

Zwischen Elektroschrott und Ausstellungsobjekt

Das Studio für Elektronische Musik des WDR auf dem Weg zur Musik-Reliquie. Eine Objektgeschichte in fünf Szenen

Elfi Vomberg

Es ist eine skurrile Situation im Gebäude mit der Hausnummer 27: Im Erdgeschoss mühen sich die Besucher*innen zu wummernden Hip-Hop-Beats an den Laufbändern, Beinpressen und Rudermaschinen ab, während im Keller Magnetophone, Generatoren und Filter laufen, an denen einst Komponistengrößen wie Stockhausen, Pousseur, Ligeti, Krenek und Xenakis Tonbandschleifen geschnitten und geklebt und damit Musikgeschichte geschrieben haben. Im Untergeschoss des Industriegebäudes in Köln-Ossendorf steht das Studio für Elektronische Musik (SEEM). Die einstige Pioniereinrichtung des Westdeutschen Rundfunks, die ab 1951 für Ekklats, Neubeginn und Aufbruch in der Musikwelt gesorgt hat, teilt sich inzwischen ein Dach mit einer Fitnessstudio-Kette. Damit befindet sich das Studio in einem Übergangszustand zwischen Verschrottungsdebatten und musealen Zukunftsszenarien.¹

Das Studio war bis 1986 im Funkhaus am Wallrafplatz – der Herzkammer der Sendeanstalt – beheimatet. Nach einigen Umzügen innerhalb des Studios folgte die Umsiedlung in den einstigen Ballettsaal der Kölner Musikhochschule in der Annostraße. Karlheinz Stockhausen äußerte schon 1979, als der Umzug in die Annostraße geplant wurde, seine Befürchtungen: „Wenn das Studio vom Haupthaus wegkommt, ist es halbtot, und es wird – ganz auf seine eigenen Möglichkeiten gestellt – nicht mehr vernünftig funktionieren. Tun Sie das BITTE NICHT“;² lautete sein Appell an den damaligen Intendanten. Er sollte Recht behalten, denn mit dem Umzug in die Annostraße geriet das Studio zunehmend ins Hintertreffen. Zum 50-jährigen Bestehen 2001 wurde es offiziell geschlossen, die Gerätschaften mit Archivnummern versehen, in Umzugskartons verpackt, nach Köln-Ossendorf verfrachtet und dort teilweise wieder aufgebaut. Plötzlich finden sich auch in den Verwaltungsunterlagen im Zusammenhang mit dem Studio museale Vokabeln – das Studio sei dort im Keller des Industriegebäudes fast kom-

¹ Im Gespräch waren zwischenzeitlich u.a. folgende Optionen: Das Studio im Museum für Angewandte Kunst Köln (MAKK) auszustellen; es an die Folkwang-Hochschule in Essen zu übergeben und eine gemeinnützige GmbH zur Produktion elektronischer Musik zu gründen. Zuletzt sehr konkret war Haus Mödrath in Kerpen als Partner im Gespräch, das das Studio nicht nur ausstellen, sondern auch mit einem „Artist in Residence“-Programm in Funktion halten würde; vgl. hierzu Unternehmensarchiv des Westdeutschen Rundfunks Köln (früher Historisches Archiv des WDR), HA WDR, D 1578.

² HA WDR, 10806, Brief von Karlheinz Stockhausen an Dr. Becker vom 27. August 1979 (Hervorhebung Original).

plett rekonstruiert, systematisch gesichtet und die Tonbänder und Produktionsmaterialien archiviert.³ Seit Abschluss der Digitalisierung verharrt das Studio in der Objektstarre, wurde seiner ursprünglichen Funktion enthoben und hat einen Paradigmenwechsel vollzogen: Von der Produktionswerkstatt ist es inzwischen zum Archiv geworden. Doch was bedeutet dieser Paradigmenwechsel für die Materialitäten des Studios? Und im Anschluss an Stockhausens frühe Befürchtung: Ist das Studio für Elektronische Musik des WDR inzwischen zu einem ‚medienhistorischen Leichnam‘ geworden?

Dieser Beitrag begibt sich auf Spurensuche zwischen Speicherung und Digitalisierung. Er fragt nach der Zukunft des Studios für Elektronische Musik im Kontext von Digitalisierungsprozessen und damit einhergehend dem Verlust des Materials. Als Objektgeschichte in fünf Szenen aufgebaut, spürt er dabei verschiedene ‚Orte des Vergessens‘ rund um das Studio für Elektronische Musik auf.

Szene 1: Hugo-Eckener-Straße 27, 50823 Köln - Keller

Es ist ein Puzzle aus mehreren tausend Teilen, das sich im Kellerraum des ehemaligen Industriegebäudes befindet. Mehrere Studioausstattungen aus verschiedenen Dekaden der Einrichtung sind hier entweder abgestellt, eingelagert oder angeschlossen worden. Tausende Steckverbindungen und Regler, meterlange Kabel, Generatoren, Aktenordner und CDs, die Spalier stehen – es ist ein Wimmelbild der Technik, das hier die Geschichte des Studios für Elektronische Musik plastisch nacherzählt. Doch es ist auch eine Geschichte des Verfalls, die sich hier nachvollziehen lässt – klemmende Schieberegler, ausgefallene Generatoren, kaputte Drehregler und hunderte Geräte und Stecker, die seit 2013 keine Schutzleiterprüfung mehr hatten.

