

Sabine Breitsameter

Positionen der Radiokunst (II)

Seit September 1993 präsentiert Sabine Breitsameter die Sendereihe Radiokunst auf SFB 3, seit neuestem jeden Donnerstag von 23.00 bis 24.00 Uhr auf SFB 4. Dabei wird ein ausgewähltes Hörstück ausgestrahlt, dessen Konzeption die Autorin analysiert und die ästhetischen Prämissen der Radiokünstler erläutert.

Dieter Schnebel: Radio als polyphones Rauschen

Auch wenn das Radio in den vergangenen Jahrzehnten Elemente von Kunst, Bildung und Unterhaltung inkorporiert hat: bis heute ist es in allererster Linie ein Medium der schnellen Mitteilung geblieben. Um Informationen effizient zu transportieren, muß sich der Radiomacher in erster Linie um akustische Sprachverständlichkeit bemühen. Damit diese gewährleistet ist, haben sich Grundsätze und Gewohnheiten einer alltäglichen Radioästhetik herausgebildet: Die Stimmen der Sprecher sind in der Regel dicht am Mikrofon; der Raum, der sich akustisch mitteilt, klingt neutral oder ist kaum wahrnehmbar; Wort ist von Musik oder Geräusch zumeist klar abgegrenzt; und nie sprechen mehrere Personen gleichzeitig.

Dieter Schnebels Hörstück *Auslesen* handelt den meisten dieser Prämissen ganz entschieden zuwider. Das Stück basiert auf vier Stimmen: mal deutlich, dann mal wieder verschwommen zu hören, zuweilen eingebettet oder überlagert von Geräuschen; oft sprechen alle vier gleichzeitig, und mit den vier Stimmen prallen unterschiedliche Texte aufeinander, vom Künstler bewußt so ineinander gemischt, daß Bedeutung und Inhalte der Polyphonie kaum oder nur schwer verständlich sind. Was hat Sie, Dieter Schnebel, daran gereizt an dieser Paradoxie: viel zu sprechen aber nichts zu sagen?

»Ich bin zu diesem Stück in einem Café angeregt worden, wo ich saß, wartete und dann aus Langeweile mal hörte, was am Nebentisch gesprochen wurde oder am Tisch links. Und dann machte ich die Erfahrung, daß ich sehr weit hören konnte. Wenn ich 10 Meter weit in eine Ecke schaute zu einem Pärchen, dann konnte ich plötzlich auch das noch verstehen. So daß ich merkte, es kommt sehr darauf an, wie man die Aufmerksamkeit richtet.«

Sie schildern da den normalen Selektionsmechanismus, den jeder bewußt einsetzen kann, um sich im Vielklang des Alltags zurechtzufinden und das Gewirr der Schallereignisse, das uns umgibt, aufzubrechen. Aber dieses konzentrierte Hören ist

ja nicht die einzige Form des akustischen Wahrnehmens. Ihr Stück »Auslesen« bietet beides an: einerseits das konzentrierte, selektive lineare Hören, andererseits das simultane, umfassende Hören. Insofern erscheint mir Ihr Stück die Formulierung oder mehr noch die Simulation akustischer Wahrnehmungszustände zu sein. War es denn so ohne weiteres möglich, das ursprünglich für den Konzertsaal konzipierte Stück ins Radio zu transponieren? Denn bei einer Darbietung im Konzertsaal ist die Sache klar: Klangerzeugung, Klangtransport und Klangrezeption finden alle innerhalb desselben Raumes, innerhalb derselben Situation statt. Beim Radio ist das schon diffiziler: Produziert wird im Studio; transportiert wird der Schall durch den Äther oder übers Kabel; rezipiert, gehört, wird in unterschiedlichsten Räumen, unterschiedlichsten Situationen und unter unterschiedlichsten technischen Bedingungen.

