

„Internationale Digitale Radiokunst“ beim Sender Freies Berlin (1993-2006)

ORIENTIERUNG

Obschon heute nicht mehr zwingend existenznotwendig, ist das Medium Radio der eigentliche Ort der elektroakustischen Kunst; daher Radiokunst. Immerhin bieten die internationalen Funkhäuser, als ursprüngliche Initiatoren dieser Kunstform, noch immer eine Bühne für ein immer neues und hoch variables Materialverständnis in der Komposition, dessen einziger gemeinsamer Nenner der gestaltende Umgang mit tönenden Phänomenen zu sein scheint. Radiokunst kann als Konsequenz aus je neu greifenden Prozessen gesellschaftlicher, technischer und künstlerischer Natur verstanden werden. Ihre Geschichte erstreckt sich über bald 90 Jahre und dennoch ist die Bestimmung des Begriffes der Radiokunst bis heute gelinde gesagt undeutlich. Was bspw. im Sender Freies Berlin (SFB) zwischen 1993 und 2006 als „internationale Radiokunst“ über den Äther ging, hieß andernorts Sound- oder Audio Art, Schallspiel und Neues Hörspiel, experimentelles Hörspiel, Ars Acustica und neuerdings gar Klangkunst.

Tatsächlich spielt die Radiokunst nach eigenen Gesetzen¹ und behauptet sich als Hörkunst in einem Umfeld, das der Gewohnheit nach vom visuellen Erleben beherrscht wird. Dass das Akustische unleugbar ebenso da ist, wird vom alltäglichen Bewusstsein mehr oder minder vernachlässigt. In den Werken der Ars Acustica² oder ganz allgemein experimentellen Radiostücken wird dieses Wahrnehmungsdefizit in gewisser Weise aufgehoben und sogleich umgelenkt, wird speziell das alltäglich als bloß begleitend und nebensächlich Hingenommene als ästhetischer Gegenstand in den Vordergrund geholt. Und es findet sich darin ein vielleicht ungewohnter aber konzentrierter und tief gehender „Blick“ auf eine Welt, die in ihrer einseitig visuell ausgerichteten Betrachtung ungenügend ist. Den Dingen auf den Grund zu gehen heißt im Sinne der akustischen Kunst, ihren Klängen und Strukturen nachzuspüren und sie aus dieser Begegnung heraus zu neuen Ordnungen und Umgebungen zu fügen, um sie im Idealfall auch anders oder neu zu erfahren.

¹ Bspw. in ihren Entstehungsprozessen und Produktionsabläufen, und zwar in technischer als auch in personeller, bzw. gruppenspezifischer Hinsicht. Radiokunst ist durch ihre medien-spezifischen Rezeptionsbedingungen flüchtig und ihr i.d.R. anschließendes Verschwinden in den Rundfunkarchiven verstärkt diesen Eindruck. Die Schwierigkeit an Entwurfsskizzen, geschweige denn Partituren heranzukommen und die Unvollständigkeit bloßer Skripte ohne „Notierung“ der Regie und Mischungsspezifika sorgten mit für ein nachhaltiges Desinteresse der Wissenschaften.

² Klaus Schöning, der den Begriff der Ars Acustica prägte, hat einen, jedoch von den Wissenschaften wenig beachteten Versuch der Beschreibung und Positionierung dieser Radiokunstform unternommen. Vgl. hierzu: Klaus Schöning: „WDR-Studio Akustische Kunst, 155 Werke 1968-1997“, Köln 1997

Akustische Kunst und ihre Prägung im Rundfunk meint jedoch nicht die wie auch immer elektroakustische Reproduktion unserer tönenden Welt oder das Verfolgen einer akustisch ausgerichteten Ökologie³.

Tönende Welt versus Ästhetisierung natürlicher Klangphänomene

Geräusche führen im Alltag ein praxisbezogenes Dasein und steuern unbewusst unser Verhalten. Das geschieht primär, weil das Geräusch die Sinne anspricht und unmittelbar benannt, d.h. einem konkreten Zusammenhang zugeordnet wird, um - das hat mit der evolutionär begründeten Existenz des Gehörs zu tun – mögliche Gefahren zu erkennen und die Orientierung im Raum zu sichern. Durch diesen also evolutionär bedingten Reflex des Gehörsinns und seine Kopplung an den Verstand⁴ ist eine absolute Wahrnehmung jeglicher Geräusche im Sinne ästhetischer Gebilde, wenn nicht verstellt so doch zumindest erschwert. Erst der mediale Gebrauch akustischer Zeichen läutet einen Wandel ein, nicht zuletzt dadurch, dass die verwendeten Zeichen aus ihrer Ursprungsumgebung herausgelöst erklingen, von ihrer Quelle abgetrennt und derart ihres eigentlichen Sinns der Orientierung und Warnung enthoben werden.

Mit der technischen Entwicklung zu immer präziseren und störungsfreieren Aufnahmeverfahren konnten Ars Acustica und Radiokunst sich zudem von den konkreten Klangquellen und Anlässen und damit auch von einem an natürliche Phänomene gebundenen Assoziationsprozess beim Rezipienten entfernen. Setzt das literarisch begründete, so genannte epische Hörspiel noch genau an diesem Verweischarakter an, indem es Geräusche illustrativ dem sprachlich determinierten Handlungsverlauf unterlegt oder beigibt, so isolieren Ars Acustica, die elektroakustische Musik und Radiokunst die Einzelimpulse ganz bewusst von ihrer Herkunft und machen sie damit frei für eine rein klangliche, rhythmische oder abstrakte Rezeption. Durch Vergrößerung, technische Bearbeitungen wie filtern, Umkehrung, Alteration und Modulation sowie „unnatürliche“ Kombination werden Geräusche zu reinen

³ Wenn es auch hierfür in Form des WORLD FORUM FOR ACOUSTIC ECOLOGY längst eine Bewegung gibt: vgl. die website des WFAE: <http://interact.uoregon.edu/MediaLit/WFAE/home/>, 2.4.2008, 10:02.

Außerdem gibt es das ASAE, das *American Forum for acoustic ecology*, ebenso das australische (AFAE) und das kanadische (CASE) und weitere nationale Foren. Die Bewegung geht zurück auf R. Murray Schafer, der die sogenannte *Soundscape Composition* aus der Taufe hob und 1977 sein viel beachtetes Buch *The Tuning of the World*, Knopf, New York, 1977. [wiederverlegt 1994 als *The Soundscape-Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, Vermont] herausbrachte.

⁴ Das meint, dass die Wahrnehmung zur Entschlüsselung des Sinnenreizes hier eng mit dem Verstand zusammenarbeitet, also als Dekoder durchaus auf einer ersten Stufe des Bewusstseins ablaufen kann.

Kompositionsmaterialien, die im Neuen Hörspiel der 70er Jahre als einer Form der Radiokunst und Vorläufer der *Ars Acustica* dramaturgische Funktionen übernehmen, d.h. sprachgleich „erzählen“ - dann halten sie eine Verbindung zu ihrer konkreten Herkunft und Bedeutung - oder von Herkunft und Bedeutung abstrahiert zu „reiner Musik“ werden. Es zeigt sich, dass der Begriff der Radiokunst in diesem Gebrauch als Oberbegriff über den künstlerischen Gattungen des Rundfunks allgemein steht und unter sich z.B. den der *Ars Acustica*, als einer spezifischen Form der Hörkunst, subsumiert.

