

„Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“

Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio

KIRON PATKA, TÜBINGEN

1. Einführung: Technik und Musik im Radio

Eine Pianistin wird nicht als „Klaviertechnikerin“ bezeichnet, ein Violinist nicht als „Geigentechniker“ – und doch stellt Musizieren durchaus eine Technik – eine Körpertechnik wie auch eine Kulturtechnik – dar.¹ Technik bildet einen zentralen Bestandteil musikalischer Praxis; und doch erscheint es unangemessen, Musiker*innen als Techniker*innen zu bezeichnen.

In den Tonstudios der Radiosender arbeiten Tontechniker und Tontechnikerinnen.² Ihre Berufsbezeichnung trägt den Begriff Technik ganz offiziell im Namen, und es scheint zunächst einfach zu sein: Diese Personengruppe hat eine technische Ausbildung und operiert mit technischen Geräten und Maschinen. Dass der Begriff dennoch in Frage gestellt werden kann und muss, soll dieser Beitrag verdeutlichen. So ist es keineswegs trivial, zwischen technischen Geräten und Musikinstrumenten zu unterscheiden (man denke an Stockhausens Rotationstisch, an elektronische Sampler oder auch an Kirchenorgeln). Und die Annahme, dass Techniker*innen für Wartungen und Reparaturen zuständig seien, trifft auf Tontechniker*innen meist gar nicht zu. Das Berufsbild der Tontechnik ist vielfältiger und uneindeutiger, als man zunächst annehmen könnte, und bewegt sich – das wird im Verlauf meines Beitrags deutlich werden – fluide zwischen kreativen und operativen, zwischen musikalisch-künstlerischen und handwerklich-technischen Aufgaben und Zuständigkeiten.

Mit diesem Beitrag³ möchte ich einen bislang unbeachteten Aspekt des Zusammenhangs von Musik und Radio erschließen. Aus der Perspektive von Praktiken – dem Umgang mit Musik oder musikalischem Material – richte ich den Blick auf das Berufsbild von Tontechniker*innen. Ich gehe von der Annahme aus, dass diese Berufsgruppe auf besondere Weise an der Schnittstelle von Musik und Radio operiert. Insbesondere scheint der Begriff „Techniker“ in der Berufs-

1 Vgl. Britta Lange, „Kulturwissenschaft“, in: *Handbuch Sound. Geschichte, Begriffe, Ansätze*, hrsg. von Daniel Morat, Hansjakob Ziemer und Rainer Rutz, Stuttgart 2018, S. 113–119, hier S. 117.

2 Ich beziehe mich in meiner Untersuchung auf das Arbeitsfeld des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Tontechniker*innen in anderen Feldern, vor allem der kommerziellen Musikproduktion und der Konzert-Szene, arbeiten oft unter völlig anderen Bedingungen und mit anderen Vorzeichen.

3 Der Beitrag basiert auf meinem Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung am 25. September 2019 in Detmold.

bezeichnung in die Irre zu führen und zu verschleiern, dass es auch hier oft um musikalisch-kreative Tätigkeiten geht.

Im Rahmen dieses Textes werde ich Selbstauskünfte von Tontechniker*innen aus und ermittle auf diese Weise entsprechende berufliche Selbstbilder. Die Aussagen entstanden in qualitativen Interviews, die teils von mir, teils von Studierenden eines von mir geleiteten Seminars geführt wurden. Die interviewten Personen berichten von Erfahrungen und Erinnerungen im Laufe ihres Berufslebens; viele von ihnen sind schon in den letzten Jahren ihrer aktiven Tätigkeit oder schon im Ruhestand. Ihre Aussagen beziehen sich also auf eine zeitliche Phase von etwa 1960 bis heute. Die explorative Untersuchung möchte ein Arbeitsfeld musikalischer Praxis für die akademische Forschung erschließen und zugleich von leichtfertigen Vorannahmen befreien, Techniker*innen seien als ausführendes Personal im Sinne einer nicht weiter zu analysierenden Blackbox⁴ ohne Belang für ein Verständnis musikalischer Prozesse im Radio.