»Das war gerade so gedacht. Es gibt in diesem Stück keine ideale Hörperspektive. Es gibt manchmal in der Neuen Musik Stücke, die stereophon oder quadrophon sind, oder ein neues Stück von Stockhausen ist sogar oktophon konzipiert. Und da ist letztlich der ideale Platz immer in der Mitte. Wenn man so will, ist das eigentlich nur für einen Hörer. Ich hab' aber selber eine ganze Reihe von so räumlich konzipierten Stücken geschrieben und die Erfahrung dabei gemacht, daß es nichts ausmacht, wenn man außerhalb der Mitte sitzt. Man hat dann halt eine andere Perspektive, und so ist es in diesem Stück auch. Man hat so viele Perspektiven wie Hörer im Raum sind, und jeder hat seine eigene, die zunächst durch seinen Platz im Raum definiert ist, aber auch noch zusätzlich auf die Art, was er sich selber ausliest.«

Nun gibt es den aktiven Hörer, der versucht, seinen eigenen Weg durch das Hörstück zu finden. Es gibt aber auch den Hörer, der gar nicht selektieren will, der abschalten will oder Lust hat am Kauderwelsch: Wäre ein solcher Hörer in ihrem Sinne?

»In Frankfurt ist das Hörspiel einmal öffentlich aufgeführt worden. Und da war eine junge Frau, die ich seit langem kenne, und die kam in der Pause, vor der Diskussion, zu mir und hat gesagt: »Ach, weißt du, ich hatte einen anstrengenden Tag, ich hab das einfach so an mir vorüberauslassen lassen. Und ich muß sagen, das war ein angenehmes Geräusch.« Das ist für mich auch eine Art und Weise, es wahrzunehmen. Ich höre auch sehr gerne Stimmen, und dieses Stimmengewirr ist für mich auch eine Art Musik. Das Moment der Langeweile, das sollte auch da sein, damit man sich auf das Stimmengewirr einläßt.«

Aber das heutige Bildungs- und Kulturradio geht ja vom aktiven und konzentrierten Hörer aus, den man bei der Stange halten möchte und dem bloß nichts entgehen soll. »Da gehen Sie an Ihrem eigenen Medium sehr vorbei, denn ich bin überzeugt davon, daß in den meisten Haushalten sehr viel Radio läuft, ohne daß da gewählt wird und ohne daß die Hörer da bewußt zuhören. Das ist ein Hintergrundgeräusch, was man, glaube ich, braucht. Das ist so eine Art Lagerfeuer. Vielleicht ist da auch in diesem Rauschen, das irgendwo ist, so was Atavistisches. Ein Urwald, in dem man sich befindet, nachdem wir keinen mehr haben und keinen mehr erleben können.«

Steven Feld: Natur als objet trouvé

Spätestens mit Marcel Duchamp begann im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts die Debatte darüber, ob Kunst sich durch »Künstlichkeit« auszeichne, also notwendig

vom menschlichen Gestaltungswillen abhängig sei: Das »ready made« bzw. das »objet trouvé« ging als Gestaltungsprinzip in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts ein. Auf den Bereich der akustischen Künste läßt sich das Konzept vom »objet trouvé« allerdings nur mit Einschränkungen übertragen. Alles, was sich über das Ohr mitteilt, ist nicht in erster Linie Objekt, sondern Prozeß; läßt sich, im Gegensatz zum Sichtbaren, nicht momenthaft umfassen, sondern kann nur im Zeitkontinuum wahrgenommen werden. Dennoch finden sich auch in den akustischen Kunstformen des 20. Jahrhunderts Tendenzen, die Vorgefundenes, Gegebenes, Alltägliches zur alleinigen Substanz erheben, etwa John Cages 4'33" aus den frühen fünfziger Jahren.

