

Hörgeräuschmusiksprachspiel - eine historische Ortsbestimmung der Radiokunst

Eine traditionelle, mit dem Rundfunkbetrieb groß gewordene Programmzeitschrift nennt sich, entgegen ihrer heutzutage redaktionell vertretenen Prioritäten, noch immer „HÖRZU“ – vielleicht weil „SCHAUZU“ recht eindeutig die Passivität der durchschnittlichen Rezeptionshaltung beim Fernsehen (SIEH-FERN) betonte, und „SIEHZU“ zu fatalistisch klänge? Eine andere nicht minder traditionelle Zeitschrift, bleibt ihrem Titel nach unverfänglicher, macht sich aber ebenso an der auditiven Wahrnehmung fest, indem sie auf den StundenGONG im Rundfunk anspielt.

Nähme man als „Leser“ der erstgenannten Zeitschrift die Aufforderung zum Zuhören auch beim Fernsehen ernst, dann käme man im Glückfalle des geeigneten Filmes zum Begriff des Hörfilms - nur einer von zahlreichen dramaturgischen Möglichkeit der auditiven Erzählung, bzw. eine Form der Radiokunst in der der Hörende sich das Gehörte selbst ausmalt, wovon Blinde Ihnen ein Lied singen könnten.

Zwei Thesen zu Beginn:

-Der Terminus Radiokunst, also die Idee einer originären Kunst für das Massenmedium, ist so alt wie der Beginn des regelmäßigen Sendebetriebs aus dem Berliner Voxhaus (1923), und er entwickelte sich parallel zu den funktionalen Bindungen des Radiobetriebes, die als Widmung im Sinne der Bildung, Unterhaltung oder Politik und Lenkung der Massen beschrieben werden kann.

-Bei der Entwicklung ästhetisierender Spielformen gerade im Radio war die dem Medium jeweilig zur Verfügung stehende Wiedergabe-, Speicher- und Bearbeitungstechnik von entscheidender Bedeutung. Frühe Collage-Experimente mit Filmtönen, Wachszyklindern und Schellackplatten belegen das. Die in den 50er Jahren eingerichteten Experimental-Studios in Funkhäusern stehen für ein reges Interesse sowohl an musikalischen Entwürfen für den Rundfunk als auch an der Schaffung einer genuin radiophonen Kunst.

HÖRSPRACHE

Wo die Stille is amm stüllztn
Füll dr Mansch süch wull am wüüllsdn.
Ümmmarzu ond euburall
Dräunit onz das Drummulfall.

Matthias Koeppel aus „Starckdeutsch“, ein Literaturzitat

Der Begriff „Radiokunst“ suggeriert als Oberbegriff einen überschaubaren Gegenstand. Allerdings zerfällt er bei Annäherung in kaum mehr zu fassende Einzeldisziplinen wie das Hörspiel mit all seinen Spezifikationen aber auch die O-Ton-Collage und Geräuschsymphonie à la Gunold („Bellinzona“, 1924), das Schallspiel und Musikhörspiel, das Hörbild, auch der Literatur entspringende Formen wie die Lautpoesie oder poési sonore und nach dem zweiten Weltkrieg die elektro-akustischen Experimente und die daraus resultierende musique concrète und Soundscape Composition, das Neue Hörspiel und wiederum die Originalton- und Collagekonzepte, die Ars Acustica und im eingeschränkt auditiven Sinne auch die Medienkunst.

