

## Wider das zerstreute Hören Dieter Schnebel und das Radio

von Janina Müller

Von Dieter Schnebels Kompositionen für das Radio, die er selbst als «Radiophonien» bezeichnete, hört man heutzutage wenig.<sup>1</sup> Da er sie weder kommerziell veröffentlichte noch sich um ihre Drucklegung als Lesetexte bzw. «Renotationen» in Form einer akustischen Literatur bemühte, wie dies etwa Mauricio Kagel mit seinem *Buch der Hörspiele* tat,<sup>2</sup> fristen sie ein weitgehend unbeachtetes Dasein in diversen Rundfunkarchiven. Dass gerade der Begriff der «Radiophonie» in jüngster Zeit von der Forschung als Reflexionsgegenstand aufgegriffen wurde,<sup>3</sup> woran auch die Musikwissenschaft ihren Anteil hat, mag indes dazu anregen, sich auf eine archivarische Spurensuche zu begeben, um Schnebels Beschäftigung mit dem Radio noch einmal neu in den Blick zu nehmen. Welche seiner Werke überhaupt als radiophonisch – im Sinne einer «Klangkunst [...], insofern sie sich der Entstehung und Interdependenz von Radiotechnologie, musikalischer Instrumentalisierung, korrespondierenden Verfahren der Komposition und entsprechender Hörkulturen verdankt»<sup>4</sup> – zu charakterisieren sind, steht dabei keineswegs fest. Den bis heute ersten und einzigen Vorschlag hierzu hat Gisela Nauck geliefert. Im chronologischen Werkverzeichnis ihrer 2001 erschienenen Schnebel-Monographie ergänzt sie die mit *Hörfunk (Radiostücke I–V)* (HR/WDR, 1971) und *No. Ein Hörspiel* (HR/WDR, 1980) eröffnete Werkreihe um fünf Kompositionen: *Konzentrationen. Hörspiel für 4 Stimmen und Raumklänge* (WDR, 1986), *Aus-Lesen (Lectiones II)* (HR/SFB, 1994), *Babel. Ein Hörspiel* (HR/SFB, 1994), *MoMA. Eine radiophone Führung* (WDR,

---

1 Als Werkreihentitel erscheint der Begriff erstmals in dem von Hans Rudolf Zeller und Dieter Schnebel erstellten Werkverzeichnis in: *Dieter Schnebel* (Musik-Konzepte, Bd. 16), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Text und Kritik 1980, S. 119–32, hier S. 125–26.

2 Klaus Schöning, «Vorwort» zu *Mauricio Kagel. Das Buch der Hörspiele*, hrsg. von dems., Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 7–9, hier S. 7.

3 Einen Impuls hierzu lieferte das 2015 gegründete interdisziplinäre Forschungsprojekt «Radiophonic Cultures: Sonic Environments and Archives in Hybrid Media Systems»; vgl. die Homepage [www.radiophonic-cultures.ch](http://www.radiophonic-cultures.ch) (aufgerufen am 22. März 2021).

4 Ute Holl, «Radiophonie. Forschungen für ein kommendes Radio», in: *Historische Anthropologie. Kultur – Gesellschaft – Alltag*, 22 (2014), Nr. 3, S. 426–35, hier S. 429.

1995) sowie die «musikalische Story» *abervielleichtdochgarnichtsosehr* (WDR, 1996).<sup>5</sup> Die Auswahl der Stücke erscheint indes weder vollständig noch ganz konsistent.<sup>6</sup> Weiteren Aufschluss über Schnebels radiophonisches Schaffen geben, neben der Sammlung Dieter Schnebel, insbesondere das Historische Archiv des WDR und die Datenbank «Archimedes». Hier stößt man beispielsweise auf das «Audio-Poem» *An-Sätze für Selbst- und Mitlaute*,<sup>7</sup> Schnebels Beitrag zum Festival *1. Acustica International – Komponisten als Hörspielmacher* (27. September – 1. Oktober 1985), sowie auf *Unruhe 273“ für John Cage*, ein «Klanggeschenk», das im Rahmen der 24-stündigen WDR-3-Radio-Hommage *NachtCageTag* (14./15. Februar 1987) gesendet wurde. Die Beziehungen, die Schnebels Werke zur Idee des Radiophonischen ausprägen, reichen demnach über die Gattung des Hörspiels hinaus in den erweiterten Bereich der (im Radio gesendeten) akustischen Kunst.