Radiokunst: Versuch einer Eingrenzung des Begriffes

Die Künste des 20. Jahrhunderts erleben durch neue Techniken und die Integration wesensfremder, alltäglicher Materialien eine Öffnung hin zu anderen Künsten⁵. Alles scheint sich gegenseitig zu durchdringen, neue Kunstformen entstehen. Sound Art, die Audioart allgemein und Radiokunst, als Spezialfall der Medienkunst, gehören dazu.

Radiokunst entwickelte sich nach einem hoffnungsvollen und durchaus vielseitigen Start in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts als Sendespiel und Hörspiel, Hörbild oder –film oder wird begriffen als Radiopoesie und genuine Kunst des neuen Mediums. Im Frankreich der 40er Jahre wird Radiokunst zum Spezialfall der Musik aus ungewohnten Materialien, benannt als „*musique concrète*“ wird sie präsentiert als im Sinne der Musik organisierte Lautsprecherkunst. Radiokunst erscheint - im deutschsprachigen Raum – in den 60ern als Schallspiel⁶, in den 80ern als Neues Hörspiel und *Ars Acustica*. Dann wird sie aber, etwa um die Jahrhundertwende, mit dem Begriff der „Klangkunst⁷“ in Verbindung gebracht – zeitgleich mit einem symptomatischen Sendeplatzsterben⁸.

⁵ Das ist freilich auf eine sehr kurze Formel gebracht. Adorno wird in diesem Zusammenhang gerne ins Feld geführt. Er spricht mit äußerst kritischem Blick auf die Situation der Kunst im 20. Jahrhundert von der *Verfransung der Künste*: „Es ist, als knabberten die Kunstgattungen, indem sie ihre festumrissene Gestalt negieren, am Begriff der Kunst selbst. Urphänomen der Verfransung der Kunst war das Montageprinzip, das vor dem Ersten Krieg in der kubistischen Explosion und, wohl unabhängig davon, bei Experimentatoren wie Schwitters und dann im Dadaismus und im Surrealismus hochkam. Montage heißt aber soviel wie den Sinn der Kunstwerke durch eine seiner Gesetzlichkeit entzogene Invasion von Bruchstücken der empirischen Realität stören und dadurch Lügen strafen. Die Verfransung der Kunstgattungen begleitet fast stets einen Griff der Gebilde nach der außerästhetischen Realität.“ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“, GS 10,1, S.451f, Frankfurt/Main 1986.

⁶ Der Begriff wurde von Friedrich Knilli ganz bewusst als Antipode und Gegenbegriff zum „herkömmlichen“ literarischen Hörspiel aus den Analen der deutschen Rundfunkgeschichte ausgegraben. Vgl.: Friedrich Knilli: *Das Hörspiel – Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspieles*, Stuttgart 1961.

⁷ Ein Begriff der zur Zeit seiner Anwendung auf experimentelle Radiokunstformen längst seitens der bildenden, tonskulpturalen und installativen Kunst besetzt war und dank der neuen Verknüpfung endgültig zur Verwirrung des Diskurses beitrug. Vgl. auch FN 5 – gemeint ist also *Klangkunst 2.0* als verwässerter Mode-Begriff ohne konkreten Sinn.

Auslaufmodell Radiokunst?

Aus heutiger Sicht stellt sich die „Umbenennung“ der spezifischen Kunst des Radios wie eine Verdrängung des ursprünglichen Begriffes durch den der Klangkunst dar. Von Radiokunst zu reden erscheint als überholt⁹ und das, was vorher Klangkunst meinte, und eng an die akustische und architektonische Beschaffenheit von jeweiligen Klang- und Installationsräumen gebunden war - im Radio also allerhöchstens besprochen und dokumentiert werden konnte - ist nun als Radiogenre im Rundfunk auf jeglichen Raum frei anwendbar. Streng genommen umfasst „Klangkunst (2.0)“ heute den Produktions- und Radoraum ebenso wie den Vorstellungs- und Handlungsraum, nicht weniger als den Empfangsraum. Die Spezifika sowohl der Klangkunst (1.0¹⁰) als auch der Radiokunst¹¹ werden durch diese höchstwahrscheinlich allein dem Populismus gezollte Werbemaßnahme wenn nicht der Vergessenheit anheim gegeben so doch mindestens der Aufmerksamkeit eines in dieser Hinsicht ohnehin in die Beliebigkeit driftenden Kunstdiskurses¹² entzogen. Als Gattungsbezeichnung taugt der Begriff der Radiokunst heute also ebenso wenig wie der der Klangkunst. Beide Begriffe sind aber für Beschreibung von Inhalt und Idee des SFB-Sendplatzes „Internationale Digitale¹³ Radiokunst“ wesentlich. Dennoch oder gerade deshalb eignet sich der Begriff der Radiokunst als Meta-Begriff, der alle weiteren temporären Erscheinungen in der Geschichte künstlerischen Ausdrucks durch das Radio unter sich vereint.

Obschon also Radiokunst hier als übergreifende künstlerische Form der ursprünglich dem Radio zuzuschreibenden akustischen Kunst gefasst wird, sei der Gebrauch des Terminus in einer weitaus spezifischeren Form durch das ORF-Kunstradio kurz erwähnt:

Heidi Grundmann (Initiatorin des ORF-Kunstradios) grenzt ihn durch ihre Definition ganz bewusst von dem der Ars Acustica (als einer nicht zwingend an die Mittel des Sendemediums

⁸ oder sollte man Sterben der zeitgenössischen Kunst im Radio sagen?

⁹ schließlich gibt es seit dem Ende des Sendeplatzes „Internationale Radiokunst“ beim RBB im Jahr 2006 keinen öffentlich-rechtlichen Sendeplatzplatz in Deutschland mehr, der den Terminus im Titel führte.

¹⁰ Als einer nicht-linearen Installationskunst

¹¹ von der man zumindest sagen kann, dass sie entgegen der Klangkunst in Abhängigkeit des Sendeablaufes i.d.R. eine lineare Kunst ist.

