

Sabine Breitsameter

Positionen musikalischer Radiokunst (I)

Im Rundfunk hat sich ein spezielles Genre entwickelt, das die Gleichberechtigung von Klängen als Material für ein neues Stück, für eine Komposition, für ein Klang-Spiel nutzt: Geräusche unserer natürlichen und urbanen Umwelt als objet trouvé oder als musikalisch zu bearbeitendes Material, instrumental oder synthetisch erzeugte Klänge und Geräusche, Sprache pur und verfremdet, Komponiertes und Improvisiertes. Die Radiokünstler, von Haus aus in der Regel Komponisten, gehen dabei von unterschiedlichen ästhetischen, musikalischen und radiophonen Prämissen aus. Seit September 1993 präsentiert Sabine Breitsameter in der Sendereihe Radiokunst im Sender Freies Berlin Beispiele aus diesem Genre, erläutert jeweils die Konzeption der Stücke und analysiert die ästhetischen Prämissen der Radiokünstler. In zwei Teilen drucken wir die Zusammenfassung von Einführungen zu einigen dieser Sendungen ab.

Thomas Schulz: Radiokunst als plastische Kunst

Wie klingt eigentlich Licht? – Welch paradoxe Frage, mag man da denken: Licht ist doch Voraussetzung für die Wahrnehmung von Farbe und Gestalt, wie kann man da nach seinem Klang fragen! Doch so absurd wie es scheinen mag, ist die Frage gar nicht. Denn Licht ist tatsächlich hörbar. Da gibt es das Knistern der Öllampe, das Brutzeln der Glühbirne oder das Summen der Halogenröhre. Aber auch jenseits von Alltagserfahrung und physikalischer Gesetzmäßigkeit kann sich Licht, kann sich Sichtbares überhaupt, in Hörbares umsetzen. Dann nämlich, wenn Künstler versuchen, eine visuelle Erscheinung mit akustischen Mitteln zur Entfaltung zu bringen und umgekehrt. – Wenngleich seit dem Mittelalter eine ganze Reihe solch synästhetischer Versuche unternommen worden sind, blieb in unserer europäischen Kultur, verfügt von der Kunstauffassung der Klassik, die klare Trennung zwischen sichtbarer und hörbarer Kunst vorherrschend. Eine Verschmelzung akustischer und visueller Ausdrucksmittel, gar eine gegenseitige Anverwandlung ihrer Parameter schien bis auf wenige Ausnahmen lange Zeit nahezu unmöglich.

Erst die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts verwischten die Spartengrenzen zwischen den Künsten nachhaltig, eine Tendenz, eine Bewegung, die v.a. auf den erklärten Bruch mit den tradierten Kunst- und Musikbegriffen aus war: auf Ironie, Persiflage und Provokation. Erst Joseph Beuys löste das Zusammentreffen von Hören und Sehen aus dieser politisch akzentuierten Wirkungsabsicht: Er sprach Geräusch und Klang ausdrücklich plastische, also dreidimensionale, Qualität zu und

machte beides dem Bildenden Künstler als Material verfügbar: Schall als nicht-sichtbare Erscheinungsform einer Skulptur und ihres Materials, damit als genuiner Rohstoff bildnerischen Arbeitens.

Auf dieser Konzeption baut die akustische Arbeit des Bildenden Künstlers Thomas Schulz auf. Schulz, geboren 1950, begann Anfang der 70er Jahre als Bildhauer mit Steinmetzarbeiten. In den achtziger Jahren war Thomas Schulz' Arbeit geprägt von zahlreichen Versuchen, Materialien auf vielfältige Weise zum Schwingen zu bringen und dadurch deren Geräuschpotential zu erkunden. Holz, Stein oder Glas beispielsweise, Seile, Hohlkörper oder Platten wurden von ihm gerieben, gestrichen oder gezupft. Thomas Schulz realisierte auf diese Weise Skulpturen, deren Substanz aus flüchtigem, vor allem unsichtbarem Stoff besteht: aus Schall. Er repräsentiert damit eine Richtung der Bildenden Kunst, die als Sound Art bezeichnet wird oder – präziser – als Plastische Arbeit mit Klang.