Schnebels Radiokompositionen waren nicht allein durch seine frühen Kontakte zum Hessischen Rundfunk, sondern auch durch die Bekanntschaft mit dem WDR-Produzenten und Förderer avantgardistischer Radio- bzw. Klangkunst Klaus Schöning vermittelt. Der erste briefliche Austausch zwischen den beiden datiert auf das Jahr 1970, als Schnebel bereits plante, *Hörfunk* für den HR zu komponieren.<sup>8</sup> Schöning schaltete sich sogleich ein, um das Projekt als Ko-Produktion für die im Kontext des Neuen Hörspiels angesiedelte Reihe «Komponisten als Hörspielmacher» zu gewinnen, in der bereits Kagel vertreten war. Doch während dieser das Radio in den 1970er-Jahren als künstlerisch-politisches Medium für sich entdeckte, verliert Schnebel es alsbald wieder aus dem Blick. Eine zunächst mit Schöning geplante Fortsetzung von *Hörfunk* kommt nicht zustande.<sup>9</sup> Stattdessen ent-

---

5 Gisela Nauck, *Dieter Schnebel. Lesegänge durch Leben und Werk*, Mainz etc.: Schott 2001, S. 347–59.

6 Im entsprechenden Kapitel über Schnebels Radioarbeiten (ebd., S. 156–62) rechnet Nauck auch die *Lectiones 92. Aus-Lesen für 4 Sprecher* (HR/SFB, 1992), eine «mikro-phonisierte Sprechfassung» der *Lectiones. Kammermusik für vier Sprecher und Zuhörer* (1964/74), zu den «Radiophonien». Zu einem Hörspiel mit dem Titel *MoMA. Eine radiophone Führung* finden sich beim WDR keine Hinweise. Möglicherweise handelt es sich um das Gesprächskonzert mit Wolfgang Becker und Schnebel anlässlich der Uraufführung der im Auftrag des WDR entstandenen *MoMA. Museumsstücke II* am 21. Januar 1995 im Museum Ludwig in Köln.

7 Die Uraufführung des «Audio-Poems» erfolgte am 29. September 1985 im kleinen Sendesaal des WDR, wie aus der Festival-Broschüre hervorgeht (Historisches Archiv des WDR, Akte Nr. 13989). Der Live-Mitschnitt wurde erstmals am 11. Februar 1986 im WDR gesendet. Unter dem Titel *An-Sätze für Selbst- und Mitlaute nebst Kopfbewegungen* erscheint das Stück als Teil des Zyklus *Laut – Gesten – Laute* (UA Hamburg, 1985).

8 Der erste Briefwechsel zwischen Schöning und Schnebel, der im Historischen Archiv des WDR überliefert ist, datiert auf Mai/Juni 1970. In seinem Brief vom 20. Mai bedankt sich Schöning für «die Ideen ›Hörstück (Radio-Stücke)›» und schlägt ein persönliches Treffen vor (Korrespondenzserie 1970/71, Akte Nr. 11682).

9 Am 8. September 1971 schreibt Schnebel an Schöning: «Hörfunk II ist entworfen, und ich würde das gerne 72 machen» (Korrespondenzserie 1971/72, Akte Nr. 11684). Warum die Zusammenarbeit nicht zustande kam, geht aus den WDR-Akten nicht hervor.