2. Produktionskulturen: Kreatives und operatives Arbeiten

Mein Zugang zur Untersuchung des Berufsbilds Tontechnik speist sich aus der Produktionsforschung. Das aus der angloamerikanischen Film- und Fernsehwissenschaft hervorgegangene Forschungsfeld untersucht Filme nicht als ästhetische Kulturartefakte durch die Brille der Textanalyse, sondern ihre Entstehungsprozesse und deren soziokulturellen Bedingungen. In diesem Zusammenhang wird von Produktionskulturen, *Production Cultures*, gesprochen.⁵ Die Perspektive auf Produktionskulturen wurde auch auf die Musikindustrie angewandt; die entsprechenden Studien verorten sich oft im Kontext der Musiksoziologie und nehmen Beobachtungen im Tonstudio der kommerziellen Plattenproduktion vor.⁶

Die Produktionsforschung hat vor allem auch die Bezeichnung „below the line“⁷ stark gemacht und zu einem kritischen Forschungsparadigma erhoben. In Produktionskulturen unterscheidet man zwischen den Akteur*innen „above the line“ und denen „below the line“, also zwischen solchen, die zum kreativen Team gehören und Urheberschaft mitbeanspruchen können, und solchen, die als Dienstleister*innen verstanden werden, ausführende Aufgaben übernehmen und es den Kreativen ermöglichen, ihre Kreativität auszuüben.

Auch in den überschaubareren Produktionskulturen der kommerziellen Musikproduktion existieren typische Rollenverteilungen zwischen Musiker*innen, Produzent*innen und Techni-

4 Vgl. dazu Lars Gertenbach und Henning Laux, *Zur Aktualität von Bruno Latour*, Wiesbaden 2019, S. 28ff.

5 Vgl. hierzu beispielhaft John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham 2008; *Production Studies. Cultural Studies of Media Industries*, hrsg. von Vicki Mayer, Miranda Banks und John T. Caldwell, New York 2009 sowie Patrick Vonderau, „Theorien zur Produktion. Ein Überblick“, in: *montage AV 22*, Nr. 1 (2013), S. 9–32.

6 Vgl. dazu David Waldecker, „Raum und Technik im Tonstudio. Eine Ethnographie von Wissenskulturen“, in: *Auditive Wissenskulturen. Das Wissen klanglicher Praxis*, hrsg. von Bernd Brabec de Mori und Martin Winter, Wiesbaden 2018, S. 381–398, hier insb. S. 382f.

7 Vgl. Vicki Mayer, *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*, Durham 2011.

ker*innen. Edward R. Kealy hat schon 1979 ein historisches Modell vorgestellt, das den Wandel dieser Rollenverteilung und damit typischer Formen kooperativen Handelns beschreibt.⁸ Er sieht in der Entwicklung drei Phasen: erstens das Craft-Union-Modell (gewerkschaftlich organisierte Tontechniker*innen stehen in Opposition zur Berufsgruppe der Musiker*innen), zweitens das Entrepreneur-Modell (Tontechniker*innen arbeiten eng mit Produzent*innen und Musiker*innen zusammen, oft in kleinen privaten Studios) und drittens schließlich der Art-Mode (Musiker*innen übernehmen die Technik selbst und gewinnen dadurch Autonomie). Kealys Analyse macht bereits deutlich, dass zum einen die Trennung zwischen musikalisch-kreativen und technisch-operativen Tätigkeiten keineswegs fix an bestimmte Berufsgruppen gebunden ist und sich stattdessen historisch wandeln kann. Zum anderen zeigt sie auf, dass das Know-how der Tontechnik erlernbar ist und sich in Arbeitsprozesse des Musizierens integrieren lässt.