Der einzige, der das Puzzle noch zusammensetzen kann, ist der 77-jährige Volker Müller. Er ist das lebendige Gedächtnis des Studios, war dort von 1971 bis zur Schließung 2001 als Techniker angestellt und hütet seitdem den Schatz in Ossendorf. Für die Digitalisierung hat der WDR die letzte Aufstellung der Gerätschaften von ihm rekonstruieren lassen. Eine weitere komplette Studioausstattung aus den 1970er Jahren steht – mit gekappten Steckverbindungen und nicht angeschlossen – im hinteren Bereich des Kellerraumes und ist somit bloße Staffage. Die Topografie des Kellerraumes erinnert damit schon jetzt teilweise an eine konzipierte Ausstellung: Stellwände mit Skizzen zeichnen die Geschichte des Studios nach und zeigen anhand von architektonischen Zeichnungen die Entwicklung der Studiogrößen (von Abstellkammer über Wohnzimmer-Größe bis hin zum Ballettsaal); Fotos von berühmten Komponisten, die an den Geräten gearbeitet haben, hängen an den Wänden oder liegen in Fotoalben aus; der Rotationstisch, den Stockhausen erfunden hat, thront an herausgehobener Stelle; und schließlich komplette Studioausstattungen, die nun als Designobjekte ausgestellt werden und lediglich als Fassade dienen. Das Studio für Elektronische Musik befindet sich derzeit in einem Zwischenstadium zwischen Produktionsstätte und Museum. Der Transformationsprozess ist noch nicht abgeschlossen – die Entscheidung über die Zukunft steht noch aus. Der

³ Vgl. hierzu Unternehmensarchiv, HA WDR 12976.

Digitalisierungsprozess ist jedoch beendet, sodass das Studio wieder seiner Funktion entthoben ist und droht, in diesem Zwischenstadium zu einem ‚Ort des Vergessens‘ zu werden.

Derzeit fungiert das ehemalige Studio vor allem noch als Archiv für historische Geräte, Akten, Realisations-skizzen und Digitalisate. Betrachtet man die Einrichtung im Sinne Michel Foucaults *Archäologie des Wissens*⁴ als Aussagesystem, kann ein komplexes Beziehungsgeflecht von verschiedenen Aussagen sichtbar gemacht werden: Aussagen des WDR Unternehmensarchivs (mit Protokollen, Verwaltungsvorlagen, Beschlüssen, Briefkorrespondenzen, Rechnungen, Plänen, Skizzen), treffen auf Aussagen des Schallarchivs (Tonbänder, CD-Aufnahmen, Digitalisate), Aussagen des Notenarchivs (Realisationspartituren), Aussagen und Ereignisse des Studios selbst (Gerätschaften, Aktenordner, Skizzen, Schaltpläne) und die Ergebnisse der Komponisten, die dort gearbeitet haben (Kompositionen, Dokumentationen, Realisationspartituren). Alle Komponenten bilden ein fluides Aussagesystem, dem gewisse Rahmenbedingungen zugrunde liegen (Sperrfristen, Ordnungssysteme von Signaturen, Gesetzmäßigkeiten der Institution, Rechtfertigungen zum Aufführungsmaterial). Die Fluidität dieses Geflechts vollzieht sich u.a. auch an der Transformation zur Digitalisierung der Bestände.

Der Kultur- und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst sieht in dieser Dynamisierung und Verflüssigung der Archivkonzepte die Gefahr, dass das Konzept der Datenübertragung das ältere Paradigma der Datenspeicherung ersetzt habe.⁵ Die Flüchtigkeit der elektronischen Daten und das Aufgehen der Daten in Ströme habe zur Folge, dass der physische Träger verschwinde.⁶ Auch der Kunsthistoriker Martin Warnke problematisiert das Verhältnis von digitaler Speicherung zu Gedächtnis und Erinnerung. Er wirft die Frage auf, ob digitale Archive die Funktion einer „letzten Ruhestätte“⁷ übernehmen, an der die Erinnerung an ihr Ende kommen könne. Ernst plädiert daher für eine „andere Datenästhetik“⁸: eine medienarchäologische Speicherung, die die Spuren des Materials sichtbar macht. Denn die digitale Datenverarbeitung macht für Ernst andere Logiken und alternative Ordnungen des Archivs notwendig:

Die archivische Operation liegt nicht einfach darin begründet, eine immense Datenbank zum Sprechen zu bringen und dem Schweigen einer vergessenen Welt schriftlich Stimme zu verleihen, sondern die Dinge einer überkommenen Welt in Material für eine noch zu fabrizierende Welt zu verwandeln.⁹

Daher fordert er eine Aufbereitung der Daten in einen kybernetisch anderen Zustand.¹⁰ Im Zuge der Digitalisierung des Studios für Elektronische Musik kann man diese medienarchäo-

4 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981 [1981].

5 Vgl. Wolfgang Ernst: *Das Gesetz des Gedächtnisses*. Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts). Berlin 2007, S. 12.

6 Vgl. ebd., S. 17.

7 Martin Warnke: *Digitale Archive*. In: Hedwig Pompe und Leander Scholz (Hg.): *Archivprozesse: Die Kommunikation der Aufbewahrung*. Köln 2002, S. 270.

8 Wolfgang Ernst: *Medium Foucault*. Weimarer Vorlesungen über Archive, Archäologie, Monumente und Medien. Weimar 2000, S. 28.