Als Bildender Künstler hat Thomas Schulz oft genug erfahren, wie der Gesichtssinn an der Oberfläche seines Wahrnehmungsobjekts abprallt. Macht man die Objekte jedoch dem Gehör zugänglich, tritt mit dem Klang das in Erscheinung, was unter der Oberfläche wirkt: die innere Beschaffenheit, die sich erst dann manifestiert, wenn der Gegenstand in Schwingung gerät und seine spezielle Geräuschfarbe, seine spezielle Rhythmik, seine spezielle Schalldramaturgie offenbart. Dabei enthüllt das Akustische oftmals ein überraschendes Wesen der Objekte: dann nämlich, wenn Menschen, Orte oder Gegenstände anders klingen als unser Alltagsverständnis erwarten läßt.

Inzwischen konzentriert sich Thomas Schulz' Interesse auf Klänge des Alltags. Auf Schall, der bereits existiert und nicht erst in einem künstlerischen Akt, einer Performance, erzeugt werden muß. Seit Mitte der achtziger Jahre produziert Thomas Schulz auch radiophone Stücke, bisher umfaßt sein ŷuvre gut ein halbes Dutzend. Sein Hörspiel *Agon* beispielsweise (Sender Freies Berlin 1992) entfaltet eine Welt vielfältig pulsierender Bewegungsvorgänge und flirrender Klangflächen, die zunächst auf nichts »Reales«, auf keinerlei semantische Bedeutung zu verweisen scheinen. Erst später führt eine menschliche Stimme in die konkrete Welt zurück und vermittelt: Das dreidimensionale Gebilde, dessen Klänge wir in *Agon* hören, ist der menschliche Körper. Das Material, das wir hören, ist Blut. Dessen Fluß und Rhythmus hat Thomas Schulz hörbar gemacht durch die Sonographie, eine medizinische Diagnostik, die auf dem Prinzip des Echolots basiert.

In *Agon* verändert das, was wir hören ständig seinen Bezug zu der Realität, der es entnommen wurde. Auf diese Weise entsteht eine Welt, in der empirische Realität und akustische »Imagination« ineinanderfließen, in der unser festgefügtes Konzept der Wirklichkeit sich auflöst und wieder neu konstituiert. Das Stück folgt damit einer Art Traumgrammatik, innerhalb welcher der Hörer individuelle Assoziationen und Fantasien, eigene Bewußtseins- und Wahrnehmungspotentiale frei durchspielen kann.

Mayako Kubo: Komposition und Dokumentation

Im Grenzbereich von Hörspiel und Musik zu arbeiten, ist für die Komponistin Mayako Kubo eine von vielen möglichen Spielarten, mit dem Universum des Akustischen

umzugehen. In ihren symphonischen und kammermusikalischen Werken steht die akustisch-sinnliche Ebene im Vordergrund. In ihren radiophonen Stücken dominieren Wort und Bedeutung. Insgesamt begreift sich Kubo als Komponistin im wortwörtlichen Sinne: als jemand, der die Kunst des »Zusammenstellens« ausübt und dabei alle Möglichkeiten der akustischen Gestaltung ausschöpft.

Vater – Gesang von einer verlorenen Figur: Die Komponistin Mayako Kubo verarbeitet in diesem Radio-Stück (Sender Freie Berlin 1992) die Antworten von über hundert japanischen Männern, die sie zum Thema *Vater und männliches Selbstverständnis* befragt hat. Ihr kritisches Interesse gilt den zentralen Idealen der japanischen Gesellschaft: der Rolle des Familienoberhaupts und seiner Beziehung zur Familie, zur Arbeit, zum Amüsement, zu Militär und Staat. – Die Komponistin reflektiert mit diesem Werk auch ein Stück persönliche Lebensgeschichte. Sie versucht, sich mit dem, was sie 1972 protestierend hinter sich ließ, als sie nach Europa aufbrach, erneut in Beziehung zu setzen.

Eine große Rolle spielen in dem *Vater*-Radiostück, neben den Interviews, die Geräusche des Alltags, mit denen die Antworten der japanischen Männer unterlegt sind: Geräusche des Arbeitslebens, Klänge aus Bars und Discos, Geräusche der Computerwelt und der Telekommunikation; wir hören die Tokyoter U-Bahn und ihre Signale, die Menschenmassen nach Feierabend auf dem Heimweg. Die sprachlichen Äußerungen sind an das rückgebunden worden, was sie, nach Ansicht der Komponistin, prägt und formt: An die hochindustrialisierte Konsumgesellschaft, an ihre akustischen Manifestationen. Das verschafft der Aussage der Komposition Perspektive, macht sie übertragbar auch auf mitteleuropäische Verhältnisse. Denn die akustische Sphäre von Industrie, Kommunikation und Unterhaltung klingt in Japan ähnlich wie in Europa. Hätte die Komponistin die Äußerungen der Männer mit japanisch klingenden Akustiken unterlegt: Die Aussage des Stücks wäre eine fundamental andere.