Wer in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten arbeitet, wird wahrscheinlich das Craft-Union-Modell ein Stück weit wiedererkennen – und sich gleichzeitig an die seit Jahrzehnten schwelenden Aushandlungsprozesse um ‚technische Autonomie‘ von Redakteur*innen und Reporter*innen erinnert fühlen. Es gibt hier ebenfalls etablierte Trennlinien, die jedoch verschwimmen und zugleich umkämpft sind. Die Frage, wie viel Technik von Journalist*innen übernommen werden sollen und wie sehr Tontechniker*innen in redaktionelle Prozesse eingebunden werden sollen, ist nicht erst seit dem Aufkommen digitaler und einfach zu bedienender Schnittsysteme Gegenstand von Diskussionen.⁹

3. Arbeitszusammenhänge: Musik ‚unterlegen‘

Zunächst möchte ich in einem knappen Überblick verdeutlichen, welche musikbezogenen Praktiken im Hörfunkstudio überhaupt zu beobachten sind. Musik ist elementar fürs Radio – auch wenn Radioforschung das Medium in aller Regel von seinem journalistischen Inhalt her versteht. Viele Menschen schalten das Radio wegen der Musik an oder entscheiden sich aufgrund des Musikstils für einen bestimmten Sender. Rundfunksender veranstalten Konzerte, stellen Musikaufnahmen auch für die Plattenindustrie her, unterhalten Orchester, Chöre und Bands. Und: Radio hat ästhetische Formen entwickelt, die ausgesprochen spezifisch für Radio sind und in der Kombination von Musik und (Sprech-)Stimme bestehen. Daraus ergeben sich radiospezifische Praktiken des Umgangs mit Musik. Wesentliches Merkmal ist es, Musik zu funktionalisieren und in ein ästhetisches Gefüge mit der Stimme (von Moderator*innen, Sprecher*innen, Reporter*innen) zu bringen. Dies geschieht in der Vorproduktion von

8 Vgl. Edward R. Kealy, „From Craft to Art. The Case of Sound Mixers and Popular Music“, in: *Sociology of Work and Occupations* 6, Nr. 1 (1979), S. 3–29.

9 Vgl. zu dieser Diskussion beispielsweise den Insider-Text von Elke Wisse: „WDR setzt Konzept ‚Radio 2020‘ um. Ein Interview mit Matthias Ewert“, in: *VDT-Magazin*, NR. 2 2012, S. 22–26.

Beiträgen, Sendungen, Features und Hörspielen, aber auch in der Live-Situation moderierter Radiosendungen. Musik wird dabei oft als Hintergrundelement der Stimme ‚unterlegt‘.

Eine typische Praxis ist die des *Ramptalk*. Moderator*innen starten Musiktitel im Hintergrund der eigenen Moderation schon ein, und zwar in der idealtypischen Form zeitlich so abgestimmt, dass das Ende ihrer Moderation mit dem Ende des Instrumental-Intros zusammenfällt – dass also die Moderationsstimme unmittelbar von der Gesangsstimme abgelöst wird. *Ramptalk* gilt als eine eigene Kunst – oder vielmehr als Bestandteil des Handwerks des Moderierens –, und die Art und Weise, wie ein Sender Stimme und Musik verzahnt, trägt aus ästhetischer Perspektive zum ‚typischen Sound des Senders‘ bei. Dazu kommt der Einsatz von Jingles, die ihrerseits ebenfalls in die Interaktion von Stimme und Musik eingreifen.¹⁰

Auch bei der Vorproduktion von journalistischen Beiträgen ist der Einsatz von Musik nicht ungewöhnlich; bei größeren Produktionen wie Radiofeatures geschieht das häufiger als in den kleinen journalistischen Formen der Berichterstattung im Radio-Alltag. Auch hier wird auf eine ästhetische Interaktion von Stimme und Musik abgezielt, die Praktiken sind (vor allem in Zeiten digitaler Produktionsmittel) jedoch andere: Musik wird auf die passende Länge hin geschnitten, gekürzt oder auch verlängert (*geloopt*), in Mehrspursystemen werden Musik und Stimme übereinander gelegt und die Lautstärken zueinander gemischt.