9 Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive*. Berlin 2002, S. 12

10 Vgl. ebd.

logische Speicherung nachvollziehen: Zu jeder Signatur gibt es ein Word-Dokument, in dem der Prozess der Digitalisierung beschrieben und der passende Bandkarton samt Notizen abfotografiert ist sowie Notizen aus der Realisationspartitur zum jeweiligen Material ins Dokument mit aufgenommen sind. Das Kunstwerk wird hier also durch Signatur, Inventarnummer und Metadaten eindeutig als Archivobjekt identifizierbar. In Bezug auf die Fotografie stellte Walter Benjamin 1931 in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* die Frage: „Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?“¹¹ Auch in Bezug auf die Tonkunstwerke scheint diese Frage bedeutsam, denn die Metadaten fügen dem Kunstwerk eine weitere Ebene hinzu. In die Metadaten schreibt sich eine interpretatorische Ebene durch den Kurator des



Abb. 1 und 2: Im Keller der Hugo-Eckener-Straße 27.

Digitalisierungsprozesses ein – eine interpretierende Stimme, die so nicht vom Komponisten beabsichtigt war. Stockhausen hat zwar auch seine Bänder beschriftet und Anweisungen zugefügt. Beispielsweise ist auf dem Band zur Signatur EL 130 03 001¹² von Stockhausen folgender Vermerk zu lesen: „Dieses Band wurde bis zum 29.X.1981 von Maiguashca, Eötvös, Müller, Baldensberger als ‚4-Spur-Mutterband‘ bezeichnet und benutzt und ist nun mehr nicht mehr als solches zu verwenden. 4/8-Spur-Kopien sollen vom Original gemacht werden (Das Original hat jedoch verpolte Spuren). St.“ Doch mit den zugefügten Kommentaren und Anweisungen der späteren Mitarbeiter*innen, schreibt sich eine weitere Stimme in den Interpretationsprozess ein. So steht zum Beispiel im ergänzenden Word-Dokument zu Signatur EL 130 00 001: „Kommentar zur Kopie: Es funktioniert nicht, Teil I und Teil II separat zu kopieren

¹¹ Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1977, S. 45–64, hier S. 64.

¹² *Kontakte* 1960.

und dann die kopierten Teile aneinander zu schneiden („Schnorrer“ bei 17'05 springt dann nach links = Kanal II).“

Auch auf einer anderen Ebene wird dem elektroakustischen Kunstwerk ein weiterer ‚Baustein‘ hinzugefügt: Durch die Digitalisierung der Aufnahmen erhält das Werk plötzlich am Computer eine grafische Beschreibung, die das Kunstwerk sichtbar machen – eine Wirkung, die so nie von den Komponisten intendiert war. Denn das Hörerlebnis wird durch dieses ‚vorausschauende Hören‘ gleich mit beeinflusst, wie folgende Aussage von Volker Müller verdeutlicht: „Hier sehen Sie, da ist so ein Knacks drin, das ist vermutlich eine alte Schnittstelle. Man hört es nicht, aber man sieht es. Und jetzt kommt gleich diese Klangschlange – sehen Sie – Achtung, jetzt.“¹³ Das Hörerlebnis wird dem spontanen Eindruck entzogen und steht im Prozess der Digitalisierung somit einem vorbereiteten Klangerlebnis gegenüber.

In dem Zusammenhang wird auch der Verlust der Materialität wieder deutlich: Die Tonbänder, das Material, mit dem die Komponisten im Studio gebastelt haben, Spuren miteinander verklebt haben – diese Sichtbarkeit der Schnittstellen, die Narben des Materials, sogar Teile des Werks gehen damit verloren. Man sieht die Schnittstelle zwar beim Heranzoomen in der Tonspur auf dem Bildschirm, doch das haptische Erleben bleibt aus. Das Werk wird damit im Digitalisierungsprozess zum reinen Datensatz und somit seiner Materialität entzogen. Dieser Verlust der Materialität steht daher der Verfügbarmachung gegenüber – die Tondokumente bzw. Archivkörper werden zwar auffindbar gemacht, dafür aber im Sinne Walter Benjamins vom ‚auratischen‘ Ort der Entstehung losgelöst. Besonders im Zusammenhang mit dem Studio für Elektronische Musik des WDR gilt es, diesen Prozess und dieses Spannungsfeld des Speicherprozesses näher zu beleuchten. Denn gerade diese Musikkultur nach dem Zweiten Weltkrieg ist natürlich wie keine andere eng mit ihrem Aufzeichnungsmedium verwachsen: „Die Seele vergangener (Musik)kulturen ist ihren Aufzeichnungsmedien buchstäblich verschrieben“, so Wolfgang Ernst.¹⁴ Gerade erst forderte Christoph von Blumröder in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, „sich auf die Historische Aufführungspraxis zu besinnen und mit Nachdruck für deren Rekonstruktion zu plädieren.“¹⁵ Im Kontext der Neuen Musik ein auf den ersten Blick ungewöhnlicher Vorschlag, hat doch vor allem die Alte Musik dieses Bewusstsein für eine historisch informierte Aufführungspraxis – unter Berücksichtigung von historischen Instrumenten und der Rekonstruktion von historischen Spieltechniken – in den vergangenen Jahrzehnte vorangetrieben. Doch auch die Neue Musik, die im letzten Jahrhundert im SfEM entstand und somit durchaus als „historisch“ zu bezeichnen ist, steht inzwischen vor ähnlichen Herausforderungen.

Im Anschluss daran kann der Ansatz des finnischen Medientechnikers Jussi Parikka fruchtbar gemacht werden: Mit seinem Konzept der „Zombie Media“ arbeitet er gegen das Vergessen längt vergangener Medientechniken an, revitalisiert mit seiner medienarchäologischen

¹³ Volker Müller im Gespräch mit der Autorin am 12.12.2019, Observation im Studio für Elektronische Musik in Köln-Ossendorf.

