

Eckehard Pistrick

## **Das Klangarchiv als ethnographisches Feld? – Kommunistische Ordnungsprinzipien und Musikzensur im Rundfunkarchiv von Radio Tirana**

### **1. Das Archiv als produktiver Ort und als Praxis**

Ein Klangarchiv<sup>1</sup> ist mehr als ein Ort des Archivierens und Dokumentierens. In Archiven wird die Sichtbarkeit und Hörbarkeit von Kulturen verhandelt. Dabei bleibt das Archiv – trotz seiner entscheidenden Filterfunktion hinsichtlich dessen, was gesehen und gehört werden darf und entsprechend legitimiert wird – meist ein Ort, der vor den Augen der Öffentlichkeit verborgen bleibt. Es ist ein Ort, an dem eine spezifische Vision von der Ordnung der Welt vermittelt wird, „ein historisch und kulturell spezifisches Regelwerk, das Diskurse bedingt“ (Lange 2018: 236).

Damit gemeint ist auch die Sicht auf das Archiv als einen Ort, an dem ideologische und ästhetische Wertvorstellungen in Form von Taxonomien und Ordnungsprinzipien wirksam werden. In diesem Sinn sind Archive machtdurchsetzte Orte, an denen Klänge nach (imaginierten) Funktionen, zeitlichen Bezügen und in hierarchischen Ordnungen angeordnet werden, Orte, an denen sich staatliche Macht manifestiert, indem sie die Klangproduktion der Vergangenheit und Gegenwart wertet und ordnet. Diese Macht zeigt sich sowohl in der hierarchischen Ordnung der Archive als auch in der Entscheidung darüber, welcher Klang eine Archivierung und somit eine Überlieferung verdient. Archive sind spezifische Orte der Wissensproduktion, Orte für die Erschaffung von sinnstiftenden Narrativen, die oft moralische, politische und ästhetische Ordnungsvorstellungen im Dienste der Legitimation von Nationalstaaten und politischen Regimen erfüllen.

In diesem Sinne ist das Archiv, wie es Stoler (2002: 90) in Bezug auf koloniale Archive ausdrückt, ein idealer Ort, um „Staatsethnographie“ zu betreiben, also die Kriterien und Mechanismen zu untersuchen, nach denen der Staat und seine Institutionen Klänge sammeln, dokumentieren und verbreiten lassen.

Wenn man das Archiv als ein ethnographisches Feld betrachten möchte, das sich mit ethnographischen Methoden erforschen lässt, muss man sich bewusst machen, dass bereits eine enge Beziehung zwischen den Wissenschaftsdisziplinen Bibliothekswissenschaften/Archivstudien und der Archäologie/Ethnologie besteht. Während Archivare sich mit dem Aufbewahren von Dokumenten

---

<sup>1</sup> Als gemeinhin erstes institutionalisiertes Klangarchiv gilt das 1899 begründete Wiener Phonogrammarchiv, das Klänge, Sprachaufnahmen und Stimmporträts berühmter Persönlichkeiten mit dem Zweck der wissenschaftlichen Analyse sammelte.

oder Klängen befassen, arbeiten Ethnologen und Archäologen in umgekehrter Weise: Sie beschäftigen sich mit dem Ausgraben und Aufdecken von materiellen/immateriellen Artefakten. Wenn sie sich mit Archiven als einem Forschungsobjekt befassen, interessieren sie sich folgerichtig für die Logiken der Aufbewahrung bzw. der Nicht-Aufbewahrung. Foucault (1969) spricht von einer „Archäologie des Wissens“, die den Soziologen antreibt.

Das Archiv ist aber auch ein belebter Ort, an dem Interaktionen stattfinden, ein Ort, der Spannungen und Aushandlungsprozesse beispielsweise zwischen der materiellen und immateriellen Dimension, der statischen versus der fluiden Dimension, der institutionellen versus der ungebundenen Dimension, dem Oralen versus dem Schriftlichen, dem Alten versus dem Modernen (siehe Lange 2018: 236) abbildet. Mensch-Technik-Interaktionen finden beispielsweise in einem Rundfunkarchiv ständig zwischen materiellen Tonträgern (Schellackplatten, Magnettonbändern, Schallplatten bzw. deren digitalen Kopien), entsprechenden Abspiel- und Kopiergeräten sowie den Kuratoren der Archive statt. Es kommt zu Aushandlungsprozessen zwischen institutionellen Akteuren, den im Archiv tätigen Kuratoren, aber auch zwischen den Sammlern oder den Nachfahren der „Aufgenommenen“ bzw. Wissenschaftlern und Enthusiasten, die sich für die archivierten Klänge interessieren. In dieser Hinsicht ist das Archiv nicht nur ein Ort, an dem sich historische Erfahrungen kondensieren und verhandelt werden, sondern auch ein Ort des Austauschs – wie Papailias (2005) für den Fall griechischer Archive überzeugend dargestellt hat – an dem die retrospektive Produktion der Vergangenheit stattfindet.

