



Artikel

Lyt og deltag! - *Hörspielmacher* Paul Plampers værker

Foto: Vito Pinto

Lyt og deltag! - Hörspielmacher Paul Plampers værker

Af Vito Pinto

Hver gang man lytter til et narrativt radiodrama, aktiverer man næsten automatisk sine sensoriske antenner. Man har ofte bestemte forventninger til et specifikt drama – måske kender man tidligere værker af en bestemt *Hörspielmacher*, dramatiker, skuespiller eller handlingen i den roman, plottet er baseret på. Man er lydhør overfor den akustiske historiefortælling som sådan, og når man lytter til radiodrama retter man sin høresans mod det. At lytte til radiodrama indebærer altså, at man er villig til at skærpe den lydige perception, til at lytte omhyggeligt til alle lyde - stemmer, musik, støj, lydeffekter. Desuden bliver man opmærksom på kompositionen af lydsfærerne, montageteknikken og interaktionen mellem interagerende aktører osv.

Jeg vil på ingen måde tale for en radikal tilsidesættelse af de andre sanser. Jeg vil snarere understrege, at radiodrama kræver en *bestemt* måde at lytte på: I forlængelse af Rudolf Arnheim kunne man sige, at vi fokuserer på det radiofoniske medium *som* et medium, der i sidste ende kun appellerer til én sans (se Arnheim 1936). Jeg forstår imidlertid både det at høre og det at lytte som aktive og kropslige perceptionsprocesser. De forskellige måder, hvorpå radiodramaer konstrueres og måden de auditive scenarier skabes i dem, har afgørende betydning for disse perceptionsprocesser.

I denne artikel vil jeg præsentere nogle generelle medieæstetiske og radioteoretiske antagelser om, hvordan man oplever radiofonisk kunst gennem aktivering af forskellige lyttemodi. Dernæst vil jeg forholde disse ideer til analysen af tre af Paul Plampers værker, *Stilhed 1*, *Det akustiske Kleist-monument* og *Købet – radiodrama for urbane ødemarker*.¹ Endelig vil jeg fra et fænomenologisk perspektiv belyse akustiske scenarier i radiodramaer og de implikationer, de har for lytteren og for de perciperede lyde. Det gør jeg ud fra den antagelse, at stemmens mise-en-scène og etableringen af rumlighed er vigtige nøgler til forståelsen af dramaets æstetiske indvirkning på lytteren såvel som af lytterens oplevelsesproces.

Plampers værker er særligt produktive for undersøgelsen af radiodrama-lytning. Stemmer og lyde optræder sædvanligvis i virkelige hhv. realistiske omgivelser og bliver således til udenfor “lydstudiets antiseptiske atmosfære” (Collison 2008, s. 160). Desuden udvikles dramaerne som regel gennem improvisation, eller mere præcist, dialogerne og scenerne opstår af teater performances, som er særligt orienterede mod rumlighed og måder at skabe soundscapes på. Jeg vil derfor illustrere, hvordan disse stedsspecifikke radiodramaer rækker ud over den almindelige radiofoniske oplevelse.

1) I ca. 10 år har Plamper været én af de mest succesrige og produktive, kontemporære tyske radiodramatikere. Hans radiodrama/installation *Stilhed 1* (Ruhe 1, WDR/Museum Ludwig 2008) vandt i 2009 Hörspielpreis der Kriegsblinden (en prestigøus pris uddelt af Det Tyske Forbund af Krigsblinde) og Deutscher Hörbuchpreis i 2012. Audiowalken *Det akustiske Kleist monument* (Das akustische Kleist Denkmal, Kulturstiftung des Bundes/Hoerspielpark/Maxim Gorki Theater 2011) blev forfattet særligt til 200-året for Heinrich von Kleists død (det kører indtil 2016 ved Wannsee, en sø i Berlin). Radiodramaet *Købet* (Der Kauf, WDR/BR/DLR/Schauspiel Köln: 2013) vandt ARD-Hörspielpreis in 2013 (tildelt af ARD, konsortiet af offentlige tv-selskaber i Tyskland) og blev kåret af Hessischer Rundfunk (HR) som årets lydbog i 2013.

Den radiofoniske stemme som et “spor af kroppen”: nogle teoretiske præmisser

Radiofoniske stemmer er helt grundlæggende defineret ved deres tekniske eller elektro-akustiske transmission.² Til det *vokaltekniske apparatur*, som er knyttet til radiokunsten, medregner jeg derfor følgende elementer: stemmen i sig selv (potentielt set trænet i taleteknikker)³, mikrofonen (med specifikke lyd kvaliteter), forstærkeren (inklusive lydeffekter og en mikserkonsol), højtalere (eller høretelefoner), modtagere (som potentielt set er vant til at høre radiodramaer), og sidst men ikke mindst den specifikke distributionskanal (CD, MP3-filer, radiotransmission, audiowalk, GPS-baserede filer osv.). Vi oplever radiodramaer gennem radioudsendelsens flow, men også uafhængigt af radioen som downloadet fil eller podcast. Typisk finder radiodrama-oplevelsen sted i private rum. Her vil jeg også definere private rum som det at lytte til et radiodrama på en MP3-afspiller gennem høretelefoner i et offentligt rum, f.eks. i metroen, på bussen osv. Det er desuden blevet normalt at lytte til radiodramaer på samme måde, som man ser film i biografen — til festivaler eller i såkaldte *lytte-lounges* (som er blevet til den tyske neologisme *Hör-Lounge*).