Beim Blick zurück auf den Start des Rundfunks im Jahr 1923 und die allgemeine Situation der Künste zu dieser Zeit scheint die Inbetriebnahme des neuen Massenmediums auf Künstlerseite als eine Art Projektionsraum aufgenommen worden zu sein, eine Art Spielfeld, das den unterschiedlichen Künsten endlich eine geeignete Umgebung für grenzüberschreitende Projekte und innovative Formen zu schaffen versprach. Dazu gehörten Ideen, die das neue Medium gleich ganz umwidmen wollten, wie dies der italienischen Futurismus andachte, indem er aus „el Radio“ „la Radia“ zu machen trachtete, um eine Ablösung der traditionellen Künste und ein neues Zeitalter der Musik zu begründen. Nach derartigen Vorstellungen hätte die *Geburt* der Radiokunst ein Denken in traditionellen Kunstgattungen abgelöst, hätte sie zu historischen Erscheinungen werden lassen. Was so ja nun nicht passierte. Dennoch erscheint die Idee einer originären Kunst im neuen Medium entscheidend für die gegenseitige Annäherung der Künste im 20. Jahrhundert, wobei den Genres der Radiokunst immer der Ruch des Grenzgängertums anhaftet.

HÖRMUSIK

tetetetähhh

Ludwig van Beethoven aus der „5. Symphonie“, ein Musikzitat

Grenzfälle der Musik

In der Musik erhalten neue Formen der Sprachbehandlung neben oder zusammen mit Konzeptionen an akustischem Material Einzug in die kompositorische Praxis. Dabei wird der Text nicht mehr unter Gesichtspunkten seiner Sanglichkeit, Metrik oder musikalischen Verwertbarkeit ausgesucht und behandelt, sondern als Sprechwerk aufgefasst und in einer radikalen Weise des unmittelbaren Sprechaktes dem musikalischen Material zur Seite gestellt. Die so entstandene Komposition begreift Sprache aufgrund der ihr immanenten Ausdrucksgebärde. Musikalische wie sprachliche Gefüge entstehen hier nicht aufgrund einer

Einbindung begrifflich fixierter Bedeutung unter primär musikalischen Gesichtspunkten, sondern in der Gleichsetzung von Musik und Sprache (oder besser musizieren und sprechen) unter der Prämisse ihrer Materialität. Momente des Musizierens (wie z.B. das Anblasgeräusch bei Blasinstrumenten oder das Atmen beim Singen) wie des Sprechens (auch hier atmen, aber ebenso nicht begriffliche Artikulationsweisen wie Stöhnen, Grunzen, Röcheln etc.), die vordem für die ästhetische Mitteilung nicht für wichtig erachtet wurden, werden hier zum Ausgangspunkt der Komposition. Komponiert wird der Akt des Sprechens, wobei das Gesprochene primär als phonetisches Material verwendet wird. Hier könnte eine ganze Reihe von Nennungen ansetzen, Kagels *Anagrama* (1957/58), Berios *Visage* (1961), Henzes *Versuch über Schweine* (1968) Schnebels *Maulwerke* und *Atemzüge* (1970/71) bis hin zu Sprach- und Lautbehandlung im New Jazz und den Stücken von Stimmartist(inn)en wie Shelly Hirsch, Anna Homler, David Moss u.v.a. Neben dieser Gewichtung des Sprechaktes in der musikalischen Konzeption erwecken außermusikalische Methoden, bzw. Materialien das Interesse einiger Komponisten. Das gilt einerseits für das Umfeld von Pierre Schaeffers *musique concrète* und Luc Ferraris *Anekdotischer Musik*, andererseits aber auch für das weite Feld der in den 50er Jahren einsetzenden elektroakustischen Experimente.

Die Rede ist von Formen der Neuen Musik, die - den Grenzbereich streng musikalischen Denkens aufsuchend - nicht mehr allein als Musik rezipiert werden müssen, sondern ebenso sehr als akustisches Konstrukt, Hörspiel, Literatur mit Musik oder Noise Musik verstanden werden können oder sogar wollen.