Der dokumentarische Ansatz von Mayako Kubos Radiostück rückt es in die Nähe des Hörfunk-Features, eines Genres, das bevorzugt mit originalem Geräusch- und Sprachmaterial arbeitet. Diesem Genre wohnt das (nur gelegentlich genutzte) Potential inne, im fein ausgehörten Zusammenklang von Wort und Geräusch die Grenzen des Journalistischen hin zur Ars Acoustica zu überschreiten. An diesem Punkt setzt Mayako Kubos kompositorisches Interesse in Sachen Radiokunst an, um alsbald weit darüber hinauszugehen: Besonders eindringlich werden ihre Radio-Stücke an den Stellen, wo sie aus dem Duktus des Originaltons eine Geräuschwelt sich entwickeln läßt, wo sie Tempo, Rhythmik oder Klangfarbe der Geräusche mit Klavier oder Schlagzeug aufnimmt, weiterführt, und zur Grundlage einer rein instrumentalen Passage macht. Die musikalische Ebene wirkt dabei wie eine Essenz der sprachlich und geräuschhaft dargestellten Realität: Eine Essenz von Stimmung und Spannung, keinesfalls illustrativ, die zuweilen fremd und geheimnisvoll wird und das Stück auf dieser Weise semantischer Deutbarkeit und interpretatorischer Verfügbarkeit entzieht.

Das bewußte Ignorieren tradierter Genres und Sparten hat für Mayako Kubo nicht zuletzt deshalb besondere Bedeutung, weil sich solch spartenübergreifende Konzepte widerspenstig zeigen gegenüber der Verwaltbarkeit durch Medien- und

Kulturinstitutionen. Doch weist ihr Ausdrucksbedürfnis längst über den Impetus des »Anti« hinaus, der einst die Spartenverwischungen zwischen in den Künsten ausgelöst hatte. Dort, wo Spartengrenzen durchlässig sind, sieht Mayako Kubo für den Hörer die Chance, sich von Hörgewohnheiten zu lösen und neue Wahrnehmungs- und Interpretationsmodelle des Alltags zu entwickeln.

Ronald Steckel: Klang-Alchimie

Wie kaum ein anderer Künstler im deutschen Sprachraum beschäftigt sich der Autor, Komponist und Regisseur Ronald Steckel seit über zwei Jahrzehnten mit dem Universum des Schalls und der künstlerischen Arbeit im Medium Radio. Seine Hörstücke stehen für eine spartenübergreifende akustische Kunst, die im Grenzgebiet zwischen Hörspiel, Musik und Performance Art siedelt. »Mein erstes Hörspiel war ganz nach konventioneller Dramaturgie gearbeitet: handelnde Personen, eine Geschichte, die erzählt wird: Das war das einzige Stück in dieser Richtung. Ich fing an, mich einfach für die Verwandlung zu interessieren, die passiert, wenn man eine Stimme auf Tonband hat. Eine Stimme auf Tonband ist etwas anderes als eine Stimme in der Wirklichkeit. Man braucht das Tonband nur mal umzudrehen und abzuspielen, dann weiß man das schon.«