Stand die Idee des »objet trouvé« während der sechziger und siebziger Jahre für die Ästhetik des Banalen, so könnten als »ready made« der neunziger Jahre diejenigen Objekte gelten, die selten sind und schwer aufzufinden und der sinnlichen Verarmung des Alltags etwas besonders Kostbares entgegensetzen vermögen. Auf den Bereich der akustischen Künste übertragen, könnte ein solches »objet trouvé« etwa ein Schallereignis sein, das sich nur dort noch findet, wo die Natur unberührt von der ökologischen Katastrophe existiert. Der US-amerikanische Ethnologe und Musikwissenschaftler Steven Feld hat eine solche akustische Rarität entdeckt und per Mikrophon und Tonband festgehalten: den Klang des Dschungels auf Neu-Guinea. In seinem Hörstück *Voices of the Rainforest*, das ausschließlich aus Original-Tönen besteht, hören wir den Regenwald als dichte, fein geschichtete 24stündige Symphonie: Ihr Grundklang ist das Rasseln der Millionen Insekten. Dieser funkelnde Teppich wandelt sich im Verlauf des Tages unmerklich, nach dem Prinzip der minimalen Veränderung.

Der Regenwald als Mehrspur-Tonstudio der Natur: 24 Stereo-Regler gesteuert vom Tageslauf. Wind, Regen, Vögel und Insekten werden automatisch – je nach Tageszeit – ein- und ausgeblendet, bauen sich auf zu einem großen akustischen Bogen. Dazu mischen sich die Stimmen der Kaluli, des Volkes, das hier, mitten im Regenwald, zu Hause ist. Sie selbst nennen die Kaluli »Stimmen im Regenwald«. Für ihre Ohren ist die Natur Musik. Ihre Sprache, ihren Gesang: ihre oftmals sehr geräuschhafte Art, sich stimmlich zu artikulieren, begreifen sie als Teil dieser Klanglandschaft. Sie schmiegen sich der Symphonie des Dschungels an, treten – als Solisten – aus ihr hervor und tauchen wieder hinein in die dichte Polyphonie. Ein Gesamtklang entsteht, den ein Radiokünstler kaum perfekter hätte komponieren und mischen können. Doch Vorsicht vor einer Gleichung, die Kunst hier mit Natur identifiziert! Sie verkennt den technischen und dramaturgischen Formungsprozeß, dem der Original-Dschungel unterworfen wurde. Die Wahl des Mikrophons, seine Positionierung in der Landschaft verändern den ursprünglichen Dschungelklang ebenso wie die Tatsache, daß Steven Feld ein 24stündiges Klanggeschehen auf eine knappe Stunde verdichtet hat.

Hildegard Westerkamp: Schall-Recycling

Die Deutsch-Kanadierin Hildegard Westerkamp (geb. 1946 in Darmstadt) zählt seit knapp einem Jahrzehnt zu den renommiertesten Audio-Künstlern Kanadas. Sie schafft akustische Medienkunst aus Umweltklängen. Ihr Material ist Vorgefundenes: die Geräusche des Alltags ebenso wie die Klänge der Natur. Sie unterzieht ihr Material Wandlungs- und Bearbeitungsprozessen, komponiert mit Abfallprodukten,

Nie-Beachtetem und Ungehörtem akustische Kunstwerke: Sie recycelt Schall. Ihr Hörstück *A walk through the city* basiert auf Originaltönen ihrer kanadischen Heimatstadt Vancouver. Hildegard Westerkamp hat Klänge gesammelt, auf Tonband aufgenommen und hat vor allem denjenigen Tönen und Geräuschen ihr Ohr und ihr Mikrophon geöffnet, die man zumeist automatisch ausblendet oder bewußt ignoriert: sei es das permanente Rauschen des Autoverkehrs oder das betrunkene Stammeln von Obdachlosen.

»Ich bin stark in der klassischen Tradition aufgewachsen, mit Mozart und Bach und Beethoven als Zentrum. Und dann hab ich Musik studiert in Freiburg, was mich eher eingeengt hat als losgelöst. Und als ich dann Murray Schafer traf, war es wie eine Befreiung. Als ich hier in Vancouver Anfang der siebziger Jahre studiert habe, kam er her als Gast und hat eine Vorlesung gegeben. Eine Vorlesung! Ich kam aus der Vorlesung heraus und meine Ohren waren geöffnet in einer Art wie ich das noch nie erlebt hatte. Oder wie ich's bewußt nicht erlebt hatte.«