Literarische Grenzbereiche

Als dem musikalischen Ausdruck gegenüber stehende Kunstformen werden häufig die zuerst einmal von der schriftlich fixierbaren Sprache ausgehenden (Rand-)Bereiche der Literatur gewertet. Diese Einschätzung wird vollzogen, obschon hier auf "außerliterarische" Methoden und Materialien des Tonsatzes oder der Akustik zurückgegriffen wird. Zu nennen wären in diesem Zusammenhang vor allem die Entwürfe des russischen Futurismus, die Lautgedichte Kurt Schwitters und der Dadaisten und die Entwürfe der Lettristen, serielle Techniken in der Poetik aber auch das Arrangement größerer literarischer Gattungen nach musikalischen Formprinzipien, wie Thomas Manns "Dr. Faustus" und Hans Henny Jahnns "Perudja" oder "Fluß ohne Ufer".

Auch diese literarischen Formen erfahren ihre Verbreitung und Besprechung in einem festen und 'gesicherten' (weil historisch herangereiften) Umfeld. Einige Werke sind jedoch eher einem neuen Ausdruckszusammenhang zuzuordnen, der Musik und Sprache unter dem

Gesichtspunkt ihrer Materialität vereinigt. Dies gipfelt zuweilen in der akustischen Organisation literarischen Materials.

Grenzland Schallspiel

Parallel zu den hier nur grob umrissenen „Erweiterungstendenzen“ in den Künsten des 20. Jahrhunderts kommt seit den 20er Jahren ein Drittes hinzu: das Hörspiel im hier allerweitesten Sinne des Begriffes. Im Hörspiel gibt es Weisen der Sprach- und Musikbehandlung, die sowohl nach musikalischen als auch nach literarischen oder poetischen Gesetzmäßigkeiten angeordnet sind. Sie sind gleichermaßen von Komponisten wie von Dichtern konzipiert. Als dem Hörspiel notwendiges Medium gilt aufgrund seiner technischen Mittel und Möglichkeiten zumindest für die Anfänge des Hörspiels bis in die 60er Jahre hinein der Rundfunk, so dass für die Diskussion um die Bedeutung und Auslegung des Begriffes Hörspiel dessen Charakterisierung als einer radiophonen Kunst bestimmend war. Diese Fixierung als Rundfunkgattung determinierte das Hörspiel in der Entwicklung seiner Gestalt, insofern Form und Inhalt immer auch vom Selbstverständnis des Rundfunks geprägt wurden. Eine ausgewiesene Instanz für das Hörspiel innerhalb des Rundfunks hat es - wie wir dies heute von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten her kennen - anfänglich nicht gegeben. Vielmehr arbeiteten sowohl Wort- als auch Musikredaktionen an der Entwicklung einer originären Radiokunst, was gerade in der Weimarer Republik zu einer Auffächerung des Bereiches in eher sprachorientierte Sendespiele oder literarische Handlungshörspiele einerseits und andererseits den Klang und die musikalische Gestalt gewichtende Schallspiele oder Musikhörspiele führte. In der literarischen Auslegung des Hörspielbegriffes erfuhr das Hörspiel einen überwiegend auf seine semantische Sinnfälligkeit ausgerichteten Aufbau. Die 'musikalische Seite' bezog eine die Syntax der akustisch aufgefassten Elemente des Hörspiels betonende Position. Diese in der Wertung der vorhandenen Formen allzu oft als konträr ausgelegten Tendenzen ließen es (ganz allgemein) bereits als einen Grenzfall zwischen Musik und Sprache erscheinen, oder machten es zum *Grenzland* mit Affinität sowohl zur sprachlichen als auch zur musikalischen Organisation.