¹² Nicht zuletzt mangels verbindlicher Termini

¹³ Seit 1993. Das Wörtchen „digital“ im Titel des Sendeplatzes zollte der zunehmenden Produktion von Hörstücken auf Heim-Computern Tribut. Mehr und mehr sendefähige so genannte Autorenproduktionen erreichten die Redaktionen. Sie stellten nicht zuletzt aus Kostengründen ein attraktives Sendematerial dar. Denn die Kosten für Sprecher, Regie, Musik und Technik wurden anfänglich allein vom Produzenten getragen. Die Anstalten vergüteten derartige Arbeiten i.d.R. als Skriptankauf. Da sich aber darunter auch zunehmend Arbeiten fanden, die mit der Tradition „herkömmlicher Hörspiele“ brachen, und ein neues Publikum ansprachen, waren sie für die Hörspielredaktionen interessant und fanden mehr und mehr Eingang in die Programme. Ab Januar 2001 verzichtete der SFB auf den Zusatz „digital“, da das Moment der digitalen Produktion nicht mehr als Unterscheidungskriterium funktionierte. Die digitale Produktion am Computer hatte alle Gattungen des Radios erreicht und zeichnete also nicht mehr die besonders experimentellen Formen aus.

gebundene Form) ab. Radiokunst ist nach ihren Vorstellungen unmittelbar mit dem künstlerischen Akt im Sendevorgang verbunden, d.h. wesentlich eine live auf und vom Sender ausgeübte Kunst und unterscheidet sich darin von vorproduzierter Tonträgerkunst. In Verlegenheit kommt diese Definition bei genauerem Blick auf die Geschichte des Hörspiels, das wohl ohne das Radio nicht existierte und das nur in seinen Anfängen und mangels geeigneter Aufzeichnungsverfahren live auf den Sender ging. Das Hörspiel oder Sendespiel kann als eine der ersten Radiokunstanwendungen im Rundfunk bezeichnet werden, obwohl es seit geraumer Zeit als vorproduziertes, im Sendevorgang nicht mehr änderbares Stück über den Sender geht.

Erhellend ist in diesem Zusammenhang auch das Studium der Karl-Scuka-Preisträger seit 1955¹⁴ hinsichtlich ihrer redaktionellen Herkunft, die je nach Land stetig zwischen Musikredaktionen und denen des Hörspiels pendeln und Komponisten, Musiker, Autoren und bildende Künstler gleichermaßen unter dem Begriff der Radiokunst vereint. Bei den ausgezeichneten Werken handelt es sich tatsächlich um vorproduzierte Stücke, die in derselben Form jederzeit wieder gesendet werden könnten.

¹⁴ durch die Satzung des Preises explizit sind die Preisträger als Radiokünstler ausgewiesen. Vgl: Hermann Naber, Heinrich Vormweg, Klaus Ramm, Hans Burkhard Schlichting (Hrsg.): Akustische Spielformen – Von der Hörspielmusik zur Radiokunst. Der Karl-Sczuka Preis 1955-2005, Baden-Baden 2005.

Entgrenzung des Hörspiels beim Sender Freies Berlin: *internationale digitale Radiokunst (IDR)*

Vor dem Hintergrund zunehmend experimenteller und freier Hörspielproduktionen schafft Manfred Mixner¹⁵ beim „Sender Freies Berlin“¹⁶ 1993 eine redaktionelle Nische für experimentelle Audiostücke innerhalb des traditionellen Hörspielbetriebes. Er beauftragt Sabine Breitsameter¹⁷ mit der Konzeption und redaktionellen Betreuung des Sendeplatzes, der in den Programmheften zunächst unter dem Namen „Studio Drei“ geführt wird. Von September 1993 bis Ende 1994 läuft das Programm monatlich auf SFB 3. Nach der Erweiterung auf eine wöchentliche Ausstrahlung im Jahr 1995 läuft die Sendung für ein Jahr auf SFB 4 Multi Kulti¹⁸, bevor sie 1996 wieder zurück ins dritte Programm, demjenigen für Kultur darf. Mit Blick auf die allmähliche Computerisierung der Produktion, bzw. die so genannte digitale Revolution wird der neue redaktionelle Beitrag aus dem Umfeld des Hörspiels „Internationale Digitale Radiokunst“ genannt. Er wird 13 Jahre lang¹⁹ zur Heimat für all jene nicht mehr allein traditionell begründeten Hörspiele oder Feature und Sprechstücke oder Klangexperimente, die einem umfassenden Klanggeschehen verpflichtet sind und musikalische Materialien, Sprache oder das gesprochene Wort sowie das Geräusch als gleich berechnete Kompositionsmaterialien nutzen²⁰.

Eröffnet wird die neue Sendereihe im SFB mit einem Radioessay²¹ von Sabine Breitsameter. Als Ankündigung auf den Start und zur Programmatik der neuen Sendereihe beschreibt Breitsameter 1993 im Programm-Magazin des SFB die Radiokunst mit den Worten:

¹⁵ Manfred Mixner war April 1987 bis 14.2.2002 Leiter der Abteilung Hörspiel/Radiogeschichten beim Sender Freies Berlin, die nach dem Mauerfall und der Gründung des Ostdeutschen Rundfunks Brandenburg (ORB) als Redaktionsgemeinschaft geführt wurde.

¹⁶ Im Weiteren SFB

¹⁷ Sabine Breitsameter hatte zuvor der Redaktion ihre Idee für einen solchen Sendeplatz vorgestellt.

¹⁸ „Multi Kulti“ galt zu dieser Zeit als erfolgreiches Format, zielt allerdings auf ein anderes und jüngeres Publikum als die „klassische“ Kulturwelle SFB 3. Eine Recherche der Hintergründe für den Umzug der IDR könnte wohlmöglich interessante Einblicke in den SFB-internen Diskurs um Ausrichtung und Programmatik einer öffentlich-rechtlichen Kulturwelle zur damaligen Zeit gewähren.

¹⁹ Die ersten beiden Jahre ab 1993 mit eingerechnet, in denen der Sendeplatz außer „Studio Drei“ noch keinen spezifischen Namen hatte.

²⁰ Vom 3.1.-16.3.1985 hatten die Vorgänger Mixners, Ulrich Gerhard und Zacharias Langhans mit 20 Sendungen schon einmal eine wöchentliche Reihe zur „Audio Art“ im Programm von SFB 3 platziert. Auch ihr Programm zeichnete sich durch eine große Bandbreite der ausgewählten Produktionen aus und umfasste mit Arbeiten von Laurie Anderson sowohl Aufnahmen aus der avantgardistischen Popkultur als auch solche aus öffentlich-rechtlichen Versuchslaboratorien wie bspw. dem „Studio Akustische Kunst“ beim WDR. Vgl.: Sendefahren des SFB-Hörspiels (heute RBB). 1987 wurde diese Reihe zwischen Mai und Juli wieder aufgegriffen und bis zum Start der IDR in loser Reihenfolge von Manfred Mixner ins laufende Hörspielprogramm eingestreut.

²¹ programmatisch betitelt mit „Ear Cleaning“.

„Ihr Rohstoff ist alles, was sich über das Ohr mitteilt: Räume und Materialien, Personen, Situationen und Landschaften auf vielfältige Weise zum Klingen gebracht (...) Kunst fürs Ohr – Kunst fürs Radio – Radiokunst; (...)“²²

Dabei wird die besonders im deutschsprachigen Raum gezogene Grenze zwischen so genannter U- und E-Kultur, wie auch schon bei der temporären Reihe „Audio Art“ in den Jahren 1984 und 87, weitestgehend unbedeutend. Im Vordergrund steht wesentlich ein gleichberechtigter Umgang mit den Kompositionsmaterialien.