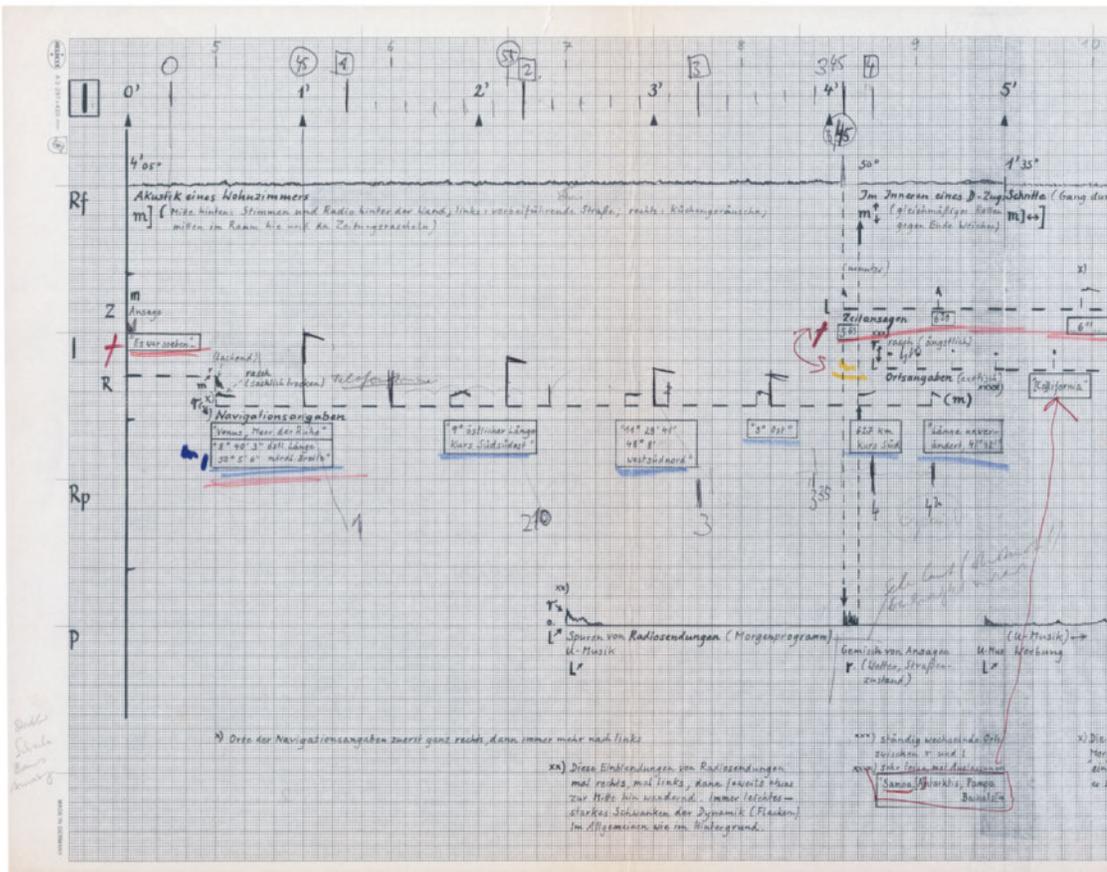
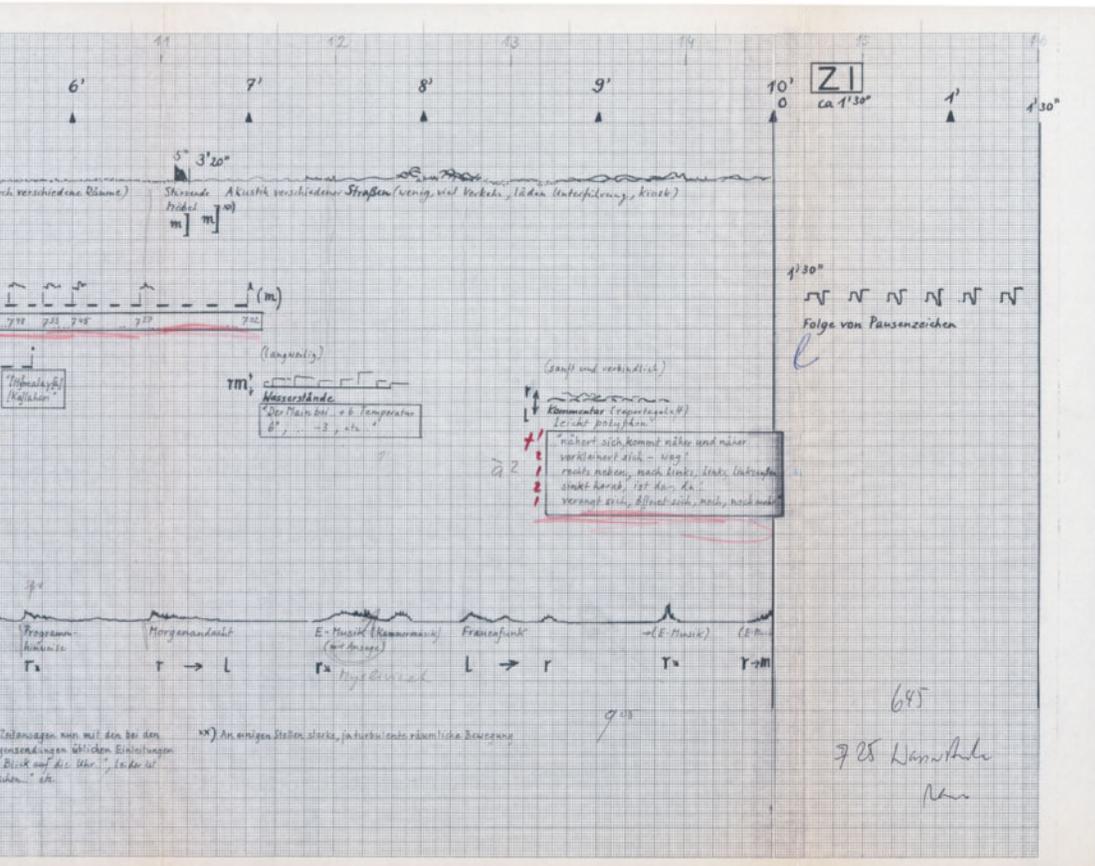