Ydermere er radiofonisk kunst og radiodrama som lydlig begivenhed kun rettet mod én sensorisk kanal. Der eksisterer derfor intet samspil mellem lyd og billede som på film eller tv. I stedet formidles dramaets lydlige lag via én kommunikationskanal. Som konsekvens skaber radiodramaet sin karakteristiske flerdimensionalitet ved hjælp af specifikke metoder og strategier.

Med andre ord: Man bør ikke forstå eller beskrive lyde som om, de er *tegn* eller *symboler*, der alene kan fremkalde *betegnende* eller *kognitive* reaktioner. Det er vigtigt at sikre en mere åben tilgang, og jeg foreslår derfor at benytte termer med bredere, mindre semiotisk betydning, som for eksempel *element*, *komponent*, *sonisk begivenhed* eller *lyd* hhv. *akustisk fænomen*. Disse termer refererer til den lydlige begivenheds performativitet og soniske *materialitet*. Fra et fænomenologisk synspunkt har den derfor primært en *kropslig indvirkning* på lytteren.

Hvad angår radiodramaet, så koncentrerer lytteren som tidligere nævnt sin opmærksomhed omkring lyttesansen. Faktisk erkender man de særlige vilkår, der er forbundet med fornemmelsen af og forestillingen om stemmens kropslige dimensioner via lyttesansen: Det bliver klart, at man aldrig vil blive i stand til at danne sig et fuldstændigt realistisk (og visuelt) billede af den talendes krop. Man retter sin (fulde) opmærksomhed mod lyden og bliver derved opmærksom på, hvordan den soniske intensitet i stemmen helt bogstaveligt gennemtrænger kroppen via øregangen. Stemmer, som skabes og transmitteres gennem det radiofoniske medium, har derfor en helt særlig (kropslig) effekt på lytteren.

Den endimensionelle og billedløse perceptuelle handling, det er at lytte, har ført til, at man refererer til stemmen som kropsløs eller immateriel (*körperlose Stimmen*). Måske skyldes denne opfattelse af stemmen visualitetens og synssansens privilegerede status i vores kultur. Disse referencer er imidlertid misvisende. Det er tværtimod min opfattelse, at den menneskelige stemme er *kropsligt nærværende*. Kroppen er ganske vist ikke synligt manifesteret, men den er lydligt og hørligt til stede. En radiofonisk stemme kan således kun defineres som kropsløs ud fra et *visuelt* privilegerende standpunkt. Da den er et *sonisk fænomen*, kan vi imidlertid kun sanse stemmens kropslighed i tid og rum. Det forekommer indlysende, at stemmen på grund af dette visuelle fravær kommer til at bære akustiske, eller endnu bedre, *akusmatiske*⁴ spor af kroppen — en specifik materialitet. Selvom

2) For en mere detaljeret diskussion af de følgende teoretiske antagelser, se Pinto 2012a.

3) Jeg anser det at tale for en Maussiansk “kroppens teknik”, se Mauss 1973.

4) Med reference til den term Pierre Schaeffer genopdagede (1966) og som Michael Chion med stor tydelighed introducerede i filmteorien (1982).

man ikke har en klar idé om en stemmes visuelle pendant, kan man ikke desto mindre bestemme den talendes træk. I den henseende konstaterer den tyske teaterforsker Doris Kolesch at “[i]ngen stemme eksisterer uden en krop”:

Som kroppens spor i samtalen har stemmen en dobbelt funktion: den formår samtidigt at sige og at henvise. Stemmen er en bærer, et medium for sansning og betydning, og den kan afsløre det, talen skjuler eller ikke italesætter: talerens sindsstemning eller [attunement], hans eller hendes begejstring eller fysiske tilstand, som f.eks. hashed, alder, regional oprindelse, køn osv.. (Kolesch 2008, s. 16).

Stemmen har i kraft af sin egen udtryksfuldhed en del heterogene kendetegn. På den ene side rækker stemmen ud over ytringens semantiske og signifikante indhold, og på den anden side bliver det klart, at talerens visuelle fremtræden blot udgør ét aspekt af kropsligheden.

Som en konsekvens af dette kan vi lettere forholde os til den kendsgerning, at en radiofonisk frembragt stemme er teknisk modificeret. Den repræsenterer en *anden* dimension af kropslighed, end det er tilfældet med en stemme, der visuelt er forbundet med en krop — som vi ser det på film. I det følgende vil jeg gerne underbygge dette argument med reference til Rudolf Arnheims radioteori fra 1930’erne.