An jedem ersten Montag im Monat werden ab September 93 „die Hörer mit unterschiedlichsten Konzepten der Radiokunst bekannt gemacht und (...) ein ausgewähltes Stück“²³ vorgestellt. Darum geht es vor allem: die international hoch aktive Audio-Kunst-Szene, die in Nordamerika und Australien, in Wien, Stockholm und Paris und in Deutschland, bspw. mit dem „Studio Akustische Kunst“ beim WDR in Köln, längst Zentren der Hörkunst herausgebildet hatte, auch im Berliner Sender vorzustellen, gleichzeitig aber auch ein eigenes Profil zu erarbeiten und sich im weiteren Verlauf als Berliner Forum für internationale Radiokunst zu profilieren. Erfolgreich erschien dies, da die Stadt sich seit dem Mauerfall zum Magneten gerade für kreative Menschen entwickelt hatte und aufgrund der vielen Industrie- und Wohnbrachen beste Bedingungen für internationale Künstler aller Sparten und die unterschiedlichsten Experimente im Umfeld der Klangkunst bot. Ende der 90er Jahre galt Berlin international als Hochburg der Klangkunst.

Von Anfang an zählen zu den beauftragten Künstlern sowohl „klassische“ Komponisten als auch bildende Künstler. So wird die dritte Sendung auf dem neuen Sendepplatz von der in Berlin lebenden Komponistin Mayako Kubo und ihrer im elektronischen Studio der Musikakademie in Basel entstandenen Arbeit „Vater - Gesang einer verlorenen Figur“ bestritten. Im Monat zuvor hatte der SFB das von der DEGEM als Hörspiel geführte „Agon“ von Thomas Schulz gespielt. Schulz kommt aus der bildenden Kunst und wirkt als Klangkünstler²⁴ mit Installationen u.a. auch in der später von Mixner eingerichteten SFB-Klanggalerie. Musiker, Architekten, Autoren, bildende Künstler und Klangökologen bedienen den Sendepplatz gleichermaßen mit ihren Arbeiten, woraus im Laufe der Jahre ein beachtliches, internationales Radiokunst-Netzwerk entsteht²⁵. Kontakt zu jungen Künstlern bekommt die Redaktion nicht zuletzt durch die Zusammenarbeit mit dem elektronischen Studio der TU und dem Künstlerprogramm des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) in Berlin.

²² Programm magazin des Sender Freies Berlin „Radiokultur“, Septemberheft 1993, S. 24

²³ ebenda

²⁴ im Sinne der Klangkunst 1.0

SFB-Klanggalerie

1996, im Jahr der großen Berliner Klangkunstausstellung „sonambiente – festival für hören und sehen“²⁶, erweitert Mixner sein Netz internationaler Soundartisten noch einmal beträchtlich. Er gründet die „SFB-Klanggalerie“ im Foyer des historischen „Haus des Rundfunks“ an der Masurenallee in Berlin-Charlottenburg. Der Zeitpunkt der Einführung ist aufgrund des Festivals im Rahmen des 300-jährigen Jubiläums der Akademie der Künste Berlins gut gewählt und allein im ersten Jahr der Klanggalerie können acht internationale Künstler den Lichthof des *Haus des Rundfunks* bespielen²⁷. Mit dieser im Eingangsbereich des Radio-Hauptgebäudes initiierten Galerie stellt Manfred Mixner gleichzeitig der radiophonen Kunst eine neuartige Aufgabe. Denn installative Klangkunst lässt sich aus vielfältigen Gründen nicht unverändert ausstrahlen, sondern muss dezidiert als Raumklangkomposition oder Feature über die Installation für den linearen Sendevorgang aufbereitet werden – oder von vorne herein auch für eine Ausstrahlung im Rundfunk konzipiert sein. So hängt bspw. die Dramaturgie einer Klanginstallation wesentlich von subjektiven Entscheidungen des jeweiligen Rezipienten ab und ist damit variabel, wohingegen die des Radiostückes einzig vom Dramaturgen, Komponisten oder Autoren für den Hörer unveränderlich vorgegeben wird.

In einem hausinternen Informationspapier stellt Mixner das Konzept der Klanggalerie vor. Darin heißt es:

„Das ›Programm‹ dieser Klanggalerie im Sender Freies Berlin soll gekoppelt bleiben an das Kulturprogramm des Senders (SFB 3). Am Tag einer jeden Klangkunst-Vernissage soll der jeweilige Künstler in der Sendereihe ›internationale digitale Radiokunst‹ mit mindestens einer seiner Radiokunst-Produktionen vorgestellt werden, und seine ›Klanginstallation‹, das Klangkunstwerk, das mindestens zwei Wochen lang immer wochentags von 11 bis 17 Uhr in der Klanggalerie präsentiert werden soll, wird im größeren zeitlichen Abstand auch wieder im Radioprogramm zu hören sein. Das Veranstaltungsprogramm der Klanggalerie ist insofern als eine Art Programmerweiterung und als erweiterte Dienstleistung gegenüber dem kulturinteressierten Hörer in der Metropole konzipiert: Die Radiokunst bekommt einen eigenen öffentlichen Repräsentationsraum, und sie erhält jene Permanenz, nach der sie als akustisches Raumspiel drängt.“

²⁵ Einblick in das Verzeichnis der Sendungen im Rahmen der „Internationalen (digitalen) Radiokunst“ 1993-2006 erhält man seit Sommer 2008 im ASPC in Bremen.

²⁶ vgl. hierzu: Christian Kneisel, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth (Hrsg): „Klangkunst“, Katalog zum Festival „sonambiente“, Berlin 9.8.- 8.9.1996, Prestel-Verlag München, New York 1996

²⁷ einige davon finden sich in der Liste der „Sonambiente-Künstler“. Vgl:

<http://www.adk.de/sonambiente/kunst/kunstw1.htm> (11.4.08, 13:45), so z.B. Peter Vogel, Mehmet Gün, Arsenije Jovanovic und Martin Riches. Außerdem inszenierten Isabella Bordoni mit Roberto Paci Dalò, Martin Daske, Isabella Mamatis und Peter Tucholski sowie Sabine Breitsameter.

Damit folgt der Hörspielchef einer allgemeinen Tendenz innerhalb der ARD-Hörfunkprogramme und Wellenpolitik: Hörreihen von SFB und Deutschlandradio-Kultur²⁸ wie „Hörspiel unter dem Sternenzelt“ in Planetarien oder solche in Kinosälen, öffentliche Diskurse wie "Ganz Ohr - Symposium über das Zuhören" das der Hessische Rundfunk 1997 in Kassel veranstaltete, öffentliche Performances des „WDR-Studio Akustische Kunst“ im Kölner Stadtgarten oder die Woche des Hörspiels, ursprünglich veranstaltet mit und in der Berliner Akademie der Künste – um nur einige zu nennen - erfreuen sich einer regen Publikumsnachfrage und stellen in dieser Zeit den verloren geglaubten Kontakt zwischen Hörern und Machern wieder her. Gerade die Live-Präsenz vor Ort mit dem Effekt des Radios zum Anfassen oder –schauen macht für den Bereich experimenteller Hörformen des Rundfunks auch Sinn, denn sie holt den Rezipienten durch die Vermittlung auf mehreren Sinnesebenen eher ab als die rein auditive Präsentation und stellt im Idealfall durch den Erfahrungswert eine bleibende Verbindung zur Audiokunst in Reinform her, weckt das Interesse für eine bis dahin unverstandene Kunstform.