Abbildung: Dieter Schnebel, Verlaufsplan zu *Hörfunk* (1971), Radiostück I (Sammlung Dieter Schnebel, PSS).

wirft und produziert er ein zweites Stück mit dem Titel *Störung für Radioklänge* für den damaligen Südwestfunk, zieht es jedoch nach der Erstsendingung am 22. Februar 1973 unvermittelt zurück. Damit enden Schnebels Experimente auf dem Gebiet der sogenannten O-Ton-Collage. Im Unterschied zu diesem Verfahren beziehen sich seine späteren Hörspielkompositionen in erster Linie auf kompositorisches Eigenmaterial, das gewissermaßen radiophonisch adaptiert wird.<sup>10</sup>

Inwieweit sich Schnebel mit der Radiotechnik um 1970 vertraut gemacht hat, lässt sich anhand der erhaltenen Quellen zur Entstehung und Produktion von *Hörfunk* (*Radiostücke I-V*) erörtern. In den frühen Skizzen fixiert er zunächst verbalsprachlich konzeptionelle Ideen zum Stück, darunter zwei zentrale Gesichtspunkte. Der erste ist die akustische Simulation von sich wandelnden «Hörsituationen» («Hören in eigenen Räumen»,

<sup>10</sup> Siehe hierzu die Ausführungen von Nauck (siehe Anm. 6).



«Hören in fremden Räumen», «Hören im Kopf»), die wiederum schematisch mit bestimmten Hörmodi korreliert sind («gewollt», «halbgewollt», «ungewollt»). Der zweite Gesichtspunkt – «Radiosendungen» – listet potenzielle Materialbereiche, darunter «Informationen», «Zeitnetz», «Raumnetz» und «Kultur», wobei Schnebel das «Nebeneinander von Hochwertigem und Ramsch» als Kritikpunkt festhält.<sup>11</sup> Im Folgenden beginnt er, das vorgesehene Klangmaterial der Collage im Einzelnen zu rubrizieren (z. B. «Räume»: «Privates», «Environment», «Weitere Umgebung», «Ferne Umgebung», «Phantastische Ferne», «Mikro-Nähe») und stellt erste Überlegungen zur radiophonischen Ausgestaltung von Zeitgliederungen und Raumwechseln an. Die einzelnen «Hörsituationen» von *Hörfunk* entfalten sich schließlich als In- bzw. Gegeneinander von konkreten Klängen der Umwelt und Fragmenten von Radiosendungen. Ergänzt bzw. verkompli-

11 Skizzen «Gesichtspunkte von *Hörfunk*» (Sammlung Dieter Schnebel, PSS).

ziert wird das Ganze durch ein raumzeitliches Raster, das ebenfalls durch Radiomaterial wie Ortsnennungen, Zeitansagen sowie entsprechende Ausschnitte aus Reportagen, politischen Reden und anderen historisch-dokumentarischen Assoziationsschichten konstruiert wird und das sich gewissermaßen wie ein radiophonisches Geschichtsnarrativ durch die einzelnen Teile der Collage fädelt.