Die beiden exemplarisch vorgestellten Arbeitszusammenhänge der (öffentlich-rechtlichen) Radioproduktion haben gemeinsam, dass sie traditionellerweise in der Interaktion von Moderator*innen, Sprecher*innen oder Reporter*innen – kurz: journalistischem Personal – mit Tontechniker*innen ausgeführt wurden; in beiden Fällen ist diese Kooperation aber auch seit Jahrzehnten Gegenstand von Aushandlungsprozessen und es lässt sich eine Tendenz hin zu mehr Autonomie von Journalist*innen beobachten. In jedem Fall kann eine genaue Darstellung von Mikropraktiken professionellen Medienhandelns einen wesentlichen Beitrag zur umfassenden Analyse medialer Produkte leisten.¹¹

4. Selbstbilder in Berufswahl, Ausbildung und Praxis

Ein zentrales Ergebnis meiner Untersuchung besteht darin, dass viele Tontechniker*innen sich selbst als Kulturschaffende sehen. Das beginnt bei der Motivation für die Berufswahl und umfasst ebenso die Erinnerungen an ihre Berufstätigkeit. So haben mehrere der Interviewten angegeben, dass sie sich keineswegs wegen einer Begeisterung für Technologie für ihren

10 Vgl. dazu Kiron Patka, „Sound im Hörfunk. Zur Praxis des Radio-Sounddesign“, in: *Spiel. Neue Folge. Eine Zeitschrift zur Medienkultur* 3, H. 2, (2017), S. 31–53, hier S. 41ff. Darüber hinaus finden sich Hinweise auf solche Praktiken des Moderierens in der einschlägigen Praxisliteratur zum Radiojournalismus, vor allem: *Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk*, hrsg. von Walther von La Roche und Axel Buchholz, Wiesbaden 2017; sowie *Radio-Management. Ein Handbuch für Radio-Journalisten*, hrsg. von Michael H. Haas, Uwe Frigge und Gert Zimmer, München 1991.

11 Vgl. beispielhaft Kiron Patka, „Große und kleine Gesten. Hörspielproduktion 1970/1995 – eine ethnografische Vignette“, in: *Rundfunk und Geschichte* 46, H. 1–2 (2020), S. 59–66.

Beruf entschieden hätten, sondern vielmehr aus einem musischen Interesse heraus: „Ich wollte eigentlich Sängerin werden, also Musikerin, Musik studieren.“ (02-2017-KP)¹² Das sagt eine Tontechnikerin, die um 1960 in ihren Beruf eingestiegen ist. Ihre persönlichen und finanziellen Umstände hätten aber ein langwieriges Studium nicht ermöglicht, sie hätte schnell Geld verdienen müssen, die Ausbildung zur Tontechnikerin an der Schule für Rundfunktechnik in Nürnberg sei da ein Kompromiss gewesen.

Eine andere Tontechnikerin, die ebenfalls in den 1960er Jahren in Nürnberg ausgebildet wurde, schildert ausführlich, wie ihre Berufswahl stark von ihrer Klavierlehrerin beeinflusst gewesen sei:

„Die hat sich schon immer mit zeitgenössischer Musik befasst und mit neuer Musikerziehung, [...] da habe ich schon im Klavierunterricht mit Béla Bartók angefangen mit dem Mikrokosmos. [...] Und dann hat sie sich eben auch für die experimentelle Musik interessiert und hatte eine SENDEREIHE bei Radio Bremen, bei dem ich später dann auch mein Praktikum gemacht habe. [...] Ich habe den Beruf NICHT wegen der Technik genommen. [...] Ich bin aus ganz anderen Gründen Tontechnikerin geworden.“ (10-2018-MW)

Diese ersten Beispiele zeigen, dass die beiden Tontechnikerinnen damals durchaus einen engen Zusammenhang zwischen Musik und Radio gesehen haben – dass sie die Möglichkeit sahen, ihre musikalischen Ambitionen und Interessen als Tontechnikerin zu erfüllen oder zumindest ihnen nahe zu kommen.