Genau diese neue Qualität der Vermittlung und Öffentlichkeitsarbeit beschreibt Mixner als Aufgabenstellung für die Klanggalerie:

„Für die SFB-Klanggalerie gibt es keine konkrete Programmatik, eher eine verschwommene Wunschvorstellung: Es sollen originelle und phantasievolle, bekannte wie unbekannt, populäre wie unpopuläre, naive wie schwierige Radiokünstler wieder einen konkreten Ort im Medium finden, einen Raum der Präsentation ihrer Arbeit, einen Umschlagplatz für ihre Ideen und für ihre Phantasie, einen Begegnungsraum, eine direkte und effektive Kommunikationsplattform. Denn auch das ist ein Teil des Kulturauftrags des ›Mediums‹ Hörfunk: die konkrete Vermittlung von aktueller Kunst.“

Auch auf die Problematik der verschiedenen Rezeptionsweisen zwischen der installativen, d.h. nicht unbedingt linear angelegten Raumklang-Kunst und der linearen Radiokunst geht er ein, bevor er abschließend beinahe appellativ die Chancen der neuen Einrichtung für alle Beteiligten, also Hörer wie Künstler und Redakteure, ja sogar den Radioapparat selbst skizziert:

„Mit dieser Öffnung des Lichthofs im Haus des Rundfunks für die Künstler soll auch der Spielraum der Künstler im Kulturprogramm des SFB eine Öffnung erfahren. Nur an Performances interessierte Klangkünstler können sich über die ›Ausstellung‹ ihrer Arbeiten einen spezifischen Zugang zu Formen der ›Ausstrahlung‹ im Programm als Medium für ihre Ideen erschließen, und umgekehrt, können sich Redakteure, die sich an einen strengen normativen Kriterienkatalog gebunden glauben, in der Zusammenarbeit mit eigenwilligen Künstlern neue Formen und Inhalte der künstlerischen Programmgestaltung erarbeiten.“

²⁸ Ursprünglich „Deutschlandradio Berlin“. Der Sender entstand 1994 aus der Abwicklung des DDR-Kulturprogramms „DS-Kultur“ und des in der amerikanischen Zone Westberlins angesiedelten RIAS. Gleich mit der Gründung der neuen Welle in den Gebäuden des RIAS wurden auch im Hörspielprogramm dieses Senders experimentelle Werke gesendet, allerdings in loser Abfolge. Eine eigene Redaktion – verantwortlicher Redakteur wurde Dr. Götz Naleppa - startete ab Januar 1997 unter dem Titel „Hörspielwerkstatt“ (heute „Klangkunst“ und einer der wichtigsten Sendeplätze für experimentelle Hörstücke).

Neun Jahre lang, von 1996 bis 2005 gehört die SFB-Klanggalerie²⁹ neben der „Singuhr - Hörgalerie in Parochial“, der temporären Klanggalerie „Klangkunstforum Parkkolonnaden“ auf der Baustelle des Potsdamer Platzes und einigen anderen Plattformen, Hör-Lounges und Galerien für installative Raum-Klang-Skulpturen zu den Institutionen der Stadt, die der in der Berlin sehr präsenten, internationalen Szene ein Forum bieten, den Diskurs fördern und Berlins Ruf als „Hauptstadt der Klangkunst“ nähren.

Sound Rules – Aktuelles aus der Welt der Klangkunst³⁰

1999 beauftragt Mixner den Autoren dieser Zeilen mit einer Analyse von Präsentationsform und Inhalt der Radiokunst im SFB. In einer kritischen Vorüberlegung heißt es in der Analyse zum IDR-Sendeplatz:

„Eine Rundfunkstrecke, die sich thematisch der Radiokunst verschreibt, sollte auch formal in der Lage sein, Spielarten der Radiokunst an-sich vorzuführen, ohne sie extra thematisieren zu müssen. Das bedeutet für die formale Anlage der Sendung eine flexible Gestalt und die Vermeidung starrer Sendeabläufe oder fester Schemata.“³¹

Und weiter unten:

„(...) der lebendige, variationsreiche Umgang mit Information und Präsentation - und das mit Ansage - soll im Hörer das Interesse für die Sendung und den Wunsch regelmäßig einzuschalten erwecken.

Das Selbstverständnis und damit auch die Richtung der Öffentlichkeitsarbeit neben dem eigentlichen Sendebetrieb zielt also vor allem auf einen ständig sich fortentwickelnden und erneuernden Umgang mit dem Begriff der Radiokunst (...)“³²

Zur Zielsetzung der IDR wird festgehalten, dass die Sendung

„grundsätzlich (...) diese Werke und den Künstler vorstellen, Auskunft über den Entstehungsprozeß geben, Einblicke in das Umfeld des Werkes und des Künstlers gewähren und Künstler nebst Werk formal oder historisch einordne[n]. Mittelfristig arbeitet die Sendung an einer gattungsgeschichtlichen Bestandsaufnahme radiokünstlerischer Äußerungen und verfolgt als Ziel, eine Art offenes Nachschlagewerk für die Gattung der Radiokunst hervorzubringen. (...)“

Mit anderen Worten soll der regelmäßige Hörer/die Hörerin der IDR auf SFB 3³³ sowohl mit dem medien-historischen Werdegang der Radiokunst als auch mit der aktuellen, internationalen Szene vertraut gemacht werden.

²⁹ Ab 1. Mai 2003 infolge der Fusion wurde sie zur RBB-Klanggalerie, trat als solche aber erst 2004 in Erscheinung.

³⁰ den Jingle zur Sendung gibt es hier: hoerspielbox.de/sound/SoundRulesJingle.mp3

³¹ Auszug aus Analyse der IDR und Exposee zum Klangkunstmagazin „Sound Rules“, Andreas Hagelüken, SFB-internes Papier 1999.

³² ebenda, sowie alle folgenden Zitate dieses Kapitels.

³³ bis 1998 „SFB 3“ auf 96,3 MHz) dann, ab 3.10.97 als „*radio kultur“ auf 92,4, ab 2001 dann „RadioKultur“ bis hin zum „Kulturradio“ ab 2004.

„Der Sendebetrieb dient diesem Ziel als Exkursionsplattform, in der in aller Ausführlichkeit auf einzelne Werke oder Künstler eingegangen werden kann und um sie herum experimentiert werden darf.“

Den meist unkonventionellen Soundarbeiten, die häufig krachig, lärmend, schnell und für den seriösen Kulturfunk unmöglich erschienen, setzte Mixner mit seiner sonoren und ruhigen Art des Redens einen sehr starken, fast muffig, auf jeden Fall aber konservativ anmutenden Moderationsstil entgegen und begründete das mit der Notwendigkeit des Kontrapunktes zu den häufig „schreienden“ Produktionen der Gegenwart. Genau diese immer gleich klingende Moderation sollte – so die Anregung im Exposee – nun durch die Hinzunahme eines neuen Formates durchbrochen werden. Die wesentliche Neuerung steckt in der Haltung der Redaktion zum vorgestellten Künstler und seinem Werk. Dazu heißt es im Analysepapier unter „III Strukturierungsvorschläge“

Allgemein arbeiten die Sendungen mit den Künstlern und nicht alleine über sie. Das bedeutet konkret, daß der Künstler sich selbst zu seinem Werk äußert. Das kann über ein im Vorfeld der Sendung aufgezeichnetes Interview erfolgen, das dann für die Sendung aufbereitet wird. (...) Das waren dann aber auch Spontaneinlagen in Interviewsituationen mit Schauspielern, Performern oder Lautpoeten wie z.B. Valeri Scherstjanoi und Michael Lentz³⁴.