In dieser Hinsicht, mit seiner Durchdringung von einer materiellen und einer immateriellen Dimension, einem lebendigen Umgang mit immateriellen Praktiken, die auf unterschiedlichen Medien temporär materiell gebannt sind, ist das Archiv durchaus ein Ort, der eine ethnographische Betrachtungsweise verdient. Es ist ein spezifischer Ort, an dem bestimmte Akteure interagieren, um durch ihre Praktiken den archivierten Klängen eine Bedeutsamkeit zuzuschreiben. Dabei ist das Archiv zweifelsohne als ein Ort zu betrachten, an dem sich teils widersprüchliche Deutungen von der klanglichen Ordnung der Welt begegnen und überlagern.

Im Folgenden soll am Beispiel des Archivs von Radio Tirana gezeigt werden,<sup>2</sup> wie ideologisch begründete Formen der Klangordnung und der Klangzensur auf unterschiedlichen Ebenen wirksam werden. Gleichzeitig soll dargestellt werden, wie eine oft fluide Definition des „Sozialistischen Realismus“ zu unterschiedlichen Zeiten als Argument herangeführt wird, um Klänge aus dem Archiv bzw. vom Sendebetrieb auszuschließen. Dabei ist durch verschiedene Wellen

---

<sup>2</sup> Die Ausführungen des Artikels beruhen auf medienethnographischer Archivarbeit im Klangarchiv des RTSH, Tirana im März 2015 sowie auf künstlerischer Arbeit im gleichen Archiv mit dem Soundwalk Collective im März und September 2016.

ideologischer Zensur eine spezifische Anordnung innerhalb des Archivs entstanden, die man am ehesten als eine Klangschichtung bezeichnen kann. Dabei werden Leerstellen und Brüche sichtbar, die ein solches staatlich kontrolliertes Archiv in einem der am stärksten isolierten kommunistischen Staaten des Ostblocks charakterisieren. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die menschliche Dimension des alltäglichen Umgangs mit dem Archiv gelenkt werden – im Sinne von Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (Latour 2007), bei der Dinge als Aktanten mit menschlichen Akteuren in netzwerkartigen Zusammenhängen agieren und somit Bedeutungen generieren. Das Archiv wird dabei sowohl als Institution als auch als eine Konzeption, als ein Arbeitsplatz und somit als ein Ort des alltäglichen kreativen Umgangs mit Klangdokumenten und somit Klang gewordener Geschichte von 80 Jahren betrachtet.

Dabei wird immer wieder deutlich werden, dass Klang sowohl in den Dienst ästhetischer Vorstellungen als auch in den Dienst ideologischer Agenden gestellt wurde. Zwangsläufig stellt sich daher die entscheidende Frage, inwieweit man ein ideologisch kontaminiertes Archiv heute „lesen“ kann? Inwieweit kann man Klänge rekontextualisieren, die im Archiv dekontextualisiert aufgefunden wurden oder die einer ideologischen Ordnung unterworfen wurden? Welche Rolle spielen die nicht-archivierten Klänge, die Formen von Stille, die dieses Archiv auch beherbergt? Und wie kann man diese Klänge als eine Ressource für die künstlerisch-wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Materialität und Logik eines solchen Archivs begreifen?

## **2. Historische Einordnung und Formen der Zensur**

Das Rundfunkarchiv von Radio Tirana ist eines der ältesten Rundfunkarchive Europas und wurde 1938 vom albanischen König Zogu begründet. Es umfasst – unterteilt in ein kleineres Archiv des „gesprochenen Wortes“ und in ein „Klangarchiv“ oder einen „goldenen Fundus“ – circa 8.000 Schellack- und Vinylplatten und circa 15.000 Magnettonbänder. Klang wird hier im weitesten Sinne verstanden und umfasst ein breites Spektrum von Parteitagsreden des kommunistischen Parteiführers Enver Hoxha über illustrative Stimmungsmusiken für Hörspielsendungen, Aufnahmen traditioneller albanischer Musik bis hin zu offiziell zensierten Künstlern wie den Rolling Stones oder Edith Piaf.