Erstaunlich ist dieser erste Befund insofern, als eine Broschüre aus dieser Zeit, mit der die Schule für Rundfunktechnik ihr Ausbildungsprogramm bewirbt, auf Musik kaum eingeht.¹³ Als Voraussetzungen für die Ausbildung werden hier genannt: „Gute[...] Schulkenntnisse[...] in Mathematik und Physik [...] gute Allgemeinbildung, technisches Verständnis oder zumindest reges Interesse für technische Dinge“¹⁴. Erst Erläuterungen zur verlangten Eignungsprüfung führen auf, dass auch „Kenntnisse in Musik“¹⁵ geprüft würden, und in einem sehr allgemein gehaltenen Absatz zu den Inhalten der Ausbildung ist davon die Rede, dass „das notwendige Grundwissen in den technischen *und künstlerischen* Fächern vermittelt“¹⁶ werde. Die eben schon zitierte Tontechnikerin schildert dagegen ihre Erlebnisse von der dreitägigen Aufnahmeprüfung zur Ausbildung an der Schule für Rundfunktechnik: „Also da musst du Musikwissen haben, da musst du nicht nur Wissen, sondern da musst du auch Musikinstrumente raushören können/ wurden uns vorgespielt. [...] Und ein Instrument sollte man spielen und da hatte ich auch etwas vorbereitet, und [...] von, ich weiß nicht, 240 Bewerbungen damals [...] ist eben nur ein Viertel durchgekommen.“ (10-2018-MW) Diese Diskrepanz zwischen Eigendarstellung des

12 Die anonymisierten Interviewtranskripte befinden sich unter den hier angegebenen Chiffren in meinem Besitz.

13 Vgl. „Die Ausbildung zum Bildtechniker oder Tontechniker“, Broschüre der Schule für Rundfunktechnik von etwa 1965, BArch B187/75.

14 Ebd., S. 7.

15 Ebd., S. 9.

16 Ebd., S. 7, Hervorhebung K.P.

Ausbildungsprogramms und der Wahrnehmung durch Bewerber*innen gilt es noch weiter zu untersuchen, beispielsweise auf der Grundlage von Lehrplänen aus dieser Zeit.

Auch nach den zentralen Kompetenzen gefragt, die die Befragten in ihrem Berufsleben als relevant erachteten, spielt Technisches keine Rolle – stattdessen stellen mehrere die Auseinandersetzung mit Klang in den Vordergrund. So erläutert eine Tontechnikerin, die sich ebenfalls bereits im Ruhestand befindet: „Ich habe immer eine gute akustische Vorstellung gehabt, und wenn ich ein Manuskript gelesen hab', wusste ich immer schon ziemlich schnell, wie das hinterher mal klingen soll.“ (06-2018-CG) Eine andere Aussage betont sogar, dass die Auseinandersetzung mit dem Klang, „sich immer wieder für den Klang zu bemühen und sich immer wieder über den Klang Gedanken zu machen“ den Kern des Berufes ausmache (11-2018-NR). Deutlich wird, dass die Arbeit von Tontechniker*innen hier als eine gestalterische aufscheint, und dass dafür besondere Fähigkeiten anklängen, die in den offiziellen Texten der Schule für Rundfunktechnik nicht benannt werden und die womöglich auch überhaupt nicht Bestandteil der formalen Ausbildung waren. Die Historikerin Susan Schmidt Horning spricht im Zusammenhang von Sound Engineers in der Musikproduktion auch von „tacit knowledge“,¹⁷ einem Wissen um das Akustische, das eben nicht explizit gemacht wird. Der Gegenstand, mit dem Tontechniker*innen arbeiten, verschiebt sich damit von den Geräten hin zum Klang; sie erscheinen als Kompetenzen auf dem Gebiet der auditiven Ästhetik. Gespräche mit Hörfunk-Journalist*innen konnten das bestätigen: Sobald es um die Ästhetisierung von journalistischen Beiträgen geht, also um Klang, Rhythmus, das Arrangement der unterschiedlichen klanglichen Elemente, kurz: um Musikalität im weitesten Sinne, wird den Tontechniker*innen besondere Expertise zugeschrieben. Entsprechend kritisiert eine Tontechnikerin die Berufsbezeichnung „Tontechniker*in“¹⁸: „Es ist in dem Sinne kein Techniker, also kein technischer Beruf wie jetzt jemand, der Radios repariert oder jemand, der Schaltpläne zeichnet oder entwirft, sondern es ist eigentlich letztendlich ein fast künstlerischer Beruf, und man braucht Musikalität. Also auch wenn man im Wort arbeitet, man braucht Musikalität.“ (18-2019-KP) Es geht hier ganz offensichtlich um Formen der kreativen Gestaltung oder gar des künstlerischen Ausdrucks. Entsprechend scheint gerade der ästhetische Anspruch eine Linie zu markieren zwischen den Kompetenzen von Journalist*innen und Tontechniker*innen.