Die Moderation beschränkt sich [dann] auf kritische Anmerkungen und Anfragen und fungiert in der Sendung als *Gesprächsführung*. (...)“

Es entsteht das Konzept für ein Klangkunstmagazin mit den Mitteln der Radiokunst, d.h. Musik, Sprache und Geräusch sollen gleichberechtigt für Einzelbeiträge und die Großform des Magazins heran gezogen werden. Monatlich ausgestrahlt nimmt es den Platz eines „Gegenformates“ innerhalb des regulären Sendeplatzes der IDR ein, wodurch der Sendeplatz auch formal - also hinsichtlich seiner verschiedenen Präsentationsformen - die Flexibilität der Radiokunst insgesamt widerspiegelt: mit neuen Formen der radiokünstlerischen Arbeit und stilistisch freien Kurzreportagen³⁵, sowie ausgewählten Besprechungen von Audio-Aktivitäten im Internet als einer neu entstandenen „Aufführungspraxis“. Darüber hinaus sollte das Internet auch für die erweiterte IDR-Programminformation genutzt werden³⁶.

Weitestgehend alle Bereiche der Auseinandersetzung mit der Radio- und Klangkunst galt es abzudecken, sodass das Magazin - neben den ausgestrahlten Anthologien und den Sendungen ganzer Werke - inhaltlich wie formal eine Erweiterung der IDR darstellte: an drei Terminen

³⁴ Zu hören unter: hoerspielbox.de/sound/Scherst_Lentz2.mp3 und hoerspielbox.de/sound/Scherst_Lentz1.mp3

³⁵ bspw. die schriftlich verfasste Kritik von Kersten Glandien zum Festival „Rauschen“ im Berliner Podewil, die die Redaktion des SFB für Sound Rules # 18 (Okt.2001) dann in der passenden Umgebung einer S-Bahnbaustelle (Berliner Nordring) eingelesen und ungeschnitten ausgestrahlt hat: hoerspielbox.de/sound/rauschen.mp3

³⁶ teilweise finden sich noch Angaben und links zu den Inhalten der jeweiligen Ausgaben von Sound Rules auf randfunk.de -> soundrules (derzeit nur mit dem Internet Explorer abrufbar).

im Monat wurde die Radiokunst in althergebrachter Weise präsentiert. Einmal im Monat „platze“ dann ein Magazinformat in diese tendenziell distanzierte Präsentationsform herein, das auch formal über aktuelle Aktionen und Performances und mit Berichten von Ausstellungen in Berlin oder von großen Klangkunstfestivals im Ausland sowie Besprechungen wissenschaftlicher Publikationen oder „klingender websites“ und einem Trashfenster³⁷ operierte. Zwischen den Beiträgen erklangen neu erschienene Radiokunst-CDs³⁸.

Die vorgestellten Künstler waren im Idealfall nicht mehr „Gegenstand“ sondern „Mittäter“. Das neue Magazin, das ab Januar 2000 immer zum Monatsende im Anschluss an das Hörspiel ausgestrahlt wird³⁹, heißt „Sound Rules – aktuelles aus der Welt der Klangkunst“ und schließt mit der 25. Ausgabe im Sommer 2002. (s.u.: Abwicklung)

hoerspielbox⁴⁰

Im gleichen Jahr des Starts von „Sound Rules“ geht als Sommeraktion der Akademie der Künste zu Berlin das Soundarchiv „hoerspielbox.de“ ans Netz⁴¹. Idee dieses Soundforums mit Texten zur Geschichte des Hörspiels und Experimentes im Radio, mit technischen Hilfestellungen zu Tonaufzeichnung und Soundbearbeitung am PC, mit (damals) einer Chatbox zum Austausch untereinander, mit einem Archiv aktueller Kurzproduktionen (bis ca. 5 Minuten), einem Wettbewerb und der Einladung an alle, über die hoerspielbox Wettbewerbe zu gestalten sowie einem freien Soundarchiv, war eine für jeden zugängliche Plattform bereit zu stellen, über die das Hörspiel und seine vielfältigen Gestalten diskutiert, eigene (rechtefreie) Stücke präsentiert und fremde Arbeiten angehört werden konnten. Herzstück der hoerspielbox war und ist ein frei zugängliches mp3-Archiv aus Geräuschen, Atmosphären, Instrumentalklängen und stimmlichen Lauten von Mensch und Tier. Dieses Archiv, das nach innen hin wie die professionellen Sounddatenbanken mit Suchfunktion in

³⁷ Das war eine Serie unkonventioneller, Berliner *Hinterhausaktivisten*. Titel: „Perlen der Hörspielkunst“. Die Gruppe nannte sich „Nada Berlin“. Das Konzept der Beiträge sah vor, dass die Kurzstücke mit 3 bis 5 Minuten Länge spätestens eine halbe Stunde vor Sendung bei der Redaktion abgegeben und nach inhaltlicher Prüfung auf Sendbarkeit direkt in das Magazin eingesetzt werden. Sollte einmal ein Beitrag nicht gespielt werden, mussten statt dessen 3 Minuten John Coltrane laufen und die Redaktion hatte ihre „Zensur“ zu erklären. Alle Beiträge liegen als mp3 unter: www.randfunk.de -> perlen der hörspielkunst (derzeit nur über den „Internet Explorer“ abrufbar - Stand IV/2008).

³⁸ Die Idee hier war, die Titel nicht immer ansagen zu müssen und damit den fließenden Ablauf zu stören, sondern zum Eingang der Sendung kurz vorzustellen und dann in Auszügen unkommentiert und musikalisch zwischen die Einzelbeiträge des Magazins zu stellen – eine Praxis, die heute selbst bei „seriösen“ Magazinen, bspw. zur politischen Literatur im DLF üblich ist, damals aber noch recht frisch erschien.

³⁹ Jan. 2000 bis Dez. 2000 Dienstags 23:15 bis 24 Uhr, dann (2001 und 2002) Freitags 22 bis 23 Uhr, ab 2004 bis 2006 ohne festen Sendeplatz auf vier aufeinander folgenden Terminen der Redaktion „Musik der Gegenwart“.

⁴⁰ Begeisterte Fans feiern die hoerspielbox im Sommer 2000 in der Südkurve des Olympiastadions: hoerspielbox.de/sound/hoerspielbox.mp3

den Rundfunkhäusern organisiert ist, speiste sich aus dem Bestand des „Altgeräuschearchiv“ des SFB. In diesem, ausschließlich auf so genanntem Schnürsenkel⁴² gespeicherten, analogen Archiv, sind Sounds versammelt, die für Features und Hörspiele im SFB der 50er bis 70er Jahre produziert worden waren. Das heißt, sie sind großteils mit einer exzellenten Technik und dem Knowhow von Toningenieuren aufgezeichnet worden – allerdings (je nach Alter) manchmal auch noch in Mono.

