeht, wenn also spontan auf eine Spur reagiert wird. Musikalische Strukturen eröffnen sich, wenn diese Spuren gezielt übereinandergelagert werden.

Musik statt Topographie

Welche Wirkung die »Musikalisierung« von Umwelt-Klängen haben kann, zeigt ein Vergleich verschiedener Stücke der *Metropolis*-Reihe. Das erste *Metropolis*-Stück produzierte Klarenz Barlow bereits 1980, mit *CCU* (WDR 1980). 1984 startete dann Klaus Schöning offiziell die Reihe, die mittlerweile mehr als zwanzig Stücke umfaßt. Im WDR-Programmheft hieß es damals: »Die Großstadt als Sinnbild einer Zivilisation der Massen und der Technik, eine Art Gegennatur mit einer eigenen Welt aus Klängen, Geräuschen, Lauten und Stimmen. Ein Dschungel aus Signalen, die für den, der sie nicht deuten kann, fremd und beunruhigend, faszinierend und rätselhaft erscheinen. Babylonischer Sound, Klangbild auch, in der eine Zivilisation sich in immer anderen Variationen wiedererkennen könnte«. ¹⁰

»Sich wiedererkennen in immer anderen Variationen« – diese Formulierung scheint mir treffend, aber auch immer wieder mißverstanden. Fast alle Komponisten und Autoren der Reihe haben sich in der Dokumentation des Unterschiedlichen versucht. So findet man in der Reihe eine Vielzahl von Umsetzungen visueller Werbe-Prospekten, in denen möglichst typische Klänge benutzt werden. Fast immer lassen diese sich recht genau auf visuell bekannte Plätze zurückrechnen – Oktoberkirmes in München, Hofreitschule in Wien, Spielhölle in Las Vegas usw. Die Bekanntheit der Geräuschquelle wird dabei vorausgesetzt. Es entstehen auf diese Weise topographische Mosaiks, dessen Teile sich zusammensetzen lassen wie ein umgekipptes Puzzle-Spiel.

Nur wenig Komponisten unterlagen nicht der Versuchung, sich mit »ihrer« Stadt gegenüber anderen Städten abgrenzen zu müssen. *Metropolis London* von Barry Bermange (WDR 1987) und *La Ville Metropolis Paris* (WDR 1984) von Pierre Henry sind, so weit ich das überblicken kann, die einzigen Stücke, die vorwiegend auf musikalische Strukturen setzen. Sie reproduzieren nicht die immergleiche Sichtweise auf unterschiedliche Orte, sondern eröffnen ganz neue Wahrnehmungsweisen.

In *Metropolis London* kann man an kaum einer Stelle sagen, wo in London diese Klänge aufgenommen wurden. Was man erkennt, ist tatsächlich die Variation des Immergleichen: Verkehrslärm, U-Bahn-Geräusche, Straßensänger. So wie Bermange es gehört hat, hat es aber zuvor noch keiner gehört. Er stellt seine sehr persönliche Hörweise vor, in der auch die scheinbar lästigen Störgeräusche noch musikalische Qualitäten bekommen.

Während Autoren wie Wühr sich redlich abgemüht haben, um reine, klare Geräusche aufzunehmen, während fast immer Verkehrslärm als Störfaktor galt, hat Bermange sich genau diesem Element, das unsere Großstädte über die ganze Welt am treffendsten kennzeichnet, gewidmet. Bei ihm ist die Unterscheidung zwischen rein/typisch und störend/diffus aufgehoben. Der Filter- und Selektionsmechanismus,

dem wir alle unterliegen, um Informationen gezielt aufnehmen zu können, ist bei Bermane außer Kraft gesetzt. In seinem Stück lenkt er die Aufmerksamkeit z.B. darauf, wie das Echo hallender Schritte sich exakt mit den Rhythmen eines Straßensängers verbinden kann, und er bezieht auch immer die Räume, in denen die Klänge zu hören sind, in das Stück mit ein. Der Verweis auf die musikalischen Qualitäten in alltäglichen Umweltgeräuschen eröffnet hier ganz neue Wahrnehmungsmöglichkeiten.

In diesem Stück wird auch noch ein weiteres Kennzeichen gelungener Collagen deutlich. Oft ist es nicht das Zusammenbringen extrem heterogener Elemente, das den Reiz ausmacht, sondern das Aufzeigen des Verschiedenen im scheinbar Gleichen. Vertrautes fremd erscheinen zu lassen ist eine Kunst, die auch in anderen Bereichen den Reiz eines Werkes ausmachen kann. Das Musikalische eines Klanges kann einem fremd oder ungewohnt sein. Läßt man sich darauf ein, erschließen sich neue Welten in der alten Welt. Die Tendenz zur Musik in Hörspielcollagen muß nicht bedeuten, daß semantisches Material in musikalisches eingewoben wird, in vielen Fällen machen Komponisten einfach auf vorhandene, aber unbeachtete musikalische Strukturen oder den klanglichen Aspekt von Umweltgeräuschen aufmerksam.