Lovprisning af blindhed: Et gensyn med Rudolf Arnheim

Rudolf Arnheim skrev den første dybdegående radioteori (se Arnheim 1936) i Rom, hvortil han emigrerede, da Tyskland blev overtaget af fascisterne. Allerede på dette tidspunkt⁵ argumenterede han for at sideordne radiodramaets forskellige elementer:

I radiodrama åbenbares ordet i endnu højere grad end på scenen, som lyd, som udtryk indlejret i en verden af ekspressive lyde, der så at sige skaber et sceneri. Adskillelsen af støj og ord forekommer kun på et abstrakt niveau. Rent sensorisk er begge dele først og fremmest lyde, og det er netop denne sanselige lighed, der gør lydkunst mulig ved at benytte ord og støj samtidig. (ibid. s. 27f., forfatterens fremhævelser)

Hvor indlysende det end måtte forekomme fra et nutidigt synspunkt kunne et sådant udsagn ikke dengang finde konsensus blandt tyske radioproducenter. Denne uenighed strakte sig til langt efter Anden Verdenskrig, men aftog i takt med teknologiudviklingen.⁶ Stridens kerne er Arnheims følelsesladede modstand mod den litterære hhv. tekstlige orientering i radiodramaproduktionen. Han forkaster teksten som radiokunst⁷ og argumenterer i stedet for vigtigheden af den konkrete lydlike performance:

Ordene i et radiodrama bør ikke pakkes ind i lyddæmpende gevanter, de burde glimre i al

-
- 5) Radioudsendelser begyndte i Tyskland omkring 1923, så i 1930’erne var radio generelt stadig et nyt medie og radiodrama i særdeleshed stadig i sin spæde start.
 - 6) På teknisk niveau opstår stereofonien og på æstetisk niveau medførte fremspiringen af det såkaldte *Neues Hörspiel* [nye hørespil, red.] i 1960’erne en radikal forandring i det tyske radiodramas historie (se Pinto 2012b).
 - 7) Det er vigtigt at bemærke at næsten ingen i Tyskland, som arbejdede med radioteori og -drama var bekendte med Arnheims essays, idet den tyske version først blev publiceret i 1979.

Lyt og deltag! Hörspielmacher Paul Plampers værker

deres tone-farve, for vejen til ordenes mening går gennem øret. [...] De mest elementære lydige virkemidler har imidlertid ikke at gøre med transmissionen af de talte ords mening, eller lyde vi kender fra virkeligheden. Lydens 'ekspressive karakteristika' påvirker os på en langt mere direkte måde, den er forståelig uden forudgående erfaring via intensitet, tonehøjde, interval, rytme og tempi, lydige egenskaber som har meget lidt at gøre med den objektive betydning af ord eller lyd. (ibid., s.29)

Arnheim uddyber i sit essay *Lovprisning af blindhed: Frigørelse fra kroppen* sin teori om lytning, og her fokuserer han på radioen som et endimensionelt teknisk medie. I forlængelse af dette fremhæver Gaby Hartel og Frank Kaspar med rette Arnheims ide om: "(...) at stemmen skal anskues ud fra dens materialitet, instrumentelle og emotionelle aspekter" (Hartel og Kaspar 2004, s. 139). 'Musikalsk aktivitet' - som vokal aktivitet, som de to forfattere derpå understreger - var "en intens oplevelse adskilt fra synssansen, der direkte appellerer til lytterens krop (...)." (ibid., forfatterens oversættelse)

Arnheim går imidlertid endnu længere. Mennesket har efter hans opfattelse en tilbøjelighed til automatisk at forbinde en lydlig oplevelse med visuel forestilling, "[s]å det til at begynde med er en stor fristelse for lytteren at bruge fantasien til at 'supplere' det der så indlysende 'mangler'" i en udsendelse (Arnheim 1936, s. 135). Han afviser fantasien kategorisk: den radiofoniske begivenhed i sig selv kræver ikke fantasi, fordi den stimulerer en sensorisk forbindelse: høresansen. Igen postulerer Arnheim eftertrykkeligt:

Og trods det mangler intet! Radioudsendelsens væsen er netop, at den udelukkende tilbyder sammenhæng gennem lydige midler. Ikke i den naturalistiske fuldstændigheds ydre forstand, men ved at frembyde essensen af en begivenhed, en tankeproces, en representation. Alt det essentielle er der - i denne henseende er en god radioudsendelse fuldendt! Man kan diskutere om den auditive verden i sig selv er rig nok til at give os en overbevisende representation af vore liv, men hvis man, evt. med forbehold, accepterer dette, kan der ikke herske tvivl om at det visuelle må udelades og ikke må smugles med ind via lytterens fantasi. Lige så vel som statuer ikke skal tilføjes en belægning af kødfarvede nuancer, må trådløs transmission ikke kunne ses. (ibid., s. 135f.)

I dag virker tanken om en kategorisk afvisning af den medskabende fantasi (om rum, kroppe, ansigter osv.) i oplevelsen af radiokunst problematisk. Arnheims tilgang er imidlertid mindre radikal, end den synes ved første øjekast. Hans teoretiske bevægelse i retningen af en auditiv kunst er ikke dikotomisk, for han var netop fortalende for en ikke-hierarkisk sameksistens mellem radiodramaets lyd-mæssige elementer (se ovenfor). Det er derfor min antagelse at mediet, som Arnheim udtrykker det, kræver en særlig måde at opleve på. Som konsekvens er den endimensionelle radio først og fremmest gearet til det at høre og erfare den *sanselige* og *affektive* lyd-begivenhed - musik, stemmer, støj osv.. – før *fortolkningen* af disse lyde sætter ind.