Das Archiv befindet sich in vier Kellerräumen des Gebäudes des Senders RTSH (Albanisches Radio und Fernsehen), das in der Zeit der albanisch-sowjetischen Allianz in den 1960er Jahren erbaut und später mit chinesischer Hilfe erweitert wurde. Die Anordnung der Räume folgt dabei einem klaren zugrunde liegenden System: Während der erste Zugangsraum hinter einer dicken Eisentür die für das kommunistische System repräsentativen Aufnahmen beherbergt, die dem „Sozialistischen Realismus“ entsprechen, finden sich im vierten Raum, einer Art chaotischem Abstellraum, in dem jegliches Ordnungsprinzip verloren gegangen

zu sein scheint, Aufnahmen, die sukzessive von verschiedenen Wellen ideologischer Zensur verbannt wurden. Die Klänge, die hier in eilig zusammengepackten „Import-Export“-Kisten, in aufgeschichteten Türmen aus zerbrochenen, zerkratzten Schellackplatten oder unter einer dicken Staubschicht in halb zusammengebrochenen Regalen lagern, repräsentieren die „unerwünschten Klänge“, Klänge, für die in der Klangordnung des stalinistischen-kommunistischen Regimes kein Platz war: ausländische (kapitalistische) Musik, zensierte albanische Musik oder Musik, die man unter dem Label „Überbleibsel der Vergangenheit“<sup>3</sup> degradierte. Das Archiv spiegelt also in seiner Raumstruktur nicht nur Prinzipien der Musikzensur wider, sondern weist auch eine graduelle Abnahme von Taxonomie und Ordnung auf. Während im ersten Raum Magnettonbänder säuberlich in Regalen einsortiert und mit Labels wie „Muzikë politikë“ (Politische Musik) oder „Këngë Patriotike“ (Patriotische Lieder) versehen sind, enthält der vierte Archivraum halb entleerte und zusammengebrochene Regale ohne jegliche Beschriftung. Der Boden ist bedeckt mit Fragmenten von Tonspulen, Splintern von Schellackplatten und handgeschriebenen Notationen. Mit jedem knirschenden Schritt riskiert man, ein Klangfragment für immer zu zerstören.

Zudem lässt sich anhand des Archivmaterials eine zeitliche Dimension ablesen, eine Chronologie politischer Allianzen des kleinen kommunistischen Albaniens, die direkten Niederschlag in der Ausübung der Musikzensur fand.

Die erste Periode des Archivs umfasst die Zeit des albanischen Königreichs und der darauf folgenden italienischen Besatzung 1939–1943. Aus dieser Zeit datieren auch die ersten Kataloge, die heute nur noch in Fragmenten existieren.

Die zweite Periode umfasst die Jahre 1946–1991, die Phase der kommunistischen Volksrepublik Albanien. In dieser Zeit wurden nacheinander Allianzen mit Titos Jugoslawien, mit Stalins Sowjetunion und mit Maos China geknüpft. Seit 1978 ging Albanien in Isolation, sogar abgeschottet von den anderen Staaten des Ostblocks, seinen kommunistischen „Sonderweg“. Alle Phasen hatten direkte Konsequenzen auf die „Eingänge“ des Archivs und auf die Zensurpraktiken.

In einer dritten Phase nach der Demokratisierung 1991 versuchte man das Archiv zu entideologisieren und Aufnahmen, die direkt mit der Huldigung der kommunistischen Partei und ihrem politischen Führer Enver Hoxha verbunden

---

<sup>3</sup> Al. „mbeturinat e të kaluarës“. Dieser ideologische Begriff bezeichnete Bräuche und Verhaltensweisen, die mit der vorsozialistischen Ära assoziiert wurden. In Bezug auf Klänge verstand man darunter vorsozialistische Musikwerke, die beispielsweise religiösen Charakter hatten, sich auf traditionalistische Rollenbilder von Mann und Frau bezogen oder die sich an westlichen „bourgeois“ und „dekadenten“ Musikästhetiken (vor allem der französischen und italienischen Unterhaltungsmusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) orientierten.

waren, aus dem Archiv zu entfernen, während andere Künstler eine sukzessive Rehabilitation erfuhren.<sup>4</sup>

Die Zensur erfolgte auf unterschiedlichen Ebenen. Dabei konnten Aufnahmen zwar vom Sendebetrieb im Radio Tirana ausgeschlossen werden, aber trotzdem zu Dokumentationszwecken archiviert werden. Aufnahmen, die der Idee eines volkstümlich definierten „Sozialistischen Realismus“ entsprachen und die als Vorlage für Amateurpraktiken zum Zwecke der ideologischen Indoktrinierung dienen sollten, wurden in einer besonders geschützten Form aufbewahrt. Metallboxen mit vorgefertigten Fächern für die aufzubewahrenden Plattenaufnahmen von Partisanenliedern und politischen Liedern standen bereit, um im Fall einer „imperialistischen Invasion“ auf schnellstem Wege in die in den nordalbanischen Bergen angelegten Tunnelsysteme evakuiert zu werden. Das Regime maß diesen Aufnahmen als „historischen Dokumenten einer neuen sozialistischen Epoche“ also eine besondere Aufmerksamkeit bei.

Die Zensur der unerwünschten Aufnahmen erfolgte auf drei Ebenen: durch biographische, ästhetische und ideologische Zensur. Dabei konnten sich diese Kategorien durchaus überschneiden.