¹⁴ Ernst 2000, S. 27. Er bezieht sich dabei zwar auf die Wachswalzen des Berliner Phonogramm-Archivs – aber dies ist natürlich auch auf die elektronische Musik übertragbar.

¹⁵ Christoph von Blumröder: Vorne spielt die Musik. Plädoyer für eine historische Aufführungspraxis der elektronischen Musik aus Köln 1955–1962. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, IV/2019, S. 41.

Kunstmethode die sogenannten „Dead Media“ und erweckt sie als „Zombie Media“ zu neuem, medialen Leben. Parikka geht von dem Grundgedanken aus, dass Medien nicht nur menschliche Erinnerungen speichern, sondern auch die Erinnerungen von Dingen und Objekten, so dass sein Konzept einer wiedererweckten „Zombie Media“ das Vergessene, Unbrauchbare und Dysfunktionale ausstellt und damit in einem nächsten Schritt auch die kulturelle Entwicklung der Medien sichtbar macht:¹⁶

Although arguments concerning death-of-media may be useful as a tactic to oppose dialog that only focuses on the newness of media, we believe that media never dies: it decays, rots, reforms, remixes, and gets historicized, reinterpreted and collected.¹⁷

Diese verschiedenen Wandlungsprozesse von Medienformen und ihre Umdeutungen können auch im Spiegel des SfEM beobachtet werden: Die ‚toten Bänder‘, die losgelöst von den passenden Abspielgeräten im Schallarchiv lagern, werden erst durch den Digitalisierungsprozess zu ‚Zombie Media‘, die als ‚Gebilde zwischen den Welten‘ wiederbelebt werden und anschließend durch eine komplexe Verschlagwortung und Codierung schwer auffindbar durch das digitale Archiv geistern (siehe Szene 5).

Doch der Archivierungsprozess im SfEM offenbart noch weitere Lücken – nämlich da, wo die Aktenordner im Studio meterweise aufgereiht sind und handschriftliche Skizzen von Komponisten mit Schaltplänen und Anweisungen verborgen bleiben, die bisher nirgendwo erfasst sind. Somit kommt der Archivbegriff im Zusammenhang mit dem SfEM in Köln-Ossendorf an seine Grenzen und widerläuft der Definition Michel Foucaults: „Der Gedanke, alles zu sammeln, gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen, (...) einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht (...).“¹⁸ Das frühere Studio des WDR steht eben nicht außerhalb der Zeit, es ist als Zeitzeuge der neuen Avantgarde seiner Zeit verpflichtet, funktioniert nur mit Schaltern, Steckverbindungen und Ersatzteilen aus dieser Produktionszeit, kann nur kompatible Bänder dieser musikalischen Ära abspielen. Auch die Pluralisierung der Speicherpraktiken spiegelt die Situation des Studios im Zwischenstadium wider. Es sind Speicherpraktiken des ‚traditionellen‘, physischen Archivs sowie Praktiken des ‚digitalen‘ Archivs, die nebeneinander existieren und die Digitalisierung des Objekts zu einem Archivpuzzle machen: Kartons, Aktenordner, Dateiodner, Festplatten, CDs – hier ausgedruckte Metadaten in Aktenordnern und digitalisierte Kunstwerke auf CDs gebrannt; da Papier mit Schaltkreiszeichnungen im Aktenordner und Skizzen mit Aufführungsanweisungen von Stockhausen. Wolfgang Ernst formuliert über das Nebeneinander der Formen des Aufbewahrens:

¹⁶ Vgl. Garnet Hertz und Jussi Parikka: *Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method*. In: *Leonardo*, Vol. 45, Nummer 5, 2012. S. 424–430, hier S. 425.

¹⁷ Ebd., S. 430.

¹⁸ Michel Foucault: *Von anderen Räumen*. In: *Ders.: Schriften. Dits et Écrits*, Bd. 4: 1980–1988, Frankfurt am Main 2005, S. 931–942, hier S. 939.

So verwandeln sich Gedächtnistechnik, Kulturmüll und kulturelle Datennetze. (...) eine alte Welt ästhetischer Kohärenz von ‚Werken‘ wird damit nicht nur zerstückt, sondern eine neue, bislang ungekannte virtuelle Klang- und Bildwelt daraus generiert. Aus Eingedenken wird *memory of waste*.¹⁹

Im Anschluss daran können David Berrys Gedanken vom „second-order archive“ herangezogen werden: Berry geht davon aus, dass das digitale Archiv als Archiv zweiter Ordnung nicht erfasste Dokumente unsichtbar werden lässt. Diese Pluralität der Archivpraktiken kann auch im SfEM in Köln-Ossendorf ebenfalls die Gefahr von Leerstellen aufdecken. Jacques Derrida sah dieses „Mal d’Archive“ als naturgegebenen Umstand des Archivs an, das stets auf der Dualität von Erhaltung und Dekonstruktion beruhe: „Mit Sicherheit gäbe es ohne die radikale Endlichkeit, ohne die Möglichkeit eines Vergessens, das sich nicht auf die Verdrängung beschränkte, kein Begehren nach einem Archiv.“²⁰ Somit ist das Archiv nach Derrida nicht nur ein Ort des Bewahrens, sondern auch Ort der Zerstörung und des Vergessens.