Ronald Steckel, Jahrgang 1945, hat in seinen insgesamt rund 20 Hörstücken das Spektrum radiophoner Ausdrucksformen konsequent ausgelotet und erweitert. Das hat ihm weltweites Renommé eingebracht. Seine Kompositionen wurden unter anderem auch in Japan und Nord-Amerika aufgeführt und international mehrfach ausgezeichnet. »Ich hab ja mit dem Hörspiel-Machen, mit dem Hörstücke-Machen, mit dem Komponieren, mit dem Aufnehmen und Bearbeiten von Stimmen begonnen Ernst zu machen in einem ganz bestimmten Augenblick. Als mir die Schriftsprache, die ich Jahrzehnte lang betrieben hatte, tägliches Tagebuch-Schreiben, Bücher-Schreiben usw. irgendwie unter dem Geist wegbrach. Und das war Anfang der 80er Jahre. Dann trat ein Moment ein, der mehrere Jahre dauerte: daß ich einfach nur sehr still und aufmerksam war und auch sehr ratlos und gleichzeitig nach einer Möglichkeit gesucht habe, mich trotzdem zu artikulieren. Weil schweigen ist ja in Ordnung – Verstummen ist schrecklich. Und die ganze Arbeit mit Klängen, an akustischen Landschaften, an Entwürfen war eigentlich, und ist immer noch, das Finden einer Sprache, einer Art und Weise, wie ich mich mitteilen kann, außerhalb der Schriftsprache, außerhalb der herkömmlichen Erzählweisen und Dramaturgien.«

In seinem Hörstück *Akustisches Tagebuch* (Sender Freies Berlin 1986) hat sich Steckel von Umwelt- und Natur-Klängen zu akustischen Eigenwelten inspirieren lassen. Ein Stück, das fast wortlos zu uns redet, ohne uns mit Begriffen oder festgefügter Bedeutung zu konfrontieren. Die Klänge, Geräusche und Sprachfragmente identifizieren nichts, benennen nichts, illustrieren nichts, sondern wirken als Klangfarben, Bewegungsabläufe oder Rhythmen. Was sich bewußt derart offen, beziehungsreich und evokativ zeigt, ist geprägt von einer starken persönlichen Beziehung des Komponisten zu seinen Materialien. »Im Sommer 85 bin ich zum ersten Mal mit richtiger Aufmerksamkeit auf eine Situation gestoßen, wo ich im Riemeisterfenn hier an der Krummen Lanke die Frösche singen hörte. Irgendwann dachte ich aber: Naja, der Satz der Alchimie: Was die Natur unvollkommen läßt, vollendet der Mensch – der gilt doch. Weil dieses irreguläre, nicht-komponierte

Gesinge, das ist es dann nicht. Im gleichen Augenblick fingen die Frösche an, chorisch und rhythmisch zu singen. Dann fing ich an zu bemerken, daß sich über meinen Köpfen die Vögel artikulierte, gleichzeitig, dann tauchten zwei weiße Schwäne auf, die auch noch anfangen zu singen: Ich saß da und hab fast geheult vor Vergnügen. Ich hab die Frösche dann zu meinen Lehrmeistern erklärt. Ich habe gesagt: O.k. – Wenn das so ist, dann will ich versuchen, von dieser Art von Musik wirklich zu lernen.«

Das Material, das Steckel in seinem *Akustischen Tagebuch* verwendet, hat er im Verlauf vieler Jahre gesammelt: Es besteht aus Stimmen, Klängen, Geräuschen, die ihn auf der sinnlichen Ebene sehr berührt und beeindruckt haben. »Ich hab mit jeder einzelnen Stimme, die in diesem Stück auftaucht: ob es nun Wasser, Stein, Wind, Holz, eine Menschenstimme ist, sehr, sehr viel Zeit verbracht, geduldiges Zuhören, immer wieder Hören, bis eine Art Vertrautheit entsteht. Und dann hab ich angefangen, die Klänge ... wie soll ich das sagen ... was macht man in der Alchemie: Man bringt die Sachen in verschiedene Aggregatzustände. Man kocht das Feste bis es flüssig wird, man läßt das Flüssige verdampfen, man kristallisiert den Dampf. Ich hab verschiedene Aggregatzustände der Stimmen gesucht, provoziert, untersucht, so lange, bis eine Art Unmißverständlichkeit auftauchte, für mich, in meiner Wahrnehmung. Bis ich einen Klang ganz genau orten, bewerten, empfinden, fühlen und wahrnehmen konnte.«

Nachdem Steckel das Material gewonnen und elektroakustisch bearbeitet hatte, mußte es im nächsten Arbeitsschritt zum Kontinuum gefügt werden. – Welchem Plan, welcher »Form« Ronald Steckel dabei im Akustischen Tagebuch folgt, vermag der Hörer kaum zu rationalisieren. Was er hört ist ein »organischer« Klangfluß von zwingender dramaturgischer Konsequenz. »Ich begann mich dann zu fragen: Was ist Struktur? Weil – es gibt zahllose Definitionen: Eine Folge von Ordnungen; eine Folge von Zusammenhängen. Ich hab irgendwann mal angefangen, Struktur zu begreifen als einen pulsierenden Körper. Eine Art von verzweigtem Impuls, der aber lebendig ist, der untereinander sich verständigt.«