### *1. Biographische Zensur*

Die biographische Zensur erfasste typischerweise Musiker oder Komponisten, die aus Familien stammten, die eine „schlechte Biographie“ hatten, also Angehörige einer Familie der Bourgeoisie waren bzw. in der italienischen Besatzungszeit mit den Besatzern kollaboriert hatten. Ramadan Sokoli, der maßgebliche Mitbegründer der albanischen Musikethnologie, der aus einer aristokratischen Shkodraner Familie stammte, fiel in diese Kategorie. Seine an Volkslieder oder Volksmelodien angelehnten Kompositionen durften auf Radio Tirana nicht gesendet werden, obwohl sie den Idealen eines „Sozialistischen Realismus“ weitgehend entsprachen. Während der Jahre 1946–1951 war er zu Zwangsarbeit und Inhaftierung verurteilt, anschließend blieb ihm trotz seiner wissenschaftlichen Leistungen ein Aufstieg im akademischen Betrieb verwehrt und er wirkte als einfacher Lehrer am Künstlerischen Lyzeum in Tirana (siehe Alb Spirit 2017). Der Professorentitel wurde ihm erst nach dem Zusammenbruch des Kommunismus 1995 nachträglich verliehen.

### *2. Ästhetische Zensur*

Gaspar Çurçia war einer der besten Arrangeure und Startrompeter der „muzika e lehtë“ (*leichten Musik*) in der albanischen Musikszene der 1970er Jahre. In einer Nacht des Jahres 1984 wurde er von der Geheimpolizei „Sigurimi“ abgeholt und

---

<sup>4</sup> Zu diesen gehört beispielsweise die Sängerin Tefta Tashko Koço (1910–1947), die Einflüsse des französischen Chansons und der italienischen Canzoni mit albanischen Volksliedern verband.

wegen „volksschädlichen Verhaltens“ angeklagt – er habe Zugfahrkarten gefälscht und verbreitet; dann wurde er erschossen, er war 51 Jahre alt. Die wahren Gründe für diese Verfolgung lagen aber nicht nur im Verhalten von Çurçia, sondern auch in der ästhetischen Ausrichtung seiner enorm populären Musik begründet. Für das kommunistische Regime lehnte sie sich zu stark an die italienische Populärmusik an, wie sie auf dem Festival von San Remo zelebriert wurde, sie zeigte „influencat të huaja“ (fremde/westliche Einflüsse) auf und wurde zudem auf der Bühne noch mit „shfaqjet të huaja“, also obszönen Bewegungen und Ausrufen, vorgetragen.<sup>5</sup>

Diese ästhetischen Wertungen von musikalischen Werken konnten sich aber auch auf die mangelhafte künstlerische Ausführung beziehen. Ein im Radio Tirana-Archiv befindliches Tonband von 1966 mit dem Vortrag eines Accappella-Chors junger Pioniere aus Kruja wurde beispielsweise laut Vermerk auf der Tonbandhülle als nicht sendefähig empfunden, weil es „eine zu starke Atmung“ beziehungsweise eine „spuckende Aussprache“ gäbe. Man warf den Schülern also mangelnde Professionalität vor. Aber auch ein übereifriges, hoch-professionalisiertes Lob auf den kommunistischen Parteiführer konnte den Zensurbehörden missfallen. Solche musikalischen Äußerungen wurden als „epitet“, also ein epithetisches, übertriebenes Lob auf die kommunistische Partei aus dem Sendebetrieb zurückgezogen.

### 3. Ideologische Zensur

Die ideologische Zensur machte sich oft an Texten fest. Dabei spielten die unterschiedlichen politischen Allianzen eine wichtige Rolle. Lieder für die albanisch-chinesische Freundschaft konnten zu einer bestimmten Zeit erwünscht sein, zu anderen Zeiten wurden sie zensiert. Gerade Schlüsselworte wie „Stalin“, „Chruschtschow“ oder „Mao Tse Tung“ konnten hier eine Zensur begründen. Selbst das scheinbar unverfängliche Wort *nostalgji* (Nostalgie) konnte anstößig wirken, da es im scheinbaren Widerspruch zum Optimismus und der Euphorie der neuen sozialistischen Epoche stand.

Durchgeführt wurde die Zensur durch das Komiteti i Arteve dhe i Kulturës, das seit 1947 die Museen, Bibliotheken sowie die künstlerischen und kulturellen Programme und Kampagnen beaufsichtigte. Daneben gab es ein eigenes Rundfunkkomitee, das vom Generaldirektor des RTSH geleitet wurde; beide Komitees wurden 1953 unter dem Dach des Ministeriums für Erziehung und Bildung zusammengefasst. Die Jury folgte bei der Begutachtung der eingehenden Tonaufnahmen der ministerialen Leitlinie von einer „kulturë e pergjithshme“ (allgemeinbildenden Kultur), die Alphabetisierung, formale

---

<sup>5</sup> Einen ersten Höhepunkt erreichte die Verfolgung von Künstlern der leichten Musik beim vom Albanischen Radio und Fernsehen organisierten 11. Festival des Leichten Liedes in Tirana im Dezember 1972.

