

Michael Struck-Schloen

Paris, drinnen

Radiophones Hörstück von Johannes Schmidt-Sistemans

1 vgl. Johannes Schmidt-Sistemans, *Räume im radiophonen Hörstück*, in: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik* 9/1991, 25-29. [↑](#)

2 vgl. Rudolf Frisius, *Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik*, in: *Spuren des Neuen Hörspiels*, hrsg. von Klaus Schöning, 156. [↑](#)

3 Johannes Schmidt-Sistemans, *Essay zu Paris, drinnen*, unveröff. Typoskript (1992), 3. [↑](#)

4 Paris, 6. Juli 1991, in: J. Schmidt-Sistemans, *Räume im radiophonen Hörstück*, a.a.O., 28. [↑](#)

5 Tagebuchnotiz Soulac-sur-Mer, 12. August 1991, unveröff. Typoskript. [↑](#)

6 Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, zit. nach Schmidt-Sistemans, *Räume im radiophonen Hörstück*, a.a.O., 28. [↑](#)

7 Tagebuchnotiz Paris, 10. Juli 1991, unveröff. Typoskript. [↑](#)

Paris, draußen – Arc de Triomphe, Eiffelturm, Centre Pompidou, Boulevard St. Michel, Bartholomäusnacht, Revolution, Commune, Mitterrand, Molière, Balzac, Baguette, Cigarette, Grisette. Die Assoziationen zur französischen Kapitale sind so unzählig wie die deutschen Touristen zur Osterzeit und manifestieren sich in Ansichten und Gerüchen, in schwülen Cabarets und luftigen Stahltürmen. Vieles von dem, was der Paris-Fremde mit der Stadt verbindet, ist vervielfältigtes Klischee, manches selbst erlebt. Fast immer aber ist es die Außenhaut dieses geschichtsträchtigen urbanen Molochs, an der zu kratzen sich Legionen von Reiseberichten vergeblich mühten.

Paris, drinnen – der Titel des jüngsten Hörstücks von Johannes Schmidt-Sistemans verspricht also viel. Natürlich ist er mehrschichtig wie die meisten Assoziations-Titel, auf die sich etwa Schmidt-Sistemans' Lehrmeister Mauricio Kagel so glänzend versteht. *Paris, drinnen* ist einerseits wörtlich zu nehmen, als Klangbild aus Pariser Innenräumen. Andererseits aber spielt der Autor kokett mit der Sicht auf das Innere und Wesentliche, hofft wohl auch insgeheim, daß sich dieses Wesentliche über die Tonaufnahmen von »drinnen« mitteilen könnte. In jedem Fall hat Schmidt-Sistemans den außergewöhnlichen Versuch unternommen, die Stadt selbst – mit Mikrofon und DAT-Recorder – akustisch zu befragen und dabei alles Anekdotesche, jedes der oben aufgezählten Klischee in radikaler dramaturgischer Konsequenz auszusparen.

Die Grundidee hat der in Ertstadt bei Köln lebende Komponist im Vorwort zur Erstsending umrissen: »Zentrum dieses Hörstücks sind Innenräume. Die Innenräume der Stadt Paris. Innenräume, die durch Öffnungen noch einen Kontakt nach draußen haben – Fenster, Türen, Gänge. Klänge von draußen sind drinnen zu hören. Der Klangraum ist der Innenraum. Innenräume können sein: Märkte, Hallen, Passagen, Kanalisation, Metro-Stationen, Brasserien, Wohnungen und Kirchen.« Basismaterial des Hörstücks sind also ausschließlich Originalton-Aufnahmen aus Pariser Innenräumen, die Schmidt-Sistemans während eines neunmonatigen Studienaufenthaltes 1991/92 hergestellt hat. Der je spezifische Raumklang setzt sich aus den von außen hereindringenden Lauten und aus der eigenen »akustischen Flora« des Innenraumes zusammen. Ein dumpfes, mit Atemzügen eines schlafenden Kindes erfülltes Zimmer, in das Stimmen von außen hereinwehen; eine hallige Kirche mit lyrischem Orgelspiel, das durch die herrische Sirene eines Krankenwagens überlagert wird; eine Markt-Passage mit Klangfetzen einer Blaskapelle; die Wohnung des Komponisten mit dem Verkehrslärm des Boulevard Sébastopol. Solche Brechung von innen und außen bewirkt eine eigentümliche akustische Aura, welche die »äußere« Stadt Paris nurmehr als matten Abglanz aufscheinen läßt und das Ohrenmerk vom Ursprung der konkreten Klänge weg- und auf ihre Entfaltung im Raum hinlenkt.