Die komplexen, verdichteten Mischungen im Akustischen Tagebuch stellen die Parameter Raum und Bewegung als gestalterische Schwerpunkte in den Vordergrund. Komponist und Hörer schreiten von einem rätselhaften Ort zum nächsten, wandern durch eine akustische Traumlandschaft, die manchmal zwar Vertrautes anklingen läßt, wie etwa das stilisierte Rauschen von Wind und Wasser, dies aber mit abstrakten Klängen und Geräuschen fügt, so daß es kaum möglich ist, an die Gewohnheit identifizierender akustischer Alltagswahrnehmung anzuknüpfen.

Martin Daske: Den Zeichencharakter des Geräuschs abschütteln

»Wenn ich fürs Konzertpodium schreibe, schreib' ich ja für Instrumentalisten. Ich hab aber keinen wahnsinnig großen Einfluß auf das absolute Resultat. Wenn ich für zwei Lautsprecher arbeite, nämlich für den Rundfunk oder die konzertante Aufführung des gleichen Materials, bin ich es, der das Resultat abliefert. Und: es ist mir immer wichtiger geworden in den letzten Jahre, das Resultat in der Hand zu haben.«

Seit Mitte der 80er Jahre hat der junge Komponist Martin Daske (Jahrgang 1962)

rund ein Dutzend Radiostücke produziert. Seine zentrale radiophone Materialkategorie ist das Alltagsgeräusch. Martin Daske behandelt Geräusche wie das instrumentale Spektrum eines Orchesters. Die komplexen, polyphonen Klangschichtungen seiner radiophonen Stücke ähneln der Orchestration einer Symphonie, in welcher Klangfarbe und Lautstärke eines jeden Instruments ihre genau zugemessene Proportion erhalten. In seinem Hörstück *Mada.nce* (Sender Freies Berlin 1992) zieht sich beispielsweise das Geräusch eines startenden Automotors wie ein Leitmotiv durch das Stück. Daske hat den Motor so geschickt in den akustischen Fluß verwoben, daß vielen Hörern der reale Ursprung des Geräuschs erst bei mehrmaligem Hinhören bewußt wird und als konsequente Fortführung vorhergehender Klangfolgen erscheint. »Wenn ich den Telefonhörer abnehme – das hat ja eine bestimmte Bedeutung: das Telefon wird abgenommen. Wenn ich mit diesem Geräusch aber etwas machen kann, was damit nichts mehr zu tun hat, ist dieses Geräusch reicher geworden. Man kann dann, obwohl es immer noch das gleiche Geräusch ist, völlig andere Sachen damit machen, die mit dem Geräusch, mit dem Kontext aus dem es stammt, nichts mehr zu tun haben. Und das kann Assoziationen freisetzen, die man nie im Leben mit dem Abheben eines Telefonhörers verbinden würde. Das finde ich einfach reizvoll.«

Mit Hilfe von Mikrophon, Schnittcomputer, Sampler, Mischpult führt Martin Daske die akustischen Elemente seiner Hörstücke aus ihrer angestammten Bedeutungskonvention und dem alltäglichen Erfahrungszusammenhang heraus. Er schneidet, verlangsamt, beschleunigt, filtert, bearbeitet. Doch genügt es manchmal durchaus, das Schallereignis einfach nur aus seiner realen, ursprünglichen Situation zu lösen und in einen neuen akustischen Kontext einzubauen. So verfährt Daske auch mit Sprache. Nicht Handlung, Erzählung, Bezeichnung soll die Sprache vermitteln, sondern Stimme und Stimmung, Akzent und Timbre. – Sprache als Geräusch. So kann sie zum roten Faden werden, der aus dem komplexen Klanggewebe auftaucht, um sich wieder darin zu verlieren. Was bleibt, sind Bedeutungs-Essenzen, die das inhaltliche Terrain der Komposition abstecken und dem Hörer einen breiten Raum der Assoziation eröffnen, dessen Grenzen fließend sind, der Wort, Bild, Bedeutung zum Oszillieren, zum Tanzen bringt.