Szene 2: Hugo-Eckener-Straße 27, 50829 Köln - Dachboden

Eine Archivlücke offenbart sich auch drei Etagen über dem Studio in Köln-Ossendorf. Im Dachgeschoss des Industriebauwerks an der Hugo-Eckener-Straße 27 lagern insgesamt 144 Kartons, die auf einem Lageplan im Maßstab 1:25 genau kartografiert sind. „Dachboden über 2. Etage bei WPEG, vorgesehen zur Lagerung des nach dem überstürzten Auszug aus der Annostr. im Jahre 2001 entstandenen ‚Restfundus‘ aus dem Studio für Elektronische Musik des WDR Köln“, steht unter der Zeichnung. Der Begriff „Restfundus“ verweist schon auf den Status der Materialien, die hier lagern. Synonyme für „Rest“ sind die Wörter „Müll“ und „Abfall“, die allesamt auf „Zwischenzustände“ von Dingen und Materialitäten verweisen. „Es kann (...) kein Archiv ohne Abfall geben, kein Speichern ohne Verdrängung, kein Erinnern ohne Vergessen“, so Sven Spieker zum Thema „Die Ver-Ortung des Archivs“²¹, womit er sich in Derridas Gedanken vom „Mal d’Archive“ eingliedert. Der Dachboden des Industriebauwerks ist mit seinen gepackten Kartons, mit Tüchern, die Gegenstände abdecken und mit dichtem Staub bedecken, eindeutig als „Rumpelkammer“ konnotiert. Während man im Keller des Bauwerks zwischen Dingen unterscheiden kann, die entweder kaputt und somit jeglicher Funktion entzogen sind, oder Dingen, die noch funktionieren, sind es auf dem Dachboden Kategorien von ‚Überfluss‘ (Kabeltrommeln, Ersatzanschlüsse, Büromaterialien, Reise-Lautsprecher für frühere Tourneen des Studios) oder Dinge, die sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen (Metallgestelle, Skizzen, Schaltpläne zu Kompositionen). „Das Übrige ist somit auch in einem topologischen Sinne ‚zwischen zwei Zuständen‘, als eine Randzone, die wechselnde Nutzungs-

¹⁹ Ernst 2007, S. 268.

²⁰ Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin 1997, S. 40.

²¹ Sven Spieker: Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs. In: Ders. (Hg.): Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv. Berlin 2004, S. 21.



Abb. 3: Auf dem Dachboden.

interessen, Operationen und Wertsetzungen anstößt und offenlegt“.²² Und genau in dieser Verortung ist ‚das Übrige‘ laut Aleida Assmann auch speziellen Ordnungssystemen unterworfen: „Als das, was übrig bleibt, unterliegen sie [Anm. d. Verf.: die Dinge] nicht nur wechselnden Wertzuschreibungen, sie bringen darüber hinaus eigene Raum- und Zeitdynamiken hervor und machen damit Aufräum- und Aufbewahrungsarbeit notwendig.“²³ Doch im Zusammenhang mit dem SfEM stellt sich immer wieder die dichotome Frage nach der Wegwerf- oder Aufbewahrungsarbeit – Schrott oder Schatz?

Michael Thompson zeigt in seiner „Rubbish Theory“ auf, dass der „Lebenszyklus“ von Dingen nicht nur von ihrer materiellen Dauerhaftigkeit, sondern insbesondere mit gesellschaftlichen Wertvorstellungen verknüpft sind.²⁴ Die Aushandlung zwischen dem Archivprozess, dem Bewahren und dem Entsorgen, ist daher gleichzeitig auch ein biografischer Akt.²⁵

Der komplizierte Prozess der Entsorgung ist im öffentlich-rechtlichen Gefüge daher besonders brisant, da es sich einerseits um Gebührengelder handelt, die jahrelang in das Studio geflossen sind, und andererseits Erinnerungsgegenstände als Speicher der Geschichte einer ganzen Komponistengeneration fungieren. Somit dienen die Überreste auf dem Dachboden des Studios als historisches Erbe, das einem kuratorischen Prozess bedarf, der die „Überreste“ einer Wertung unterzieht.

²² Christiane Lewe, Tim Othold und Nicolas Oxen (Hg.): Müll. Interdisziplinäre Perspektiven auf das Übrig-Gebliebene. Bielefeld 2016, S. 13.

²³ Ebd., S. 11.

²⁴ Michael Thompson: Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value. Oxford 1979.

²⁵ Vgl. Lewe, Othold, Oxen 2016, S. 22.

Szene 3: Unternehmensarchiv - WDR Archivhaus, Rechtschule 4, 50667 Köln - Magazine

Verlust und Verfall scheinen die beherrschenden Themen im Zusammenhang mit dem Aussagesystem „Studio für Elektronische Musik“ zu sein. Auch im Unternehmensarchiv, das sich im Kölner Funkhaus befindet, sind die Materialitäten teilweise in ihrer Unzulänglichkeit ausgestellt: Briefe und Faxe werden nur rudimentär mit Klebeband zusammengehalten, viele Durchschläge sind fast nicht mehr lesbar. In Panzerschränken lagern die Dokumente rund um die Entstehung, Erweiterung, Verkleinerung des Elektronischen Studios, sowie die Umzüge, Personalien, Anschaffungen und Korrespondenzen. Bis in die 1990er-Jahre liegt ein umfangreicher Archivkorpus vor. Doch seit der Digitalisierung der Verwaltung und der damit einhergehenden digitalen Kommunikation verwischen die Korrespondenzlinien immer mehr, sodass dem Archiv die Aussagen zunehmend entgleiten. Verhandlungen und Prozesse werden vielfach per Mail dokumentiert, stecken in Laufwerk-Archiven der persönlichen Computer fest und werden nicht ausgedruckt und dem Papierarchiv überführt. Damit steht eine medienarchäologische Aufarbeitung, wie sie Wolfgang Ernst empfiehlt, um das Archiv für die Zukunft fruchtbar zu machen, vor vielen Hürden und das Archiv des Elektronischen Studios droht lückenhaft zu werden. „Die Elektronisierung der Verwaltung macht gleichzeitig externe Archive selbst redundant und schiebt die Daten(speicher)pflge den Orten zu, an denen sie geschrieben werden; das Archiv wird buchstäblich eingeholt“,²⁶ so Wolfgang Ernst.