Bildung, Wissen über kulturelle Meilensteine und die Wertschätzung klassischer Musik zum Inhalt hatte.

Dabei kam es, wie Tochka (2017) in seiner Abhandlung zur albanischen Populärmusik schreibt, häufig zur Auseinandersetzung zwischen zwei ideologischen Interessensgruppen: den Weißen und den Roten. Als die Weißen wurde eine ältere Generation von Administratoren und Technokraten bezeichnet, deren Priorität auf der Schaffung einer allgemeinbildenden Kultur lag. Dies beinhaltete den Fokus auf die Schaffung einer eigenen albanischen Nationalmusik. Dabei wurde populäre Musik primär als Unterhaltung begriffen, deren ästhetische Eingrenzung nur kontraproduktiv wirken konnte.

Die jüngere, ideologisch orientierte Generation der Roten war häufig in der Sowjetunion ausgebildet worden. Sie war stärker auf eine Professionalisierung des Kulturbetriebs ausgerichtet. Für die Roten hatte die Populärmusik als eine Kunstform zu fungieren, die einen ideologischen Bildungsauftrag zu erfüllen hatte. Daher sollte man sich der *leichten Musik* mit dem nötigen Ernst widmen, wobei man ein Modell in der auskomponierten klassischen Musik sah.

Die Zensur wurde durch ein eigenes System von visuellen Codes auf den Plattenhüllen bzw. den Kartons der Magnettonbänder sichtbar gemacht. Dazu gehörten zumeist Vermerke in roter Farbe. Ein rotes Kreuz gehörte dabei zu den einfachsten Varianten. Alternativ wurden „jo komision“ (nicht von der Kommission genehmigt) verwendet oder „nuk jepet kompozitori“ (Komponist ist nicht zu erwähnen). Auch spezifische Angaben über die Unerwünschtheit des jeweiligen Sängers/Musikers/Komponisten konnten per Vermerk gemacht werden. Ein Beispiel hierfür ist das Label „artist në burg“ (Künstler im Gefängnis).

Praktisch wurden die Zensurbeschränkungen durch ein Umlagern der betroffenen Aufnahmen in separate Räume bzw. spezielle, mit einem Schlüssel verschlossene Archivschränke umgesetzt. In notierten Texten bemühte man sich, unerwünschte Textzeilen bzw. Schlüsselwörter zu markieren oder zu eliminieren. Es sind auch Fälle bekannt, in denen einzelne Stücke der Magnettonbänder für den Sendebetrieb herausgeschnitten wurden, und Fälle, bei denen die Oberfläche von Schellackplatten zerkratzt und somit unbrauchbar gemacht wurden.

In taxonomischer Hinsicht wurden unerwünschte Aufnahmen aus den handgeschriebenen Katalogen gestrichen, auch eigene Findbücher unter dem Titel „disqet te hequra“ (Ausgesonderte Platten) wurden angelegt.

### **3. Dimensionen eines Archivs**

Das Rundfunkarchiv von Radio Tirana gibt Anlass, über verschiedene Dimensionen des Ortes Archiv nachzudenken.

### *1. Die zeitliche Dimension*

Klang wird in Form einer Tonaufnahme „eingefroren“, eine Momentaufnahme eines klanglichen Ereignisses erstellt. Dabei wird davon ausgegangen, dass materialisierter Klang der Zeit – je nach Beschaffenheit des Tonträgers – widerstehen kann. Gleichzeitig kann Klang aber auch in temporärer Hinsicht manipuliert werden (beispielsweise durch das Abspielen der Tonbänder in unterschiedlichen Geschwindigkeiten oder durch die Vortäuschung von „Authentizität“ und „Historizität“ in eigentlich modernen Aufnahmen. Ein dritter Gesichtspunkt betrifft die „Eigenzeit“, die der Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst (2015) Medien(technologien) zuschreibt. Ernst geht davon aus, dass Medientechnologien nicht nur in bestimmten Zeiträumen existieren, sondern dass sie auch durch ihr bloßes Existieren Zeit mitformen, Zeiterfahrungen während ihrer Existenz mitprägen.

### *2. Die räumliche Dimension*

Das Klangarchiv wird verstanden als ein Ort der räumlichen Komprimierung. Dabei wird eine Vielzahl lokal bedeutungsvoller Klänge an einem zentralisierten Ort untergebracht und einem vereinheitlichenden Ordnungsprinzip unterworfen.