Das beschreiben die Interviewten auch im Hinblick auf die tatsächlich gelebte Praxis im Hörfunkstudio. Auf die Frage, ob sie heutzutage überhaupt noch an der Produktion von Beiträgen beteiligt sei, schildert eine etwa 35-jährige Tontechnikerin: „Manchmal, für kompliziertere Sachen, wenn viel mit Musik [drin] ist oder aufwendige Beiträge.“ (05-2018) Tontechniker*innen werden demzufolge immer dann zurate gezogen, wenn ein Beitrag besonders gut klingen soll.

17 Susan Schmidt Horning, „Engineering the Performance. Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound“, in: *Social Studies of Science* 34, H. 5 (2004), S. 703–731, hier S. 707.

18 Mitte der 1990er Jahre wurde die ARD-interne Tontechnik-Ausbildung durch die betriebliche Ausbildung „zum/r Mediengestalter/in“ ersetzt. Diese neue Berufsbezeichnung trifft das Aufgabengebiet der bisherigen Tontechniker*innen im Radio sicherlich besser.

Die Vokabeln „komplizierte Sachen“ und „aufwendige Beiträge“ verweisen dabei auf den ästhetischen Anspruch, verbergen ihn aber gleichzeitig hinter eher handwerklichen Konnotationen.

Andererseits machen viele Aussagen aber auch deutlich, dass Tontechniker*innen in all diesen kooperativen Prozessen nicht die Entscheidungen treffen. So beschreibt eine Tontechnikerin ihre Rolle beim Schnitt von Musikaufnahmen: „Dann habe ich das [die verschiedenen Fassungen einer Aufnahme] mit dem Tonmeister dann hinterher zusammengeschnitten. Der wusste dann, welcher Take am besten ist. Das war nicht in meiner Beurteilung.“ (10-2018-MW) Tontechniker*innen waren auch zuständig für die un kreativen und mühsamen Tätigkeiten, wie zum Beispiel ein „Band putzen – also die Ähs rausschneiden“ (09-2018-MP). Spätestens hier wird deutlich, wie divers Radioproduktionskulturen und dabei eben auch die Aufgabengebiete von Tontechniker*innen sind. Die Bandbreite reicht von Kopieraufträgen bis hin zur Mischung von Orchesteraufnahmen. Es ist auch wenig verwunderlich, dass diese Bandbreite seit jeher gegendert ist und kreativere Tätigkeiten typischerweise von männlichen Tontechnikern übernommen werden.¹⁹

Der Spielraum, die eigene Kreativität auszuleben, ist dementsprechend ungleich verteilt. Das Beispiel einer Tontechnikerin, die in der Live-Sendung für das Zuspielden von Musiktiteln zuständig war, zeigt dabei auf, dass sie bemüht war, noch die geringsten Spielräume für sich auszunutzen, um dem eigenen Rhythmusgefühl zu folgen: „Je nach dem was für ein Sprecher da drin war vorne im Studio, musste man dann also 3 Sekunden Kunstpause halten, oder man durfte mal ein bisschen schneller fahren, was natürlich jede Technikerin da hinten dann gereizt hat [...]. Ja, da gab's manchmal Ärger.“ (02-2017-KP)