Bereits in den 1960er-Jahren hatte Schnebel mit Tonspuren konkreter Klänge experimentiert, darunter Aufnahmen von Verkehrs- und Industrielärm, Naturphänomenen und Körpergeräuschen. *Ki-No, Nachtmusik für Projektoren und Hörer* integriert sie als leise Hintergrundschrift der an und für sich imaginären Hördramaturgie, die durch visuelle und verbale Stimuli im Kopf des Publikums entstehen soll. In *Choralvorspiele III* für Orgel, Nebeninstrumente und Tonband bereichert die Zuspelung von Geräuschen den sakrosankten Klangraum der Kirche um das profane Echo der Außenwelt. Trotz der gattungsmäßigen Ferne deutet sich auch in graphischer Hinsicht eine Verwandtschaft zwischen beiden Kompositionen an: Der für *Hörfunk* entworfene Verlaufsplan (siehe *Abbildung*) ähnelt der collageartigen Realisationspartitur der *Choralvorspiele III* in seiner Schichtung unterschiedlicher Materialebenen, der quasi seismographischen Notation von akustischen Verläufen ebenso wie in den vielfältigen verbalen Zusätzen, die Hörereignisse und elektroakustische Manipulationen festlegen. Hier zeigt sich, dass Schnebel zwar genaue Vorstellungen vom gewünschten klanglichen Resultat hatte, für die radiophonische Realisierung einschließlich der präzisen Synchronisierung und Abmischung der einzelnen Elemente jedoch auf die Expertise des Toningenieurs angewiesen war. Entsprechende Annotationen von zweiter Hand dokumentieren Spuren des Synchronisationsprozesses, der sich aufgrund der steigenden Komplexität der *Radiostücke I–V* nicht ganz einfach gestaltete. Denn Schnebel definierte im Vorfeld zwar Klangbausteine, wie beispielsweise «Polyphonie von Arbeitsstätten», «Regen (versch. Arten)», «Ausschnitt einer U-Musik-Sendung (mit Ansage) [z. B. Teens, Twens, Top-time]», und fügte sie in ein grobes zeitliches Raster, doch Montage und Schnitt werden zunächst nicht weiter konkretisiert. Was Schnebel indes von Anfang an in die Konzeption von *Hörfunk* integriert, ist die stereophonische Gestaltung des Raumes. Um verschiedene Hörsituationen räumlich-plastisch zu modellieren – hierzu notiert Schnebel in einer Skizze «deutliche → undeutliche Präsenz der Radioklänge (Omnipräsenz)»<sup>12</sup> –, weist er den einzelnen Elementen nicht nur Positionen im Stereo-Panorama zu, sondern hält auch komplexere Bewegungs- und Dynamikverläufe fest: «Diese Einblendungen von Radio-sendungen mal rechts, mal links, dann jeweils etwas zur Mitte hin wandernd. Immer leichtes – starkes Schwanken der Dynamik (Flackern), im Allgemeinen wie im Hintergrund» (siehe *Abbildung*). An anderer Stelle

---

12 Skizze zu *Hörfunk* (Sammlung Dieter Schnebel, PSS).

schreibt er eine «quasi kreisende räumliche Beweg.» vor,<sup>13</sup> um subjektivierte Hörerfahrungen wie das Durch-den-Kopf-Kreisen eines populären Hits zu suggerieren.

Mit *Hörfunk* reflektiert Schnebel – von kultur- bzw. medienkritischer Warte aus – einen tiefgreifenden Wandel des Radiohörens, der sich in den 1960er-Jahren abzuzeichnen beginnt. Bedingt ist er nicht nur durch die zunehmende Anpassung des Programms an den Publikumsgeschmack und die damit einhergehende Einführung von Zielgruppensendungen (etwa im Bereich der Jugendkultur), sondern insbesondere durch die Verbreitung portabler Radiogeräte, die das Hören von der häuslichen Sphäre entkoppeln und es so mehr und mehr zu einer bloß begleitenden Tätigkeit avancieren lassen.<sup>14</sup> Schnebels *Hörfunk* inszeniert jene unheimliche Omnipräsenz des Radios ebenso wie die Veränderung des Aufmerksamkeitsregimes als dystopische Hörvision: Radioklänge dringen invasiv in die akustische Umwelt und das Bewusstsein der Hörerinnen und Hörer ein, wo sie als beziehungslose Fragmente umhergeistern. Die zunehmende Dekonstruktion der Hörketten, wie sie das fünfte *Radiostück* der Collage vorführt, mündet schließlich in den (gewünschten) «Zusammenbruch des Rundfunks selbst».<sup>15</sup> Konstruktivere Ansätze, die das Hören bzw. Hörsituationen in radiophonisch gestalteten Räumen ebenfalls in den Mittelpunkt stellen, hat Schnebel in seinen späteren Radiokompositionen ausgearbeitet. Dabei ging es ihm letztlich auch darum, den durch den Mainstream-Rundfunk beförderten Zerstreutendenden durch seine eigene Schule des Hörens entgegenzuwirken.

---

13 Verlaufsplan zu *Hörfunk*, *Radiostück II* (Sammlung Dieter Schnebel, PSS).

14 Vgl. hierzu Heike Weber, *Das Versprechen mobiler Freiheit. Zur Kultur- und Technikgeschichte von Kofferradio, Walkman und Handy*, Bielefeld: Transcript 2008.

15 Dieter Schnebel, «Hörfunk I (Radiophonien) (1969–70)», in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hrsg. von Hans Rudolf Zeller, Köln: DuMont 1972, S. 375–81, hier S. 380.