### *3. Die materiell-technologische Dimension von Klang*

Anhand des Archivs von Radio Tirana lässt sich in besonderer Art und Weise ablesen, dass Klang nicht als „neutrales musikalisches Objekt“ auf seine ästhetische Dimension reduziert werden kann. Klang liegt in materiell gespeicherter Form als „Momentaufnahme“ vor. Dieser materielle Zustand eines Klangs und der Kontext, in dem dieses Klangmedium aufgefunden wird, sollten zentraler Gegenstand der ethnographisch-medienwissenschaftlich orientierten Forschung sein. Zur Kontextualisierung gehört dabei auch die enge Verflechtung von Klang, Technologie und Umwelt. Dies betrifft sowohl die natürlichen Ressourcen, die für die Produktion von Klangmedien benutzt werden, als auch die umgebenden Umweltbedingungen bzw. den physischen (architektonischen) Aufbewahrungsort für die Lagerung von Klangmedien. Jenseits des Archivs ist ein Fokus auf die klangliche Infrastruktur eines kommunistischen Regimes einschließlich der offiziellen Kanäle für die Musikproduktion und Musikdistribution aufschlussreich. Die Science and Technology Studies haben ebenso wie die Sound Studies nachhaltig auf die Bedeutung der technologischen Dimension der Klangproduktion und der Klangreproduktion für die Klangrezeption aufmerksam gemacht. Wer hatte überhaupt Zugang zu Aufnahme-geräten, zu Produktions- bzw. Reproduktionstechnologien? Welche Hindernisse für das Dokumentieren von Klängen wurden staatlicherseits aufgebaut? Welche Aufnahme- und Abspieltechnologien erreichten eine Massenwirksamkeit? Welche Technologien wurden von individuellen Akteuren vereinnahmt, „domestiziert“ oder in subversiven Kontexten eingesetzt?



Dabei wird klar, dass Medien nicht nur im Sinne von Marshall McLuhan (1964) einfach nur eine Botschaft von Modernität vermitteln und als „natural extension of man“ verstanden werden können. Sie sind sozial wirksam, werden aber gleichzeitig von sozialen Akteuren in einem reziproken Prozess mitgestaltet.

Dieses „social shaping of technology“, wie es MacKenzie und Wajcman (1999) anführen, wird in einem institutionalisierten staatlichen Archiv wie dem von Radio Tirana weniger sichtbar. Wenn man allerdings die klanglichen Erinnerungen in Haushalten im ländlichen Albanien oder vereinzelte Privatarhive untersucht, dann wird deutlich, dass es durchaus kreative Praktiken mit Medien wie dem Radio (gehäuft seit den 1960er Jahren) oder in den frühen 1990er Jahren mit dem Tonband gegeben hat.

#### **4. Bemerkungen zur Materialität des Archivs und zum Archiv als Ressource für künstlerische Auseinandersetzung**

Im Archiv von Radio Tirana wird bei der Beschäftigung mit dem einzelnen Objekt in seiner klanglichen wie materiellen Dimension erst deutlich, dass sowohl Klang als auch seine materielle Verpackung als ein Palimpsest von Bedeutungen verstanden werden kann. Als ein exemplarisches Beispiel sollen hier zwei Platten aus Decelith<sup>6</sup> angeführt werden, die in der Hülle eines Opernalbums von Columbia Records aufgefunden wurden.

Statt der zu erwartenden Schellackplatten mit italienischen Opern fanden sich in der Plattenhülle zwei biegsame Platten aus Decelith aus deutscher Produktion. Auf ihnen waren auf einer ersten Klangschiicht Wehrmachtsberichte von der Balkanfront für den Deutschen Reichsrundfunk abgespeichert. Allerdings war diese Klangschiicht der Platten, die selbst bespielt bzw. überspielt werden konnten, teilweise durch eine zweite Klangschiicht überlagert, die den Geheimprozess gegen Koçi Xoxe (1911–1949), einen der wichtigsten Konkurrenten des kommunistischen Parteiführers Enver Hoxha und den zeitweiligen Vizepremier der Volksrepublik Albanien, beinhalteten. Auf Grundlage dieses Prozesses wurde Xoxe am 11. Juni 1949 in Tirana verurteilt und gehenkt.

Die Klangschiichtungen eines Klangmediums werden hier deutlich: Italienische Oper, die Wehrmachtsberichte und ein kommunistischer Propaganda-Mitschnitt stehen hier repräsentativ für die Nutzung/Umnutzung eines Mediums zum Zwecke der ideologisch motivierten Klangdokumentation.

Einmal mehr zeigt sich, dass Klang ein extrem anfälliges Phänomen ist für Praktiken von Missbrauch, Zensur und Uminterpretation. Die extremste Form, in der sich die Zerbrechlichkeit des Klangs materiell manifestiert, ist das bewusste Zerbrechen und Zerkratzen von Tonträgern. Eine Rekonstruktion

---

<sup>6</sup> Bei Decelith-Platten handelt es sich um Selbstaufnahmeplatten aus Kunststoff (Schallfolien), die vor allem in den 1930er und 1940er Jahren verbreitet waren. Seit 1936 wurden sie auf PVC-Basis im Eilenburger Chemiewerk (ECW) hergestellt.

dieser „ungewollten Klänge“ ist im Nachhinein nur noch durch eine Art Klangarchäologie möglich.