Derudover er det en kendsgerning, at kropsløse og immaterielle stemmer slet ikke eksisterer i radio dramaer. Dette er ikke kun givet på grund af den akusmatiske stemmes reference til en empirisk krop. Det gælder uanset, om den tilhører skuespillere, hvis profession det er at give liv til dramatiske karakterer, eller om det drejer sig om stemmer optaget på bånd. Her tænker jeg på arkiverede lydbånd med mennesker, som ikke vidste, at deres optagede stemmer ville blive brugt senere (formentlig mange år senere) i en helt anden sammenhæng. Det kan for eksempel ske ved,



Foto: Vito Pinto

at dele eller fragmenter af et interview, fra en indsættelses- eller statsministertale osv. anvendes i en fuldstændigt ny sammenhæng i et (dokumentarisk) radiodrama eller som del af en lydcollage (*Originalton-Hörspiel*). Stemmen optræder altid på den radiofoniske scene som et kropsligt lydfænomen. Her vil jeg minde om Doris Kolesch's observation, at stemmen er et "spor af kroppen i lydfrembringelsen" (se ovenfor). Stemmen som lydbegivenhed har derfor en kropslig dimension: den *er* en krop og den *har* på samme tid en krop. Desuden er den på én og samme tid et symbol på *og* et spor af kroppen på grund af sine vokale egenskaber: tonehøjde, hæshed, timbre, omfang, lydstyrke, og på grund af stemmens specifikke nærvær. I denne henseende hører en egentlig kropslighed stemmen til, og den kan begrebsliggøres som *vokalitet* (*Stimmlichkeit*). Denne auditivt sansede kropslighed er således ikke blot den visuelle krops dobbeltgænger. Stemmen har, som kroppens soniske spor, samme status som sin visuelle parallel på en (tv-) skærm. Alt i alt forbindes man i lytteprocessen med en specifik og reel kropslighed.

Tre former for lytning

Som afrunding på den teoretiske diskussion vil jeg præsentere tre forskellige måder at opfatte stemmen i radiodramaet. For det første ville man, hvis man blot opfattede stemmens *fysiske informationer*, udelade de andre egenskaber - såsom talerens humør, (sinds-)tilstand, sygdomme, tonefald osv.⁸ En ironisk stemmeføring kan fx potentielt set vende en ytrings bogstavelige betydning på hovedet. For det andet ville man, hvis man kun lyttede til en ytrings *semantiske indhold*, miste stemmens specifikke effekt som *lydbegivenhed*. Man ville med andre ord ignorere alle stemmens

8) Dette stemmer overens med Friedrich Knillis begreb fra hans bog om det såkaldte "totale lyd drama" ("totales Schallspiel"), se Knilli 1961.

lydlige aspekter, hvis man bare betragtede den som et medium, et rent teknisk instrument til at viderebringe digterens ord.⁹ Den tredje måde at lytte på er relateret til *æstetisk sansning*. Her ville man primært fokusere på de patiske, etiske, appellative og fascinerende aspekter af stemmen, dvs. være særligt opmærksom på den intersubjektive intensitet, stemmen kan fremkalde i os.¹⁰ Man ville således hengive sig til lyden af stemmen uden at tage hverken det semantiske indhold eller de fysiske og målbare stimuli med i overvejelserne. I den forbindelse er indvirkningen på lytteren, som fremkaldes af stemmens forskellige lydlige kvaliteter væsentligst: *det er hele stemmens krop, som endelig giver genklang i lytterens krop* (se Barthes 1985, s. 215f.)

Det har dog kun heuristisk værdi at skelne mellem disse forskellige lyttemodi. En kritisk analyse af radiokunst indebærer efter min mening, at man kombinerer disse modi: Eftersom man på én og samme gang opfatter auditive stimuli (1), og potentielt er i stand til at forstå deres betydning/er - primært når disse lydlige stimuli er en del af verbale ytringer (2), og stemmens appellative strukturer, eftersom disse ytringer er adskilt fra den effekt, stemmen har på vores krop (3). De interpersonelle appellative strukturer er i stand til at forme eller sågar udvide forventningshorisonten for den (auditive) oplevelse, for fantasien og endda for vort humør og temperament.

I de følgende eksempler fra Paul Plampers radiodramaer optræder stemmer på mange forskellige måder. De er for det første (traditionelt) realiseret som en lydlig forlængelse af en præfabrikeret tekst; de er for det andet en del af et fiktivt rum, der - for lytteren - er blandet sammen med et virkeligt og reelt rum; for det tredje er stemme-ytringerne et resultat af scenisk improvisation og følger således det uventedes strategi. Disse stemmer udtrykker derfor mere end blot historiefortælling: fremfor alt adresserer, tiltrækker og involverer de lytterens krop *direkte*.

Lyt og deltag! - Paul Plampers radio dramaer

A. *Stilhed 1*

En ting næsten alle Plampers radiodramaer har til fælles er, at de opstår ud af improviserede dialoger og optages udenfor lydstudiet. Der er noget spontant og impulsivt over disse stemmer, som bevares selvom Plamper og hans hold i vidt omfang remonterer dem i post-produktionen. Dette er ganske vigtigt for den rumlige oplevelse i den givne situation såvel som for lytterens egen involvering, fordi lytteren får en kropsligt aktiv rolle i disse spil.