5. Fazit: Die Tragik der Tontechnik

Die Selbstauskünfte der Tontechniker*innen ergeben, dass diese ihren Beruf stärker mit künstlerischen und musischen Herausforderungen und Kompetenzen als mit technischen verbinden. Dem steht entgegen, dass offizielle Dokumente – zumindest aus den 1960er Jahren – vor allem auf technische Kompetenzen abheben. Dieses Spannungsfeld findet sich in ähnlicher Weise auch in den Aussagen zu konkreten Praktiken im Hörfunkstudio wieder: Der in Anspruch genommene Kompetenz für auditive Ästhetik stehen sehr manuelle und operative Tätigkeiten gegenüber.

In einem 1995 im Deutschlandfunk ausgestrahlten Interview vergleicht eine Tontechnikerin dieses Spannungsfeld mit demjenigen, in dem Krankenschwestern agierten: „Krankenschwestern haben ein ähnliches Problem. Wenn sie das [ihren Beruf] 20 Jahre machen, dann

19 Vgl. dazu Kiron Patka, „Männer, Mädchen, Mädels. Geschlechterkonstruktionen in der analogen Radioproduktion“, in: *Navigationen* 18, H. 2 (2018), S. 119–133; sowie Kiron Patka, „Technische Wolle. Tonband, Berufsrollen und Geschlecht im deutschen Rundfunk“, in: *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, hrsg. von Rebecca Grotjahn, Sarah Schauburger, Johanna Imm und Nina Jaeschke (= Jahrbuch Musik und Gender, Bd. 11), Hildesheim 2018, S. 107–119.

wissen sie viele Sachen besser als Ärzte, die von der Uni kommen, müssen aber immer den Ärzten das Gefühl geben, als wüssten sie ein bisschen weniger. (04-2017-DLF) Ärzte stehen in diesem Vergleich für die Hörfunk-Journalist*innen, die qua Hierarchie über inhaltliche Entscheidungsbefugnis verfügen. Dem Beruf Tontechniker*in wohnt demnach eine gewisse Tragik inne – oder zumindest hat er ein grundlegendes strukturelles Problem: „Es wird vorausgesetzt, dass man eine große Allgemeinbildung hat und sich in Musik und dies und jenem auskennt. Gleichzeitig soll man sich aber aus den Inhalten raushalten. [...] Eigentlich würden sie [die Tontechniker*innen] auch gerne ‚selber mal‘.“ (04-2017-DLF) Angesichts dieser Tragik ist der Status der Selbstauskünfte freilich zu hinterfragen. Verbirgt sich hinter den Aussagen, die den Beruf als künstlerisch und musisch charakterisieren, letztlich auch eine Frustration, die dieser strukturell begründeten Tragik erwächst? Nicht nur für die Erschließung eines Praxisfelds professionellen musikalischen Handelns, sondern auch aus berufssoziologischer Perspektive besteht hier ein spannendes Forschungsfeld, das noch darauf wartet, ausgelotet zu werden.

Zitation: Kiron Patka, „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 268–276, DOI: 10.25366/2020.68.

Abstract

This article explores a previously understudied field of musical practice: the use and treatment of music in radio journalism. It takes a look at a profession that particularly deals with music on a material level: the sound technicians working at radio stations. By analyzing qualitative interviews this text seeks to gain insight into self-concepts of sound technicians. The results show that the interviewees tend to rate questions of auditory aesthetics more important for their work than technical craft. At the same time, there is evidence that this self-concept only partially coincides with ideas that other authorities have about this profession.

Kurzvita

Kiron Patka, Jahrgang 1977, studierte in Tübingen Medienwissenschaft, Allgemeine Sprachwissenschaft sowie Literatur- und Kulturtheorie. Er wurde 2017 mit einer Arbeit zur Ästhetik des Hörfunks promoviert. Aktuell ist er Akademischer Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft Tübingen. Überdies ist er Chefredakteur der Zeitschrift *Rundfunk und Geschichte* und leitender Redakteur des Wissenschaftsblogs *Auditive Medienkulturen*.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: Die <i>Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musikbezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisations-teams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.