An dieser Stelle sollen jedoch nicht die Materialitäten der Korrespondenzen an sich im Fokus stehen, sondern die Materialitäten der Kunstwerke, die im SfEM entstanden sind, und die in Briefwechseln mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen immer wieder thematisiert werden. Denn keine andere Musik ist so eng mit ihrem Träger verknüpft wie die Elektroakustische. Auch an dieser Stelle geht mit dem Digitalisierungsprozesse des Elektronischen Studios eine Loslösung und letztlich auch ein Verlust der Materialität einher. Schon der Abteilungsleiter für Neue Musik, Wolfgang Becker, machte auf die unsachgemäße Lagerung der Bestände in einem Brief an den Intendanten Friedrich-Wilhelm Freiherr von Sell am 8. Juli 1976 aufmerksam:

(...) Ein weiteres schwerwiegendes Problem des Elektronischen Studios ist die völlig unsachgemäße Unterbringung seines Archivs, das provisorisch in einem Keller des Hauses am Wallrafplatz aufgestellt ist. Unter den Bedingungen dieses Kellers ist damit zu rechnen, daß in kürzerer Zeit die Bestände des elektronischen Archivs, die alle Investitionen seiner Geschichte repräsentieren, einen nicht wiedergutzumachenden Schaden erleiden werden.²⁷

Einige Monate später moniert auch Stockhausen in einem Brief an den WDR-Hauptabteilungsleiter Alfred Krings die Verfallserscheinungen des Materials:

²⁶ Ernst 2000, S. 135.

²⁷ HA WDR, 10806 (Akten).

Nun möchte ich folgende dringende Bitte vortragen: Seit Jahren gibt es keine verschließbaren Schränke für die Originale des Studios. Die Bänder stehen offen herum und können ohne Schwierigkeiten gestohlen werden oder verloren gehen. Es stehen diese ganzen Bänder zur Zeit offen im Saal 5, wo es außerdem ständig zu warm ist und die Temperatur dauernd wechselt, ebenso die Luftfeuchtigkeit. Was das für die wertvollen Originalbänder bedeutet wissen Sie. Das Original vom *Gesang der Jünglinge* ist bereits 1968 auseinandergefallen (alle Klebestellen rissen auf beim schnellen Rücklauf), und es existiert nicht mehr; nur noch eine sehr verrauschte Zweitkopie gibt es. Die Originale von *Kontakte* und *Hymnen* stehen ebenfalls völlig offen und ungeschützt herum.²⁸

In einem weiteren Brief schreibt er: „Es ist eine Schande, daß all die Originale dieser 25-jährigen Arbeit so miserabel verkommen.“²⁹ Seine Forderung lautet: feuerfeste Panzerschränke und die Zusage, dass Kopien der Originale nur vom Fachpersonal gezogen werden dürfen.

Am 14. November 1994 gründet Stockhausen seine eigene Stiftung und schlägt dem WDR kurz danach vor, die Originalbänder seiner Stiftung zur Aufbewahrung zu übergeben. Er schreibt,

die Lager [Anm. d. Verf.: der Stiftung] sind vorschriftsmäßig temperiert, allen Archivbedingungen gemäß klimatisiert und geschützt. (...) Bitte erwägen Sie, ob es nicht für den WDR sinnvoll wäre, daß alle Bänder treuhänderisch unserer Stiftung anvertraut und übergeben werden mit dem Zweck der Kostenparung und der historischen Erhaltung.³⁰

Die Archivverantwortlichen raten dem Intendanten zwar dazu, das Material abzugeben – aber er entscheidet sich letztlich dagegen:

Leider sehe ich im Augenblick jedoch keine Möglichkeit, die Tonbänder an die Stiftung zu überführen. Wir sind im Augenblick dabei, zum 50jährigen Bestehen des Studios für Elektronische Musik im Jahr 2001 über eine zukunftsweisende Weiterentwicklung nachzudenken. Im Rahmen dieses Konzepts wollen wir dabei unter anderem auch den sogenannten analogen Teil des Studios für elektronische Musik einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich machen. Ein solches Museum ist jedoch nur reizvoll, wenn die alten Bandmaschinen und Computer ‚bespielt‘ werden. Eine Vielzahl unserer ‚Schätze‘ an elektronischer Musik sollen deshalb in das geplante Museum eingestellt werden. Dazu gehören in ersten [sic!] Linie natürlich auch die ‚Stockhausen-Bänder‘.³¹