I den 31-kanalers lyd-installation *Stilhed 1* kan modtageren (eller deltageren) ikke blot høre radiodramaet, men er tvunget til at træde ind i det konkrete sceneri (fig. 1).¹¹ Radiodramaets plot kan kort opsummeres således: En række protagonister, som alle sidder ved et af de tolv (forestillede) borde i en cafe og observerer en mand, som angiveligt er i færd med at gennemtæve en kvinde - hver især fra deres specifikke (og virtuelle) perspektiv. Dette sker lige foran vinduet på en (forestillet) cafe. Alle kunder i cafeen kommenterer hændelsen, men ingen synes villige til at hjælpe kvinden - af vidt forskellige personlige grunde.

I alt tolv dialoger foregår synkront og i loops af omtrent fire minutters længde: De rigtige

9) Dette refererer til radiodramaets poetik udgivet af producer Heinz Schwitzke under titlen *Das Hörspiel* (Schwitzke 1963). Det Schwitzke mener er, at i dette *mere eller mindre* teoretiske, men ikke desto mindre udbredte begreb er det paradoksalt nok dramatikeren skrevne ord, som bør fusionere med lytteren og ikke det udtalte ord levendegjort af en skuespillers stemme. Et sådant begreb indebærer, at talerens unikt performende vokale krop bliver gennemsigtig og værdiløs i forhold til teksten.

10) For en mere detaljeret forklaring af dette begreb, se f.eks. Waldenfels 2006 og Schrödl 2012.

11) Installationen *Stilhed 1* kørte fra juni til juli 2012 i et kloster i Gravenhorst nær Münster.

tilskuere tager plads og flytter sig fra sekvens til sekvens, fra bord til bord - for at udsponere eller for bedre at kunne overheøre samtalerne (virtuelt) på stedet. I monteringen til *radioudsendelse* er scenen struktureret som tolv fortløbende arrangerede sekvenser i et akustisk tableau.

Lige fra starten blotlægger Plampers radiodrama stemmernes og andre lyd-begivenheders tekniske realisering som en selvrefererende proces. I *Stilhed 1* gør radiomediet opmærksom på sig selv - som et frem- og tilbagespolet, stoppet og genstartet lydbånd. Ved hjælp af disse midler skaber Plamper en aflytningssituation fra flere perspektiver. I første omgang lytter vi til en simulation af den moralsk tvivlsomme snagen i andres privatliv på en cafe; i anden omgang bedriver vi den mere neutrale handling at lytte til en række studieoptagelser. Det som dog virkelig tæller er, at modtagerne ikke blot må forholde sig til hver enkelt sekvens, men at de *bogstaveligt talt oplever at sætte sig i de* (imaginære) protagonisters sted.

Begge dramaets handlinger (cafe-situationen og slagsmålet udenfor) er sammenvævede. Stemmerne og lydene fra de tolv samtaler fremstår som akustiske fragmenter taget fra en kakofoni af cafeens lydtrum og kan ydermere skelnes fra hinanden - iscenesat som en simuleret *cocktailparty effekt* (se Pinto 2012a, s.208 ff.). Vi bemærker så pludselig det voldsomme og rungende sammenstød mellem kvindens krop og en cafe-rude. En kvinde skriger kort *inde* i cafeen og derefter sætter et øjeblik *stilhed* ind (som en ordløs handling i modsætning til teknisk pause). Efter et par sekunder, genoptager protagonisterne deres samtale og beskriver den (virtuelle) handling foran bygningen fra deres eget synspunkt.

Det er væsentligt, at ikke blot dette scenarie eller lyd-tableau etableres. De deltagende spiller også en afgørende rolle: modtagerens position er som den akustiske observatør - en *entendeur* (af det fransk verbum *entendre*, at høre, red.). Vi kan ganske vist ikke gribe ind i de fiktive begivenheder. Ikke desto mindre opfatter vi via den spirende "virkelighedseffekt" (se Barthes 1986) den akustiske illusion, at vi virkelig *er* en del af samtalen ved bordet. Endelig indtager *vi* rollen som observatør eller vidne (vi observerer de *virtuelle* observatører). Når de fiktive karakterer taler til deres samtalepartner(e), synes vi også selv, at vi bliver tiltalt direkte og føler os således tvunget til at reagere og respondere, selv hvis dette svar ikke har nogen konkret genlyd eller indvirkning på selve radiodramaet.¹² På denne måde vækker radiodramaet genklang hos og har en indvirkning på modtageren. De specifikke vokale kroppe viser deres egentlige legemliggjorte eksistens, deres chok og forbløffelse såvel som de (virtuelle) begivenheder, der finder sted på den anden side af det imaginære vindue. Vores position er lig med en akustisk spion, en *entendeur*, som tager indirekte del i disse hændelser. Det er denne 'virkelighedseffekt' i Barthesk forstand, som fremstår som et centralt element i dette radiodrama. Vi bliver ørevidner - hvad enten vi vil det eller ej. Vi observerer protagonisterne, mens de demonstrerer deres forargelse og manglende evne til at (re)agere på passende vis. Vi lytter samtidig *med* karakterernes ører, *vi oplever, hvad de oplever*.

Jeg foreslår derfor at definere denne effekt som *mikrofon-øre perspektiv* (Pinto 2012a, s.221ff.) med reference til den narratologiske term *kamera-øre perspektiv* (se Stanzel 1995). Dette mikrofon-øre perspektiv er quasi-objektivt i forhold til de (fiktive) hændelser. Det er netop denne indvirkning, som forstærker *vores* indlevelse i det akustiske scenarie. Det er ikke kun en historie, som udfoldes for eller snarere *inde* i lytterens øre. Fordi vi er deltagende observatører, bevæger vi os gennem dette akustiske tableau, mens vi lytter. Ikke mindst - og jeg formoder at

12) I forbindelse med installationen er det mere indlysende, idet de besøgende angiveligt deler det samme virkelige rum som radiodramaet.