Stilistik

Wenn einem der Begriff »Schnipselästhetik« doch manchmal treffend erscheint, hat das meines Erachtens andere Gründe als die der Grenzüberschreitung zur Musik. Zum einen ist besonders in literarischen Collagen aus dem offenen Kunstprinzip ein Stilprinzip geworden. Oft werden bisher narrativ aufgearbeitete Stoffe, wie zum Beispiel Biographien, in kleine Szenen und Zitate aufgelöst, die unverbunden nebeneinander stehen. Collage bedeutet dann in erster Linie abrupte Orts-, Zeit- oder auch nur Sprecherwechsel etwa in dem Sinn, wie der Begriff Montage im narrativen Film gebraucht wird. Früher gab es da den Erzähler, der für die Verknüpfung der Szenen zuständig war. Außerdem bewirkt die Vorgabe eines klar umrissenen Themas, das oft schon im Titel solcher Stücke formuliert wird, leichte Zuordnungsmöglichkeiten. Seit auch der Normalverbraucher durch Film und Fernsehen im Verstehen und Nachvollziehen solcher Szenenwechsel geschult ist, bedarf es des Erzählers nicht mehr. Zu viel Erklärung wirkt heutzutage betulich. Das Gewöhnen an Collagetechniken hat außerdem dazu geführt, daß kaum noch etwas als wirklich heterogen empfunden wird. Alles scheint zusammenzupassen.

Den Unterschied in der Wahrnehmung kann man leicht feststellen, wenn man alte Hörer-Reaktionen mit den dazu gehörigen Stücken vergleicht. Was damals aufregend und geradezu skandalös in der Machart empfunden wurde, erweist sich beim heutigen Hören als unglaublich harmlos. Heutzutage finden sich solche Stücke längst nicht mehr in den Studio-Terminen der Rundfunkanstalten, sondern im »gemäßigten« Wochenendnachmittags-Programm.

Verschütten oder Freilegen

Schwierig zu beurteilen ist die Frage nach Moderne oder Postmoderne für Stücke, wie das kürzlich mit dem Karl-Sczuka-Preis und dem Prix Italia ausgezeichnete

Stück *Schliemanns Radio* (HR, BR, SFB 1992) von Heiner Goebbels. Während noch in der *Befreiung des Prometheus* Heiner Goebbels' Musik sehr eigenständige Qualitäten hatte, dominieren in der neuesten Produktion musikalische Zitate, zu denen Goebbels' Anteile nur noch die Gänsefüßchen darstellen. Sie haben allein die Funktion zu zeigen, daß die musikalischen Zitate, z.B. aus Berlioz' *Trojanern*, nicht wegen ihrer musikalischen Ästhetik, sondern wegen ihres thematischen Bezuges zitiert wurden. Gleichzeitig benutzt Goebbels diese Zitate auf ganz konventionelle dramatische Art, genauso, wie sie in der Oper auch wirken. Das Unterlegen mit Schlagzeugrhythmen oder Baugeräuschen reicht nicht aus, um das Heranzitierte wirklich in Frage zu stellen. Berlioz hat in seiner Oper ein mythologisches Thema adaptiert und es in einer seiner Zeit entsprechenden, konventionellen musikalischen Form dargestellt. Mit Griechenland oder den Trojanern hat die Musik herzlich wenig zu tun. Wenn Goebbels sie zitiert, wiederholt er diesen Mechanismus nur. Das Einfügen von klassischer Musik hat hier den Effekt von Exotismus. Interessant wäre es gewesen, das Moment der Bearbeitung bei Berlioz und Schliemann gegeneinanderzustellen: Wo wird vereinnahmt, wo wird verschüttet, wo wird freigelegt? Das Prinzip der Collage hat in diesem Stück weder die Funktion, die einzelnen Elemente zu befragen, sie anders erscheinen zu lassen, noch die Funktion, musikalische Strukturen oder Klänge zu schaffen. Die herkömmlichen Grenzen zwischen »richtiger« Musik, also Oper, Folklore, Pop usw. und Lärm, nämlich Baugeräusche, bleiben weitgehend gewahrt. Musik hat hier trotz der Kürze der Einspielungen, trotz der abrupten Wechsel trotz der Vielfalt und Heterogenität der Elemente überwiegend konventionelle Funktionen: Gliederung, Illustration, Stimmung. Die Frage, ob das Collageprinzip ein genuin modernes, aufklärerisches Prinzip ist oder zur Beliebigkeit verleitet, ist müßig, da bereits der Begriff selbst einem Wandel unterliegt. So, wie Adorno, Bürger und andere die Collage definiert haben, ist sie vor allem ein lineares Prinzip. Das Aufgeben linearer Strukturen führt unweigerlich zu einem weniger analytischen Hören. Dort wo nicht Anfang und Ende der Elemente deutlich sind, wo nicht das Abreißen von vorherigen Kontexten zu erkennen ist, verliert sich der Collageeindruck und auch die Möglichkeit des Gegenüberstellens, der Konfrontation und gegenseitigen Befragung der Elemente.

So, wie der Begriff Collage gegenwärtig gebraucht wird, bezeichnet er ein technisches Prinzip. Damit lassen sich die unterschiedlichsten künstlerischen Ansprüche verbinden. Nach den Definitionen der sechziger und siebziger Jahre gäbe es im Hörspiel schon fast keine Collagen mehr. Interessanter als die letztlich nur wieder definitorisch zu lösende Frage nach dem Gehalt des Collage-Begriffs, scheint mir daher die Frage nach den Möglichkeiten, in nicht-linearen Strukturen kritikfähig zu bleiben. Für dieses Projekt bleibt das Collageprinzip weiterhin interessant.