Über Wettbewerbe wie „Die 5 besten Minuten der Menschheit“⁴³ kamen Kurzhörspiele direkt ins Programm der „internationalen digitalen Radiokunst“. Die hoerspielbox diente der Redaktion wie jungen Soundtüftlern gleichermaßen als Werkstatt und Experimentierfeld und war nicht zuletzt auch als Möglichkeit der Kontaktaufnahme mit der Redaktion gedacht.⁴⁴ Aus der Perspektive der wöchentlichen Sendung internationaler Radiokunst im SFB war sie Erweiterung des Wirkungsfeldes und Werkzeug zugleich.

Mit dem Magazin *Sound Rules* und der Installation der *hoerspielbox* im Netz war die Redaktion der „internationalen digitalen Radiokunst“ nun auch im SFB auf der Höhe der Zeit angekommen und beschloss fortan auf den Zusatz „digitale“ im Titel des Programmplatzes verzichten zu können.

2001 fasst Manfred Mixner das Interessenfeld des Sendeplatzes im Theorieteil der hoerspielbox wie folgt zusammen:

„Unser Begriff von RADIOKUNST ist ein ganz pragmatischer: was immer sich als akustische Zeitkunst oder Raumkunst, als Klangkunst oder telematische Kunst im Radio vermitteln läßt, das ist Gegenstand unserer Sendereihe INTERNATIONALE RADIOKUNST. Wir verstehen uns nicht als hehren Musentempel für die hohe Kunst, wir wollen schlicht informieren: die akustische Kunst, die in dieser Zeit in den verschiedenen Regionen dieser Welt entsteht, wollen wir in Beispielen unseren Hörern vorstellen, in Anthologie-Sendungen oder als Einzelwerke. Wir sind nicht Kunstrichter, sondern berichten über die aktuellen Klangkunstereignisse und Tendenzen, wobei naturgemäß für uns Berlin der Nabel der Welt ist, nicht nur weil wir die Landesrundfunkanstalt sind, sondern vor allem weil Berlin ein international viel beachtetes und attraktives Zentrum für Klangkunst geworden ist - dank der Aktivitäten der Akademie der Künste, des Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, des

⁴¹ Anlass war die Sommerjugendaktion „Z-2000 - Positionen junger Kunst und Kultur“. Die hoerspielbox ist eine Koproduktion der Adk mit der Hörspielredaktion des SFB. Vgl. zur Aktion insgesamt: http://www.worldtune.com/sub/sharing/worldtune_1996_2001.pdf

⁴² Gemeint ist das Magnetophon oder Tonband

⁴³ s. hoerspielbox.de -> aktion -> archiv -> Die 5 besten Minuten der Menschheit

⁴⁴ mehr hierzu am besten unter: hoerspielbox.de. Vgl. auch: Andreas Hagelüken: „Freies Tonarchiv – O-Töne im Netzwerk der Suchmaschine“ in: Harun Maye, Cornelius Reiber, Nikolaus Wegmann (Hg.): „Original / Ton – Zur Mediengeschichte des O-Tons“ (Bd 34 der Reihe „kommunikation audiovisuell“), S. 117 ff, Konstanz 2007

elektronischen Studios an der TU, der Hochschule der Künste, der Berliner Gesellschaft für Neue Musik und vieler Einzelinitiativen von Galerien, Vereinen und Institutionen.“⁴⁵

Abwicklung – Kulturradio im Busfahrplan oder: hier spielt die (klassische) Musik⁴⁶

Der Rest ist schnell erzählt. 2002, nach dem krankheitsbedingten Ausscheiden Manfred Mixners und ein Jahr vor der geplanten Senderfusion⁴⁷, verlegte die Wellenleitung⁴⁸ die Radiokunst gegen den Widerspruch der betroffenen Redakteure⁴⁹ und unter der Vorgabe, sie vor der anstehenden Fusion und Programmreform in das sicherere Umfeld der Musik einzubetten, vom Hörspiel weg in die Zuständigkeit der Redaktion „Musik der Gegenwart“. Es wurde jedoch keine neue Stelle eingerichtet und kein Arbeitsraum in der neuen Umgebung für die redaktionelle Arbeit zur Verfügung gestellt. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Radiokunst noch 40 Stunden Sendezeit pro Jahr und beanspruchte immerhin eine halbe Stelle für einen freien Mitarbeiter. Diese Arbeit musste also aus dem Produktionsetat honoriert werden, was etwa ein viertel des Gesamtetats ausmachte und zur Reduktion bei der Vergabe neuer Aufträge nötigte.

2003 wurde die Präsenz im Kulturradio des RBB dann auf 20 Sendungen halbiert. Die „Internationale Radiokunst“ erschien nun mehr vierzehntägig im Kulturprogramm, sodass das Klangkunstmagazin „Sound Rules“ eingestellt werden musste, um noch repräsentativ aktuelle Radiokunstproduktionen im Ganzen oder im Rahmen von Anthologien präsentieren zu können. Ab und an konnten als „Sound Rules – spezial“ kurze Reportagen und Besprechungen aktueller Ereignisse ins Programm integriert werden.

Ab 2004 durften dann nur noch vier Sendungen im Jahr ausgestrahlt werden, was faktisch bereits das Ende kontinuierlicher Radiokunst im RBB bedeutete. Die vier Jahresendungen wurden vom programmgestaltenden Mitarbeiter (der der Autor dieses Artikels ist) als „Festival der Internationalen Radiokunst im *Kulturradio* des RBB“ an vier aufeinander folgenden Terminen der „Musik der Gegenwart“ immer kurz vor der Sommerpause eingesetzt. Jedes Festival stellte Ursendungen der im Vorjahr produzierten Klanggalerie-Performances und Installationen⁵⁰ und Wiederholungen aus dem Archiv der SFB-Radiokunst

⁴⁵ Vgl: hoerspielbox.de -> Theorie -> „Was ist Radiokunst“, Stand: 15.4.2008, 12:30 Uhr.

⁴⁶ Was es damit auf sich hat erfährt man u.a. hier: faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E4FB4D4F222C942F4980D5D2F74077D35~ATpl~Ecommon~Scontent.html - 15.4.2008, 12 Uhr

⁴⁷ Sender Freies Berlin (SFB) und Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg (ORB) wurden am 1. Mai 2003 zum Rundfunk Berlin Brandenburg (RBB)

⁴⁸ Genauer: Dr. Wilhelm Matejka

⁴⁹ genauer: Dr. Lutz Volke (Hörspiel) und Martin Demmler (Musik der Gegenwart)

⁵⁰ zu dieser Zeit wurden die Aktionen der RBB-Klanggalerie bereits in Surroundtechnik aufgezeichnet, wengleich sie nur stereophon gesendet werden konnten. Manche Arbeiten wurden parallel als Mehrkanalaufführung in Galerien präsentiert. So Thomas Gerwins „transFORM - Zuang für vier“ (2002) in der Galerie „Lichtschliff“ am Prenzlauer Berg oder Peter Pannkes „Hear India Remix“ (2003) in der Indischen Botschaft in Berlin

vor. Dabei näherten sich die einzelnen Sendungen, die immer auch thematisch miteinander verflochten waren, stilistisch der Machart von Sound Rules an: es gab eigene Festival-Trailer⁵¹, zwischen den vorgestellten Kompositionen waren Interviews, Auszüge und Kurzportraits und alles wurde durch Zwischensounds oder Musiken miteinander verbunden.