28 HA WDR, 05112, Brief von Karlheinz Stockhausen an WDR-Hauptabteilungsleiter Alfred Krings vom 12. März 1977.

29 Ebd.

30 HA WDR, D1471, Brief von Karlheinz Stockhausen an Intendant Fritz Pleitgen vom 3. Februar 2000.

31 HA WDR, D1471, Brief des Intendanten Fritz Pleitgen an Karlheinz Stockhausen vom 19. April 2000.

In diesem Briefwechsel wird der Ursprung des Archivs sichtbar, als Archive für den Nachweis von Rechts- und Besitzansprüchen eingerichtet wurden. Auch Jacques Derrida interpretiert das Archiv als System von Machtverhältnissen, als „Ort, von dem her die Ordnung gegeben wird.“³² Und somit ist eine Archivgeschichte gleichzeitig auch immer eine Institutionengeschichte, die im speziellen Fall der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt WDR wie bereits beschrieben auch medien- und kulturpolitische Fragestellungen berührt.³³

Das von Fritz Pleitgen im Jahre 2000 in Aussicht gestellte Museum bleibt auch heute, 20 Jahre später, noch pure Utopie.³⁴ Doch was ist in der Zwischenzeit aus den Band-„Schätzen“, deren Lagerung und Besitzansprüche in den Briefwechseln zwischen Stockhausen und der Verwaltung immer wieder diskutiert werden, geworden?

Szene 4: Schallarchiv - WDR Funkhaus, Wallrafplatz 5, 50667 Köln - 3. Etage

Einige Schätze aus der Rundfunkgeschichte lagern inzwischen in der Herzkammer des WDR Funkhauses am Kölner Wallrafplatz in der dritten Etage: Eingerahmt vom Pressearchiv des WDR, zwischen Fecht sportartikeln und Dokumentationen über die Olympischen Spiele, stehen auf 24 Regalen 4500 Bänder

von 150 Produktionen, die im SfEM über die Jahre entstanden sind: chronologisch sortiert, aufgeteilt in Materialbänder, Handbibliothek und Sammelbänder.³⁵ Nachdem das Material drei Jahre lang in Köln-Ossendorf im Studio digitalisiert worden war, wurden die Originalbänder anschließend ins sogenannte „Schallarchiv“ des Westdeutschen Rundfunks überführt. Doch ohne die Einbindung in den Send- und Studiokomplex sind die Tonbänder damit zur reinen Archäo-



Abb. 4: Im Schallarchiv.

³² Derrida 1997, S. 9.

³³ Vgl. Leif Kramp: Zur Situation der Rundfunkarchivierung in Deutschland. In: Rundfunk und Geschichte, 3,4 (2014/2015).

³⁴ Auch die konkrete Option, die am 24.07.2017 vom WDR in einer Pressemitteilung öffentlich gemacht wurde (https://presse.wdr.de/plounge/wdr/unternehmen/2017/07/20170724_studio_fuer_elektronische_musik.html), die Einrichtung eines Museums in Haus Mödrath, zerschlug sich im Januar 2020 und sorgte für ein großes mediales Echo, z. Bsp.: Thomas von Steinaecker, „Ein Heulen kommt über den Himmel“, am 22.1.2020 im van-Magazin; Ida Hermes, „Was wird aus dem WDR-Studio für elektronische Musik?“, am 22.01.2020 in „Tonart“ (Deutschlandfunk Kultur), https://www.deutschlandfunkkultur.de/eingemottet-in-kellerraumen-was-wird-aus-dem-wdr-studio.2177.de.html?dram:article_id=468464, abgerufen am 25.02.2020.

³⁵ Observation im Kölner Funkhaus am 4. Februar 2020.

logie geworden. Ihrer Funktion enthoben dienen sie als bloße Autographen einer Medientechnik, die längst ihren technischen Unzulänglichkeiten gegenübersteht – denn sie dürfen weder ausgeliehen noch genutzt werden. In diesem Zustand kann man sie somit im Anschluss an Jussi Parikka als „Dead Media“ identifizieren. Dennoch haben die original Autographen natürlich ihre spezielle ‚Aura‘ und können – zwar nicht mehr als auditive Kunstwerke, sondern als reine Trägermedien – mit einer besonderen Ästhetik in ihrer Materialität als Archivschätze für sich stehen. Damit repräsentiert das Schallarchiv auf topologischer Ebene genau den Zustand, in dem sich das Aussagesystem SfEM derzeit befindet: als Zwischenebene der Medientechniken. Hier befinden sich die ‚toten Medien‘, die von hier aus in die Cloud, in die ‚höhere Sphäre‘ der digitalen Archivierung wandern und somit zu ‚Zombie Media‘ verwandelt werden und dort als ‚Untote‘ nur von eingeweihten ‚Geisterjägern‘ erschlossen werden können.

Szene 5: Archimedes - digitale Sphäre

Die digitale Objektsuche findet da ihr Ende, wo die Kunstwerke als bloße Audio-Files ihrer Materialität längst enthoben sind: in „Archimedes“, dem digitalen Archiv des WDR. Es handelt sich dabei um eine Online-Datenbank, die den Weg mit Hilfe einer Stichwortsuche zu den historischen Bändern ebnet – oder auch nicht. Denn die Suchenden stoßen dort mit den Schlagworten „Studie I“ und „Stockhausen“ auf einige Audio-Files und CD-Aufnahmen, aber nicht auf die historischen Bänder aus dem SfEM. Erst die Verantwortlichen im Schallarchiv liefern die entscheidenden Hinweise für die Suche. Nicht die Online-Datenbank, sondern der Umweg über die ältere, kaum genutzte SAP-Anwendung der Datenbank erzielt Treffer. Und auch das funktioniert nur, wenn der Suchende das ‚Geheimnis‘ kennt: Die Werke müssen gezielt mit dem Zusatz ‚nicht vorhandenes‘ Material gesucht werden. Zudem handelt es sich dabei um Tonträger, die nicht von Nutzern ausgeliehen werden dürfen – zu fragil und wertvoll sind die Kunstwerke, als dass sie unkontrolliert genutzt werden dürften. Dieser sprachliche Verweis auf eine Leerstelle lässt auch hier wieder den Gedanken an geisterhafte Medien aufkommen, die sich im digitalen Datenlimbus verlieren.