Lyt og deltag! Hörspielmacher Paul Plampers værker

dette er *Stilhed 1*'s særlige strategi - observerer vi *os selv* i det akustiske tableau; vi tager stilling til de ting, vi hører, mens vi forlader den angiveligt neutrale position og bliver omdrejningspunkter for vore observationer.

B. Det akustiske Kleist monument

Siden 2011 har man kunnet lytte til *Det akustiske Kleist monument*, en audiowalk komponeret af stemmer og lyde optaget med en *Kunstkopf*-mikrofon, mens man spadserer langs søen i Wannsee i Berlin. *Kleist monument* er langt fra en almindelig informativ audioguide. Stemmerne er hverken blevet optaget i et lydstudie for at formidle centrale anekdoter om Heinrich von Kleists liv og død i doku-dramatisk stil, ej heller reciterer de dele af hans mesterværker, som rigtige skuespillere ville gøre det på en CD eller lignende.

Modtageren/deltageren bliver udstyret med et lille kort (fig. 2), en MP3-afspiller og høretelefoner alle lejede mod betaling af et lille gebyr i en souvenirbod nær Wannsees havn. Under audiowalken - hvis totale længde er omkring to timer - er modtageren en del af en gruppe på seks (virtuelle) Kleist fans. Med hjælp fra guiden Susanne Martens (spillet af Sandra Hüller) følger gruppen hændelserne i Kleists og hans partner Henriette Vogels sidste timer inden deres dobbelte selvmord. Deltageren ledsager de usynlige men akustisk tilstedeværende protagonister, mens de følger touren og imens på stedet reciterer bestemte passager fra Kleists værker eller sågar historiske politirapporter, der fortæller om begivenhederne i året 1811.

I løbet af det 10. af i alt 15 spor sker der noget meget overraskende for audiowalkens deltager: Da jeg ankom til post 10, havde jeg været undervejs med den (virtuelle) gruppe i mere end en time og havde lært meget om Kleist og Vogel, før de døde. Jeg var ikke desto mindre primært vidne til de konflikter, der var *i gruppen af protagonister i radiodramaet*, hvilket var resultatet af den særlige dynamik i gruppen. Imens kiggede jeg ud på Lille Wannsee¹³, og i det fjerne kunne jeg se både og et roklubhus. Herfra kunne jeg ane Kleists gravsted på den anden side af søen. I modsætning hertil kunne jeg *høre* noget ganske andet: På det 10. lydspor kunne guiden næsten ikke styre gruppens stigende irritation. Jeg bemærkede, at det var svært for hende at få protagonisterne talt på plads, mens vi stod på broen, som deler søen i to (fig. 2).

På et øjeblik blev jeg revet ud af min slentre og ud af min rolle som opmærksom lytter af audiowalken, da den ikke særligt talentfulde læser Doro Baehr (spillet af Beata Lehmann) på grund af et vindstød tabte nogle sider af den historiske politirapport, hun læste højt af. Disse sider blæste ud i søen. Da mistede den ellers rolige og introverte karakter Katja Helle (spillet af Judith Engel) besindelsen og sprang straks ud fra broen og ned i Lille Wannsee. Jeg kunne høre fodtrinene fra de andre karakterer, som straks løb afsted (væk fra mig): Jeg kunne høre dem i det fjerne i færd med at hjælpe Katja op af søen. Derfor spurgte jeg mig selv: 'Hvad skal *jeg* gøre, netop i dette øjeblik?'

Frem til dette punkt havde guiden givet besked til karaktererne - og derfor også til mig - om, hvor vi skulle gå hen, og hvordan vi skulle orientere os. Ved at lytte nøje efter, var jeg i stand til at tilpasse mine fodtrin til protagonisternes og havde således synkroniseret mig med deres rytme. Derved kunne jeg sikre, at jeg ikke gik for langsomt eller for hurtigt og sætte et tempo, som passede til de enkelte lydspors længde. Jeg spurgte derfor mig selv igen, 'Hvad laver jeg egentlig her - med disse høretelefoner på og med denne MP3-afspiller i hånden?' Jeg blev stående der, alene med trafikstøjen, som jeg kunne høre i høretelefonerne, fordi karakterernes stemmer pludselig var

13) Wannsee-søen består af to dele, den såkaldte *Kleiner* (Lille) og *Grosser* (Store) Wannsee.

forsvundet. På samme tid blev jeg imidlertid opmærksom på de *rigtige* lyde fra gaden, som slap gennem de halvåbne høretelefoner. Det slog mig, at jeg måtte have kunnet høre den reale gadestøj helt fra audiowalkens begyndelse. Som resultat var jeg blevet *frarøvet* det fiktive rum, jeg indtil det øjeblik havde været en del af, mens jeg gik omkring og gav plottet min udelte opmærksomhed. Oveni dette indså jeg, hvordan jeg havde knyttet mig til gruppen af imaginære Kleist fans. Desuden bemærkede jeg, at alt dette var sket for mig, selvom jeg faktisk stod der helt alene på broen. For en stund vidste jeg ikke, hvordan jeg skulle reagere. Jeg blev klar over, at audiowalken på én eller anden måde ville fortsætte. Heldigvis kiggede jeg på kortet, hvor jeg kunne se, hvor post 11 lå, så jeg kunne genfinde dem og atter blive synkroniseret med gruppen.