Wie im Beginn des Artikels geäußert, stellt das Archiv viele Fragen an sich selbst. Es enthält ethnographisch erforschbare Materialien, aber materialisiert auch selbst Ideen. Dem Ethnologen steht es frei, dieses Material auch als eine Ressource zu nutzen, es neu anzuordnen, neue Bedeutungen zu generieren oder die innere Logik eines Archivs sichtbar zu machen. Künstlerische Ansätze in Form von Klanginstallationen, multimedialen synästhetisch orientierten Ausstellungen und Radiobeiträgen sind dabei meiner Meinung nach besonders innovativ und zielführend. Ein Ausgangspunkt für Reflexionen in diese Richtung ist es, die Ordnungsprinzipien eines Archivs zu hinterfragen, zu unterwandern oder neu zu definieren. Auch Wolfgang Ernst hat sich diesem Thema gewidmet, indem er die Frage aufwarf, wie denn das Gegenteil eines geordneten, machtdurchsetzten Archivs aussehen könnte. Dabei sieht er die Idee der symbolischen Befreiung eines Archivs von seiner Grundordnung, des idealen Ortes eines anarchischen Anti-Archivs, das „Gegen-Wissen“ produzierte, durchaus kritisch (Ernst 2014). Seiner Meinung nach sind moderne Archivformen wie digitale Speicherformen wie RAM (random access memory) trotz ihrer scheinbaren Offenheit in einem weitaus strengeren Sinne „archivalisch“ organisiert als jemals zuvor in der medienarchäologischen Geschichte. Er argumentiert weiterhin, dass wir der ideologischen Wertung von Archiven als Repräsentationsorten von starrer symbolischer Ordnung widerstehen und vielmehr den inhärenten Wert solcher Archive erkennen sollten. Dabei legt er Wert darauf, Archive als Orte zu kennzeichnen, die eine zeitlich gebundene und imaginierte Ordnung darstellen. In diesem Sinn wohnt den Archiven bereits in ihrem ursprünglichen Zustand ein subversives Potenzial inne, die Nicht-Ordnung liegt im Archiv selbst begründet. Ein Rundfunkarchiv wie das von Radio Tirana legt offen, dass eine „gereinigte klangliche Ordnung“, basierend auf den Prinzipien eines Sozialistischen Realismus, eine Fiktion bleiben muss. Das Archivmaterial widerspricht in seiner Konsistenz und Aussage teilweise den ideologischen Ordnungsprinzipien, es zeigt Brüche und Widersprüchlichkeiten auf und offenbart Stille und Abwesenheit des Nicht-Archivierten, dessen, das einer staatlichen Politik des Vergessens unterworfen wurde. Wie wir im letzten, vierten Raum des Archivs sehen können, unterläuft die Praxis eine rigide Taxonomie – Anarchie und Nicht-Ordnung haben ihren Platz auch in einem hierarchisch geordneten Archiv.

Um den Blick auf die Materialität des Archivs und seine Vergänglichkeit zu werfen, empfehlen sich Methoden der Anthropology of Sound und der Sound Studies, speziell der Klangarchäologie und dessen, was der finnische Medientheoretiker Jussi Parikka als die „Geologie der Medien“ (2015) bezeichnet. Er betrachtet Klang als materiell gebunden, als etwas, das Prozessen des technischen Verfalls ausgesetzt ist. Dabei denkt Parikka über die Zeitlichkeit von Medien nach und sieht sie als Teil der geophysischen Umwelt. Für ihn

stellen die Medien nicht im Sinne McLuhans künstliche Erweiterungen der menschlichen Sinnesorgane dar, sondern er begreift sie als irdische Dinge, die aus Bodenschätzen hergestellt werden. Dabei sieht er ein Kontinuum, einen Kreislauf zwischen Natur und Technologie. Danach geht das Archiv im Zustand der Auflösung wieder aus einem geordneten in seinen wilden, ungeordneten Urzustand über, es zerfällt in die Elemente, aus denen es geschaffen wurde. Damit stellt sich für ihn die provozierende Frage: „Where do machines come from, what composes technology in its materiality and media after it becomes disused, dysfunctional dead media that refuse to die?“ (Parikka 2015: 3)

Ausgehend von diesen Überlegungen, kann auch der Ethnologe darüber nachdenken, in diesen Kreislauf einzugreifen, indem er Medien in unterschiedlichen Zuständen als eine Ressource nutzt, sie neu anordnet, um neue Bedeutungen zu generieren.