HÖRBILD

„R-R-R-R-Ring“
Roy Lichtenstein aus „R-R-R-R-Ring“, ein Bildzitat

Radio-Kunst braucht traditionell das spezifische Medium, sowohl als Auftraggeber, Initiator und Produzent, als auch als Distributor für alle seine Erscheinungsformen. Aufgrund der

technischen Entwicklung in Produktion und Speicherung von Hörstücken hin zu einer sogenannten Demokratisierung der Produktions- wie auch der Distributionsmittel, ist eine Bindung der Radiokunst an „sein“ Medium tatsächlich nicht mehr zwingend: Ars Acustica, eine musique concrète und Audio Art existieren längst auch außerhalb des Radios, auf Festivals, in Lounges und installativen Environments, selbst auf dem Tonträgermarkt. Der Rundfunk entfernt sich derzeit von „seiner“ Kunst, entwickelt sich zum Medium der durchformatierten Massen. Für eine Kunst in einem solchen Medium findet sich immer schwerer ein Ort, erst recht, wenn sie im Laufe ihrer Genese eine Qualität entwickelt, die sie den sogenannten „ernsten“ Künsten nahe stehen lässt und deshalb (aus Sicht des Marktes) unattraktive Minderheiten umtreibt. Also wird die Radiokunst als regulärer Programmpunkt in den öffentlich-rechtlichen Anstalten womöglich verschwinden, was aber nicht gleich das Ende der Gattung bedeutet, denn die Literatur existiert nicht allein im Buch oder die Symphonie nur im Konzertsaal. Tafelmusik tut's auch ohne Tisch und an die Kirchenmusik glaubt man ebenso außerhalb der Gotteshäuser.

„???“!!! !

Die Lautpoesie ist eine schweißtreibende Angelegenheit
Jeremy Clarke, Valeri Scherstjanoi in „Parlament mit Maschinen“, Zitat aus einer
Radiokunstperformance

Radiokunst ist eine akusmatische Kunst, eine Lautsprecherkunst, die in der Abwesenheit visueller Reize ihre eigentliche Qualität entfaltet. Diese Qualität bedeutet sehr viel mehr als den Umstand, dass man im Hören die Akteure, sofern da welche sind, nicht zu Gesicht bekommt – obschon auch das ein Charakteristikum jeglicher Lautsprecherkunst ist. Ob die Lautsprecher nun ihre Information (Impulse) über einen Funkempfänger erhalten, erscheint heute nebensächlich, da das Radiogerät nur eine von vielen Abspielmöglichkeiten gibt. Radiokunst erstand als originäre Kunstform – wie gezeigt - aus dem Wesen des Rundfunks und der Zeit die ihn hervorgebracht hat, und vielleicht ist es gerade die Radiokunst, die dem gegenwärtig sich selbst wegformatierenden *Rundfunk als leidlicher Nebensache* in einer nahen oder fernen Zukunft wieder den Weg zur eigentlichen Qualität des Mediums weist. Denn Radiokunst als Spiel mit der Hinwendung zum Hören ist der mannigfaltige Umgang mit dem Hören an-sich. Ein Medium, das sich heute wesentlich auf Information und Unterhaltung ausrichtet, hätte selbst darin alle Wege und Möglichkeiten offen, seine Gegenstände formal vielseitig zu gestalten. Dass Information mehr sein kann als nur die (übertrieben formuliert) vorgesagte Meinung, beweisen Spielformen wie Feature, Hörbild und Hörspiel. Warum auch

diese Formen zunehmend in Budgetbedrängnis geraten, bleibt dem Verständnis des zum Nur-Hören Aufgelegten unbegreiflich und schadet dem Medium selbst nachhaltig, denn das Hörinteresse wird sich vom Radio insgesamt abwenden. Wer sich dagegen an den Rieselfunk gewöhnt, wird das aufmerksame Hören auf kurz oder lang verlernen.

Erfolgsstorys wie die des Hörbuchs, des Krimis und der „Hörspielkinos“ dokumentieren das wieder steigende Interesse der Hörerschaft an anspruchsvollen Höraufgaben. Und von dort aus ist es zur Radiokunst nur ein kleiner Extraschritt, der jedoch der ästhetischen Wahrnehmung und dem Medium selbst immer wieder neue, auch ungewohnte Räume zu eröffnen vermag.

Andreas Hagelüken

in: [Neue Zeitschrift für Musik 04/2005](#)