Radiodramaer er tydeligvis langt mere end fortællende stykker radiokunst, som vi omhyggeligt og uforstyrret kan lytte til derhjemme eller sågar i det offentlige rum, isoleret fra vore omgivelser, og det demonstrerer Plampers værker i særdeleshed. Ligesom i *Stilhed 1* må publikum i *Kleist monument* være fysisk aktive eller sågar proaktive for at følge og forblive synkron med audiowalken (af hensyn til dialog og bevægelse). Desuden leger *Kleist monument* med os: For det første er baggrundslidene af det *fiktive* radiodrama så perfekt tilpasset, mikset og synkroniseret med det *virkelige* akustiske sceneri (f.eks. gadelyde), at man næsten glemmer det omgivende rum. Derfor bliver man effektivt fuldt integreret i den (virtuelle) gruppe og på den måde fordyber man sig i den givne fiktive situation. For det andet bliver man også pludselig revet ud af illusionen – hvad enten man konfronteres med tilbagespoling af et (virtuelt) lydband som i *Stilhed 1* eller man, som i *Kleist monument*, oplever at det auditive drama efterlader én tilbage på en bro i virkelige omgivelser.

C. Købet

I omvendt kronologisk orden fortæller *Købet* historien om virkeliggørelsen af en drøm, som forvandler sig til et mareridt. *Et kollektivt byggeprojekt i et dyrt boligområde og videresalget af en perfekt designet ejerlejlighed udvikler sig til en katastrofe: Et par (spillet af Sandra Hüller og Jan Henrik Stahlberg) ønsker at købe den lejlighed, de altid har drømt om af tilsyneladende nære venner (spillet af Cristin König og Milan Peschel). Sidstnævnte har økonomiske problemer og er meget interesserede i at sælge.* I begyndelsen er man vidne til bruddet mellem de to par. Herefter finder man retrospektivt ud af, hvorledes venskabet udviklede sig, og hvordan konflikten mellem vennerne opstod.

I sin egentlige form er *Købet* et stedsspecifikt auditivt drama. Dramaet (fra 2013) var en del af en installation på ubebyggede grunde udpeget til prestigefyldte byggeprojekter i Köln, München og Berlin. I Berlin-versionen lå byggegrunden for eksempel ved floden i nærheden af det store *Mediaspree*-område.¹⁴

Improvisation og interaktion

Jeg vil fokusere på en sekvens, hvori parrene forsøger at forhandle købsprisen foran en professionel notar (Kurt Nieth), som altså ikke er professionel skuespiller. Denne scene er et karakteristisk eksempel på Plampers produktion, fordi vi her virkelig hører, hvordan dialogen udspringer af improvisationer. Med andre ord, den fiktive og narrative ramme (makrostrukturen så at sige) er fastlagt, men mikrostrukturen, de enkelte sætninger, intonationen osv. varierer. Et endeligt manuskript eksisterer derfor ikke; scenerne og de talte ord bliver først til under optagelserne. I scenen, som er bygget op omkring kontraktforhandlingen og købsprisens størrelse, bliver

14) Derfra har man et vidunderligt udsyn over floden Spree og nogle af Berlins vartegn: Oberbaumbrücke, det velkendte tv-tårn på Alexanderplatz og Jonathan Borofsky's *Molecule Man*, en 30 meter høj skulptur placeret midt i Spree.

det tydeligt at høre, at det ene par er alvorligt på kant med det andet. Man kan skelne denne improviserede dialog fra optagelser lavet i "lydstudiets antiseptiske atmosfære" på flere niveauer:

1) Den begrænsede og delvist usikre dialog mellem samtaleparterne: I dette tilfælde hører vi, hvem der først fremfører et synspunkt, og hvem der responderer. Hvordan lyder denne første ytring, og hvad med de efterfølgende? Eksisterer der en bestemt relation mellem improvisation og stemmerne i forhold til stilhed og sproglig pausering mellem ord osv.? I den omtalte sekvens er det ikke gennemskueligt, *hvem* der vil blive den næste som taler, og det er heller ikke til at forudsige, *hvornår* han eller hun vil begynde at tale, og *hvor længe* han eller hun vil tale. Man bemærker, at notaren taler, som om han udførte sit job, som han plejer. Det er primært skuespilleren Milan Peschels opgave at komme med indskydelser i debatten. Han optræder med konstant uro og raseri, som når han (sent i processen) påstår, at han har brugt værdifuldt materiale til byggeriet, eller når han spontant afbryder samtalen for at påtale de stigende priser på den type indbyggede skabe, der findes i lejligheden. Med hensyn til skuespillerne Cristin König og Jan Henrik Stahlberg bliver deres usikre tale tydelig, når de begge begynder forfra på ord og sætninger og i sidste ende giver udtryk for noget helt andet end de lægger ud med at mene.