Das SfEM als Archiv oder Erinnerungsort?

Dieser medienarchäologische Streifzug zwischen Keller und Dachboden, zwischen analogem und digitalem Archiv, konnte das Studio für Elektronische Musik als einen ‚Ort des Vergessens‘ identifizieren. Die Topografie des Objekts erinnert mit seiner Aufteilung von Räumen des Übergangs – Dachboden und Keller – an Zwischenzustände, die mal als Rumpelkammer, mal als ‚Wartezimmer‘ auf den Zustand der historischen Einrichtung schließen lassen: Das Studio befindet sich in einem Transformationsprozess, der noch in keine Richtung abgeschlossen ist. Es ist nicht mehr Produktionsstätte, aber auch noch nicht Museum; es ist Aufbewahrungsort, aber eben kein Archiv, in dem Sinne, dass es die Objekte sichtbar und auffindbar (Archimedes) oder nutzbar macht (Schallarchiv). Kurz: Es ist nicht klar, ob die Objekte Ausstellungsstatus oder ‚Vor-Müll-Status‘ besitzen. In diesem schwebenden Objektstatus wird mit dem Digitalisierungsprozess gegen das Verschwinden, Verschweigen und Vergessen gegengesteuert. Dennoch besteht dabei die Gefahr, dass das Werk im Digitalisierungsprozess

zum reinen Datensatz und somit seiner Materialität enthoben wird. Die Kulturwissenschaftler Falko Schmieder und Daniel Weidner stellen fest, dass

(...) in dem, was im Archiv ‚überlebt‘, sich die ‚Materialität‘ als höchst ambig [erweist]. Auf der einen Seite grenzt das Archiv an den Abfall, den Ausschuss, den Staub. Der Bestand ist beständig dem potentiellen Verfall in Bedeutungslosigkeit, Unlesbarkeit oder dem ganz materiellen Zerfall ausgesetzt. Auf der anderen Seite hat das Archiv eine bestimmte Aura, erscheint es als Epiphanie, in der die Vergangenheit wieder lebendig wird und die Toten wieder sprechen.“³⁶

Um das Archiv „lebendig“ zu halten, bedarf es daher eines ständigen Prozesses von Kuration, Bewertung und Interpretation.³⁷ Doch durch die digitale Verschiebung des Archivprozesses wird plötzlich viel mehr gespeichert, eine kuratorische Auswahl bleibt häufig aus.³⁸

Nach der Definition von Erinnerungsforscherin Aleida Assmann befindet sich das SfEM jedoch derzeit in einem Status als bloß hortendes und speicherndes Archiv. Es ist Teil des Speichergedächtnisses und somit ein Produkt des Vergessens. Als stumme Zeugen der Vergangenheit müssten die Materialien neu gedeutet werden, um ins Funktionsgedächtnis zu diffundieren. Mit der Umdeutung vom Studio ins Museum und damit in den Kontext einer kuratierten Ausstellung könnte das Studio demnach wieder ins Funktionsgedächtnis wandern. Da jedoch die Tonbänder als bloße Artefakte im Archiv lagern, werden die Audiodateien im digitalen Archiv – ihres Trägers und Abspielmediums enthoben – aus medientheoretischer Perspektive ‚Untote‘. Dennoch ist die Rolle des SfEM als komplexes Aussagesystem im Sinne Foucaults³⁹ nicht zu unterschätzen: Denn mit der Transformation vom Studio zum Archiv hat sich – mit der Bewahrung der Kompositionen und Hörbarmachung der Musik – die Überführung ins kulturelle Gedächtnis vollzogen.

Weitet man in diesem erinnerungskulturellen Kontext an dieser Stelle den Blick vom Kunstwerk auf das gesamte Studio, kann man auf das Konzept von Pierre Nora zum Erinnerungsort zurückgreifen. Nora geht davon aus, dass Erinnerungsorte als eine Art künstlicher Platzhalter für das nicht mehr vorhandene, natürliche kollektive Gedächtnis fungieren und damit in ihrer symbolischen Dimension von einer speziellen ‚Aura‘ umgeben sind.⁴⁰ Auch das Studio für Elektronische Musik des WDR kann als Erinnerungsort für ganze Komponistengenerationen gelesen werden. Durch den Schwebezustand, in dem sich die Institution mit seinen ‚toten Medien‘ seit nunmehr fast 20 Jahren befindet, droht jedoch nicht nur das SfEM zum medienhistorischen Leichnam zu werden, sondern auch die Medientechnik dieser vergangenen Zeiten in Vergessenheit zu geraten.

³⁶ Falko Schmieder und Daniel Weidner (Hg.): Ränder des Archivs. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf das Entstehen und Vergehen von Archiven. Berlin 2016, S. 9f.

³⁷ Vgl. Warnke 2002, S. 280.

³⁸ Vgl. Spieker 2004, S. 7.

³⁹ Foucault ¹⁸2018 [1981], S. 186f.

⁴⁰ Pierre Nora: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt a.M. 1998, S. 19–21.