Paris, drinnen ist somit ein weiterer Beitrag zum Thema »Musik im Raum«, das der 1955 geborene Schmidt-Sistemans seit dem Abschluß von Mauricio Kagels Klasse für »Neues Musiktheater« an der Kölner Musikhochschule (1984) in Bühnenwerken, Performances, Instrumentalstücken, Klanginstallationen und Hörstücken unter stets neuen Problemstellungen verfolgt. Oft ist es die unverwechselbare Identität eines Raumes, die Schmidt-Sistemans in ruhigen, zeremoniell wirkenden Aktionen erschließt – etwa in der jüngeren Performance *Fragestain/7* (1991) für klingende Basalt-Lava-Stangen, Monochord und Obertongesang. Dagegen hat er sich in seinen bisherigen Hörstücken auf lineare Prozesse konzentriert. Im 1984 entstandenen Stück *Einen Weg gehen* beschreitet er 46 Minuten lang den Weg aus der Kölner Innenstadt an die Peripherie und bricht die ständig changierenden Umweltgeräusche am monotonen Staccato seiner eigenen Schritte.¹ *Der Siebente Satz* (1990) formuliert als vielschichtige Parabel auf Kommunikation den Übergang von Geräusch in Ton und (unverständliche) Sprache.

Charakteristisch für diese beiden Stücke wie für die generelle Handschrift des Komponisten ist der bewußte Verzicht auf komplexe Strukturen oder hohe vertikale Dichte. Seine klaren, meist in überzeugender Konsequenz ausgetragenen Stücke bevorzugen die Ausdruckskraft der Horizontalen, die Aura der räumlichen Ausbreitung. Von dieser Tendenz einer spirituell durchzogenen, linear sich entwickelnden Einfachheit hebt sich nun *Paris, drinnen* durch seine komplexen Materialsichtungen entschieden ab. Wie die früheren Hörstücke verzichtet auch das neuere auf das dem klassischen Hörspiel eigene Primat der Sprache. Die Ordnung des quasi-dokumentarischen Materials geschieht freilich weder unter Maßgabe einer strengen Chronologie (*Einen Weg gehen*) noch unter primär musikalischem Aspekt (*Der Siebente Satz*), sondern in einer formal rigorosen

Mischung aus »akustischem Film«² mit realistisch-optischen Suggestionen, wie sie der Schauplatz Paris nahelegt, und einer abstrakten, eher musikalischen Fragestellung nach der klanglichen Identität von Innenräumen.

Daß *Paris, drinnen* trotz Ausparung aller Klischees dennoch eine Hommage an die Seine-Metropole geworden ist, erhellt aus den in der Arbeitspartitur skizzierten Strukturmerkmalen, nach denen Schmidt-Sistermanns seine O-Töne montiert und bearbeitet hat (s. Abb.). Vier grobe Arbeitsgänge haben zum individuellen Klangbild des Stücks geführt:

1. Aus zwölf Stunden Rohmaterial wurden 41 O-Töne ausgewählt und nach einem festen Zeitraster und einer spezifischen Anordnung auf der Hauptspur (Spur 1) untergebracht – nach Strukturen übrigens, die Schmidt-Sistermanns dem Lebensraum Paris ablas. Die an den horizontalen Linien erkennbare Zeitgliederung in Abschnitte von jeweils 1 Minute 15 Sekunden entspricht den Ampelphasen auf dem Boulevard Sébastopol: »Er ist die Hauptader der Stadt, Querachse in der Verbindung der Seine mit dem nördlichen Stadtrand. Grüne Welle als ein pulsierendes Prinzip, was das Vorwärtkommen und Verweilen in der Stadt Paris rhythmisiert.«³ Die Reihenfolge der O-Töne hingegen leitete der Komponist aus der Anlage der 20 Pariser Stadtviertel (Arrondissements) her, die sich schnecken- bzw. spiralförmig um das historische Zentrum ausbreiten. Diese Schneckenlinie, welche Schmidt-Sistermanns seiner Partitur unterlegte, teilt O-Töne aus bestimmten Arrondissement bestimmten Zeifeldern zu, wobei es (etwa im Zeitabschnitt von 13'45"-15'00") zur Überlagerung von bis zu sechs O-Tönen verschiedener Herkunft kommen kann.

2. Auf einer zweiten Schicht erscheinen die Fahrgeräusche der Metro, jener von den Parisern fetischhaft verehrten Untergrundbahn, deren erste Teilstrecken schon 1900 eingeweiht wurden. Schmidt-Sistermanns wählte eine dieser ältesten Linien und mischte sie in regelmäßigen Abständen den O-Tönen als charakteristisch-pariserische Farbe bei: rumpelnd, quietschend oder dumpf dröhnend.