Den anden faktor er *afbrydelserne* i den evige forhandling af taleretten, det såkaldte *tur-skifte*. Som nævnt opstår de, når de medvirkende afbryder hinanden, mens de sammen improviserer dialogen frem. Således begynder en skuespiller at tale i den tro, at den anden har afsluttet sin replik, men modparten fortsætter spontant sin tale. Da opstår der brud og overlap. Den tilsyneladende forfejlede *performance* præget af afbrudt dialog indikerer således den improviserede samtales særlige dynamik. Ydermere blotlægger afbrydelserne det improvisatoriske engagement hos en given samtalepartner og det faktum, at ingen lyde er forbedrede eller gentaget, og det betyder, at det der optages er vokalt og verbalt råmateriale. Lytteren opfatter denne spirende virkelighedseffekt, når han eller hun bevidner diskussionen, hvor samtalepartnerne gentagne gange forhandler deres egen position.

De medvirkende stemmers improvisation og den deraf følgende virkelighedseffekt illustreres ved iscenesættelsen af hverdagshændelser og er altså ikke kun et spørgsmål om, hvordan mere eller mindre erfarne skuespillere taler. Effekten opstår særligt, og først og fremmest, i de åbne og neutrale dialoger, i kampen for at finde ord, i den spontane afbrydelse af sætninger og ord i det opståede *tur-skifte*.

I denne praksis er omdrejningspunktet ikke tekstens gennemslagskraft, når den fremsiges af en bestemt taler og læses fra bladet. Det ligger i kontrasten mellem de kropslige stemmers særlige nærvær, det intuitive spil og skuespillernes improvisation, det bliver endda grundlaget for tekstproduktionen i den improviserede kommunikation. Det er væsentligt, at fortællelser der kunne opfattes som fejlperformances *ikke* kasseres, for det fremmer den dynamiske og realistiske effekt.

Blanding af binaurale optagelser med *Kunstkopf*-mikrofon eller optagelser genereret med mikrofoner, som optager det samlede soundscape, tilbyder, oveni iscenesættelsen af hverdagshændelser, lytteren en særlig position. Selv i *Købet* opfører man sig som en lydligt deltagende observatør og fordyber sig (automatisk) i den akustiske situation. Via denne fordybende oplevelse bliver man langt mere involveret i handlingen end i de traditionelt producerede radiodramaer, som holder én på en vis afstand.

Lad mig opsummere de vigtigste pointer og forbindelser mellem de tre dramaer. De er ikke blot akustisk formidlede historier, som vi *de facto* hører på sikker afstand, for så vidt det er en historie, der bliver fortalt. De er i langt højere grad dramaer, som stimulerer lytteren til indtage en socio-politisk position. Det ville være utilstrækkeligt at antage, at det er indholdet eller de frembragte virkelige eller realistiske scenarier, som motiverer til et specifikt engagement fra modtagerens side. Lytterens deltagelse opstår, meget vigtigt, på det æstetiske niveau. Vi er altid en del af de soniske og rumlige

konstruktioner – hvad enten vi vil det eller ej. Men på samme tid bliver vi, i Brechtsk forstand, momentant trukket ud af fiktionen og får derved anledning til at reflektere over, hvad vi netop har hørt, over den medierede oplevelse og vores egen rolle. Med denne måde at iscenesætte radiodrama fremprovokeres *publikums reaktion på en sådan måde, at lytterens egen stemme, tvinges frem*, hvilket får ham til at reagere ved at interagere socio-politisk med dramaet. Således fremkalder aktiv lytning socio-politisk deltagelse.

Vito Pinto

Dr. phil., freelancer; arbejder som kurator, gæste-underviser (teatervidenskab) og redaktør. Primære forskningsområder: stemmeteori; radiodrama og musikklipshistorie/æstetik. For videre læsning: *Stimmen auf der Spur* (2012); "Geboren, um zu sterben – Lana del Reys melodramatischer American Dream" (2014).

Litteratur

- Arnheim, Rudolf, 1936. *Radio*. London: Faber & Faber.
- Barthes, Roland, 1985 [1976]. Listening. In: *The Responsibility of Forms*. Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press, s. 245-260.
- Barthes, Roland, 1986 [1968]. The Reality Effect. In: *The Rustle of Language*. Oxford: Blackwell, s. 141-148.
- Collison, David, 2008. *The Sound of Theatre – A History*. Eastbourne: Plasa.
- Hartel, Gaby & Kaspar, Frank, 2004. Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: B. Felderer (ed.). *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, s. 133-157.
- Knilli, Friedrich, 1961. *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kolesch, Doris, 2008. Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: D. Kolesch/V. Pinto/J. Schrödl (red.). *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transkript, s. 13-22.
- Mauss, Marcel, 1973 [1934, 1936]. The Techniques of the Body. *Economy and Society*, 2,1, s. 70-88.
- Pinto, Vito, 2012a. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transkript.
- Pinto, Vito, 2012b. Das Neue Hörspiel. Ein Wendepunkt der deutschen Hörspielgeschichte. *KM – Kulturmanagement im Dialog*, 74, s. 8-11.
- Schrödl, Jenny, 2012. *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transkript.
- Schwitzke, Heinz, 1963. *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*. Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Stanzel, Franz K., 1995. 'Camera Eye'. In: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, s. 294-299.
- Waldenfels, Bernhard, 2006. Das Lautwerden der Stimme. In: D. Kolesch/S. Krämer (red.). *Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 191-210.