Ende 2005 wurde der Etat der RBB-Klanggalerie gestrichen. Eigentlich sollten Galerie und Sendeplatz im gleichen Jahr eingestellt werden. Da die Klanggalerie (als zuletzt einziger Auftraggeber für Neuproduktionen) 2005 aber noch drei Arbeiten produziert hatte, durfte das Festival 2006 noch einmal auf den Sender.

Gibt man heute in eine Internet-Suchmaschine den Begriff „Internationale Radiokunst“ ein, so erhält man 56 Einträge⁵², wovon etwa die Hälfte auf den ehemaligen SFB/RBB-Sendeplatz verweisen. Keiner der Einträge stammt jedoch vom RBB selbst, obwohl zu Zeiten der Ausstrahlung dieses Sendeplatzes beim SFB und später dann auch beim RBB umfangreiche Programminformationen sowohl zu den Sendungen als auch zum Programm der SFB/RBB-Klanggalerie im Netz standen. Die Einträge, die sich noch finden, stehen zumeist auf Künstlerseiten und im Textteil der „hoerspielbox“. Dass der RBB keinen einzigen Hinweis auf die immerhin über 13 Jahre kontinuierlich in seinem Programm präsentierte Radiokunst mehr hat, widerspiegelt seine offizielle Argumentation gegenüber der internationalen Kritik⁵³ bei Abwicklung des Sendeplatzes.

Demnach hat die Radiokunst keine Tradition im SFB...

(© Andreas Hagelüken2008/IDR beim SFB)

⁵¹ Bspw. den zum Festival 2004 aufgelegten Trailer mit Bezug auf das 75. Jubiläum der Grundsteinlegung des Haus des Rundfunks an der Masurenallee. Die Trailer liegen in der hoerspielbox in vier Variationen aneinander gereiht. Hören über: hoerspielbox.de/pool -> Radiokunst-Festivalminiatur oder der vom Festival 2005: hoerspielbox.de/sound/Jingle_rk_Festival2005

⁵² Stand 12.4.2008, 20 Uhr – gesucht wurde über google.com. Der Suchbegriff „internationale digitale Radiokunst“ fördert noch 20 Treffer zutage (Stand: 20.4.2008, 17:20).

⁵³ so hatte bspw. Erik Mikael Karlsson, schwedischer Komponist und Vorsitzender der EBU – ars acustica group im Namen aller Mitglieder ein Protestschreiben gegen die Schließung gesandt. Ebenso aber auch zahlreiche Künstler aus dem Netzwerk des Sendeplatzes. Sogar Hörer wandten sich an die Verantwortlichen im RBB. Vgl. hierzu: www.randfunk.de -> forum -> Internationale Radiokunst (derzeit nur mit dem Internet Explorer abrufbar).

Anhang:

Hörbeispiele:

Zuschnitt aus Beiträgen der **SFB-Klanggalerie** zum Programm der IDR:

-> hoerspielbox.de/sound/rbb_arts9'51.mp3 (Dauer: 9'51'')

Jingle von Sound Rules 1-25: hoerspielbox.de/sound/Jingle-SR:

-> hoerspielbox.de/sound/SoundRulesJingle.mp3 (1:08'')

Jingle zum RBB-Radiokunst-Festival 2005:

-> hoerspielbox.de/sound/Jingle_rk_Festival2005

Fans des freien Soundarchivs „hoerspielbox“ in der Südkurve des Olympiastadions in Berlin:

-> hoerspielbox.de/sound/hoerspielbox.mp3 (0'15'')

Auszug aus Sound Rules # 13: (März 2001) Interview mit Michael Lentz und Valeri Scherstjanoi:

-> hoerspielbox.de/sound/Scherst_Lentz1.mp3

-> hoerspielbox.de/sound/Scherst_Lentz2.mp3

Auszug aus Sound Rules # 18 (Okt.2001): Kritik von Kersten Glandien zum Festival „Rauschen“ im Berliner Podewil, gelesen vor einer S-Bahnbaustelle (Berliner Nordring):

-> hoerspielbox.de/sound/rauschen.mp3

Literatur zum Thema (kleine Auswahl):

Döhl, Reinhard:

- Nichtliterarische Bedingungen des Hörspiels. in: *Wirkendes Wort*, Heft 3, 1982, S.154-177.

- *Das neue Hörspiel (= Geschichte und Typologie des Hörspiels 5*, hrsg. v. Klaus Schöning), Darmstadt 1988.

Eberlein, R.: *Theorien und Experimente zur Wahrnehmung musikal. Klänge*. Diss. Köln 1988 + *Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Muwi Bd.44*

Hagelüken, Andreas:

- „Hörgeräuschkunstsprachspiel - eine historische Ortsbestimmung der Radiokunst“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, 166 Jg, Nr. 4, Juli/August, S. 34ff, Mainz 2005

- „Radiokunst – Hörspiel – ars acustica - Das Radio als Kunstapparat“, in *Positionen – Beiträge zur Neuen Musik* Nr.69: „RadioKrise“, S.20-23, Berlin 2006

- „Freies Tonarchiv – O-Töne im Netzwerk der Suchmaschine“ in: Harun Maye, Cornelius Reiber, Nikolaus Wegmann (Hg.): „Original / Ton – Zur Mediengeschichte des O-Tons“ (Bd 34 der Reihe „kommunikation audiovisuell“), S. 117 ff, Konstanz 2007

Christian Kneisel, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth (Hrsg): „Klangkunst“, Katalog zum Festival „sonambiente“, Berlin 9.8.- 8.9.1996, Prestel-Verlag München, New York 1996

Friedrich Knilli: *Das Hörspiel – Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Stuttgart 1961.

Hermann Naber, Heinrich Vormweg, Klaus Ramm, Hans Burkhard Schlichting (Hrsg.): *Akustische Spielformen – Von der Hörspielmusik zur Radiokunst*. Der Karl-Sczuka Preis 1955-2005, Baden-Baden 2005.

Empfehlenswerte websites: (kleine Auswahl, Stand: IV/2008)

Texte und Vorträge zur Medienwissenschaft und -geschichte, Radio und Ästhetik, Site von Dr. Wolfgang Hagen: -> whagen.de

Frank Schätzlein: Texte und Bibliographien zu: Medien – Hörspiel – Audiokunst
-> akustische-medien.de

Informationen zu **31236 Hörspielen** vom ersten aus dem Jahr 1924 bis zur Gegenwart, recherchierbar nach Autoren, Titel, Genre u.v.a.m., unglaublich umfangreiches Archiv, als Wiki von Herbert Piechot angelegt und gepflegt:
-> hoerdat.in-berlin.de/

Sammlung experimenteller Audiokunst zum nachhören:
<http://www.ubu.com/sound/index.html>