Murray Schafer ist damals vor allem in Nordamerika durch seine Hörübungen (»Earcleaning«) bekannt geworden, mit denen er den Übungsteilnehmern ihre selektiven akustischen Wahrnehmungsmechanismen bewußt machte. Sie, Frau Westerkamp, haben dann jahrelang als seine wissenschaftliche Assistentin gearbeitet und gelten heute, neben Murray Schafer, als die Protagonisten der Akustischen Ökologie. Deren zentrale Fragestellung forscht nach dem Zusammenhang zwischen dem ökologischen Zustand der heutigen Welt, der klanglichen Verarmung in Natur und Zivilisation und der fortschreitenden Verkümmern des menschlichen Gehörs. Was erschloß sich Ihnen aus Ihrer genauen Wahrnehmung der akustischen Landschaft?

»Ich mußte wagen, meine Ohren dem Lärm zu öffnen, um rauszukriegen: Was ist das, was wir da immer in uns hereinkriegen? Das ist so etwas wie Müll. Es ging mir darum, mir diesen Müll mal wirklich anzugucken: Was sagt dieser Müll über unsere Gesellschaft. Und so habe ich während dieser Jahre meine Ohren weiter und weiter geöffnet. Sobald man gewillt ist, sich seinen eigenen Ort wirklich intensiv anzuhören, ist man ein ganz anderer Mensch innerhalb dieses Ortes. Weil man dann jeden Klang wie ein Wort versteht. Wie Sprache. Und so sehe ich gerne die Soundscape, die Klanglandschaft: Es ist eine andere Art von Sprache, die wir haben. Und so wie der Poet sehr genau ist mit der Sprache, so finde ich, muß eine Gesellschaft genauer werden mit: wie sprechen wir über uns durch unsere Klänge. Ich habe gemerkt, daß es eine Art von Zuhören gibt, die wirklich in die Tiefen geht: in die Tiefen der Gesellschaft, in die Tiefen unserer eigenen Stimmen, in die Tiefen der Klänge, die wir selbst kreieren.«

Sie sagen also: Die Klanglandschaft – ein System von Zeichen und Sie fordern dazu auf, dieses Zeichensystem kritisch zu reflektieren. Nun entnehmen Sie der akustischen Umwelt Klänge und Geräusche, speichern sie auf Tonband, lösen sie dadurch aus ihrem angestammten Kontext und fügen sie in neue akustische Zusammenhänge, so daß sie nun unter neuen Voraussetzungen gehört werden können. Auf diese Weise könnten Sie Ihrem akustischen Material jeglichen Anklang an seinen Ursprung austreiben, und es wäre dann in Hinblick auf seine angestammte Umgebung unidentifizierbar und der kritischen Reflexion gegenüber völlig

unzugänglich. Wie ermöglichen Sie mit Ihren Kompositionen dem Hörer eine Reflexion der Umweltklänge, die sie verwendet haben?

»Ich beziehe mich immer auf den Ursprung der Klänge. Das ist genau das, woran ich interessiert bin. Dann mag ich gerne, daß sie von ihren Zusammenhängen losgelöst werden und daß man sich nur die Musikalität eines Klanges anhört. Ich verlangsame ihn beispielsweise, ändere die Tonhöhe, mische dann, schaffe Akkorde und bringe diese Klänge wieder zurück auf den ursprünglichen Klang. Das ist eine ›edge‹, auf der ich reite, wo man in der Realität einerseits ist und andererseits in der Erfindung, in der Imagination. In einem ästhetischen Raum. Im Traumland. Es geht immer hin und her zwischen dem, was unsere Realität ist, und dem, was unsere Erfahrung mit einem bestimmten Klang ist: unsere Erinnerung, Stimmung, Assoziation, die ein Klang freisetzt. Und deswegen ist diese Linie zwischen dem Ton, den man als Objekt auf dem Tonband hat und der Erfahrung, die man vielleicht schon seit Jahren gehabt hat: diese Linie wird immer überschritten in meinen Stücken, hin und her. Und das interessiert mich.