3. Die dritte und sechste Schicht entstanden aus der Notwendigkeit, die Eigenfrequenz der Innenräume gegen die häufig dominierenden Außengeräusche zu stärken. In einer Tagebuchnotiz faßte der Komponist das Problem zusammen: »Mein Hauptgedanke ist im Moment (...), wie komme ich auch ganz bestimmt akustisch in den Raum, in dem ich aufnehme, denn ich bin doch sehr bei den Klängen im Außenraum, mehr bin ich da, wo sie herkommen als da, wo sie ihre Resonanz haben.«⁴ Um diese Resonanz und somit die akustische Identität eines Inneraumes zu lokalisieren, intonierte Schmidt-Sistermanns in bestimmten halligen Lokalitäten den »Eigenton« des Raumes (Schicht 6) durch die Technik des Obertongesangs, die er sich nach Gesangsstudien in Indien Anfang der achtziger Jahre erworben hatte. Auf einer dritten Schicht hingegen ließ er während der Nachbearbeitung im WDR-Studio für Akustische Kunst gewisse O-Töne künstlich verhallen, wobei die Lautsprecher mit der Hauptspur auf den Resonanzkörper eines Flügels gerichtet und die entstehenden diffusen Resonanzklänge (bei stumm niedergedrückten Tasten und gelöster Dämpfung) mit Piezo-Kontaktmikrofonen aufgezeichnet wurden. So gelang es auf anderer Ebene, die anekdotische Qualität des Materials zu brechen und die Aufmerksamkeit auf raumakustische Phänomene zu lenken.

4. In drei weiteren Schichten (Spur 4, 5 und 7 der Partitur) wurde das Material der konkreten Klänge durch Isolierung von Halleffekten, leitmotivisch eingesetzte Geräusche (Türsignal der Metro, Orgeltriller) und plötzlichen Abbruch der Hauptspur zusätzlich gegliedert. Tatsächlich entstehen gerade durch diese sparsam eingesetzten »Abbrüche« die wenigen dramatischen Momente des Hörstücks: auffällige Nahtstellen, an denen sich eine erhobene Stimme, ein quietschender Autoreifen oder das Schließen eines Fensters in verhallte Weiten entfernt.

Das solchermaßen transformierte und montierte Material wurde im letzten Arbeitsgang über eine Lautsprecheranlage in ein Studio eingespeist und in Kopfhörer-Stereophonie neuerlich aufgenommen. So nähert sich Schmidt-Sistermanns durch spielerischen Umgang mit Schallräumen und deren Manipulation immer weiter einem Ideal, nach dem »nicht mehr gebaute Instrumente im Raum, nicht der Raum im Raum, sondern der Raum selbst das Instrument (ist), das gespielt wird.«⁵ Nach einem Wort von Martin Heidegger, daß »die Dinge selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören«⁶, lauscht der Hörspielmacher Schmidt-Sistermanns der klanglichen Seele des Raumes. Zum ersten Mal hat er mit *Paris, drinnen* versucht, nicht nur einen, sondern mehrere Innenräume durch ein komplexes Gitter von dramaturgischen Klammern als Momente eines charakteristischen »Großraumes«, der Stadt Paris, zu vermitteln.

Die Komplexität des mannigfach präformierten Materials birgt manches erst im Ansatz gelöste Problem – am auffälligsten vielleicht eine statische, gleichförmige Klangentfaltung, die im Gegensatz zu den dynamischen, »leibhaftig« erfahrbaren Live-Musiken von Schmidt-Sistermanns steht. Was der Komponist indes hier und anderswo zurecht einklagt, ist die Sensibilisierung eines unterentwickelten Sinnesorgans in einer akustisch verdorbenen Umwelt. »Der Klang muß einmal viel mehr Information und Orientierung geboten haben«, notierte Schmidt-Sistermanns am Beginn seiner Arbeit im Juli 1991. »Wir müssen die Klänge einmal vielmehr geachtet und verehrt haben – ehe uns alles und vielmehr ins Ohr geschüttet werden konnte, bis wir es nicht mehr hören können, uns retten müssen vor akustischer Überinformation und Umweltverschmutzung.«⁷ *Paris, drinnen* ist

ein solcher Versuch, das Gehör für die akustisch weniger entfremdeten Zonen einer Stadt, für ihre ereignisreiche Ruhe zu schärfen.

Produktion im Auftrag des WDR 3, Realisation: Johannes Schmidt-Sistermanns, Erstsendung: 27. Oktober 1992, Dauer: 35'12"