Ein Projekt in dieser Hinsicht habe ich mit der polnischen Fotografin Barbara Klein im Rundfunkarchiv von Radio Tirana durchgeführt. Dabei ließen wir uns von Detailaufnahmen der zerstörten, missbrauchten oder sich auflösenden Tonträger und Archivquellen leiten. Die Close-Ups von im Staub lagernden Aufnahmen suggerierten, dass wir Medien als „Aktanten“, als materielle Körper mit einem Eigenleben, betrachteten, die den Elementen, Witterungen und dem zeitlichen Verfall ausgesetzt sind. Daraus entwickelte sich auch die Idee, das Archiv als eine Art Theater zu betrachten, als einen Ort, an dem Klanggeschichte inszeniert wird. Um die Artifizialität der Taxonomie des Archivs zu verdeutlichen, verwendeten wir künstliche Beleuchtung, mit der wir die dunklen Ecken des Archivs ausleuchteten. Somit machten wir sichtbar, was nicht sichtbar gemacht werden sollte, und verwiesen auf die Widersprüche und Ambivalenzen des Archivraums.

Ein weiteres, komplementäres Projekt entstand in Zusammenarbeit mit dem Soundwalk Collective, einem in New York und Berlin ansässigen Künstlerkollektiv, das bereits eine klangliche Vermessung vieler Weltgegenden durch neu komponierte Soundscape-Kompositionen vorgenommen hat.<sup>7</sup> Im Zentrum standen dabei Praktiken der Musikzensur, die Materialität des Aufnahmeprozesses, die Zerbrechlichkeit der Klangmedien, die Interaktion von Mensch und Technologie und die Leerstellen des Archivs. Die über eine Dauer von fast 60 Minuten angelegte Komposition für BR Klassik entwickelte sich als eine Reflexion über das Verhältnis von Klang und Stille, von archiviertem zu nicht-archiviertem Material. Dabei wurde einer „Poesie des Verschwindens“ nach-

---

<sup>7</sup> Für weitere Informationen zur Arbeit des Künstlerkollektivs siehe <http://soundwalkcollective.com/>. Direkter Anknüpfungspunkt für das Radio-Tirana-Projekt war eine Radiocollage über das Archiv des französischen Regisseurs Jean-Luc Godard unter dem Titel „What we leave behind“ ([https://www.deutschlandfunkkultur.de/jean-luc-godard-ursendung-what-we-leave-behind.1022.de.html?dram:article\\_id=314695%7C%7C](https://www.deutschlandfunkkultur.de/jean-luc-godard-ursendung-what-we-leave-behind.1022.de.html?dram:article_id=314695%7C%7C)), die im Mai 2015 erstmals ausgestrahlt wurde.

gespürt, die in einer zusätzlichen einstündigen Sendung über die Geschichte des Archivs historisch kontextualisiert wurde (Soundwalk Collective 2017). Gleichzeitig besaß die Arbeit mit Bandlaufgeräuschen, Tonfragmenten und Kommentaren dank der Arbeit von Kamran Sadeghi die Qualität eines Remixes.

Diese künstlerisch kreative Arbeit einer Neudeutung der Klangordnung eines Archivs ist dabei kein Impuls, der ausschließlich von außen in das Archiv getragen wird. Im Gegenteil, der kreative Umgang mit Archivaufnahmen, die ständige Interaktion von Mensch und Technologie ist essenzieller Bestandteil eines Archivs. Es handelt sich hier keineswegs nur um einen machtdurchsetzten Ort, in dem sich staatliche Zensur manifestiert. Es ist auch ein belebter Ort, an dem persönliche Begegnungen mit Klang stattfinden, ein Ort von Klangerinnerungen und Klangassoziationen. Menschen wie die Kuratorin Zana Canko arbeiten tagtäglich in und mit dem Archiv, Zana sortiert, sie ordnet, sie wählt Aufnahmen für Rundfunksendungen aus, sie arrangiert Aufnahmen, und das alles, ohne dass sie ein besonderes Bewusstsein für die Zeitlichkeit und Materialität dieser Aufnahmen zeigt und ohne dass sie jemals als „Kunst“ betrachtet, was sie tut.

Dabei hat man den Eindruck, dass die Kuratorin zeitweise selbst eine organische Einheit mit dem Archiv selbst bildet, eine wechselseitige Abhängigkeit, die eine gegenseitige, oft gesundheitsschädliche Durchdringung zur Folge haben kann, wie sie selbst einräumt:

„Bei der ganzen Arbeit, die ich hier 32 Jahre lang mache, esse ich diesen Staub, er ist in meinem Blut, ich habe die Feuchtigkeit in meinen Knochen. Alle, die so lange wie ich hier gearbeitet haben und dann in Rente gegangen sind, haben schwere gesundheitliche Probleme. Die Tonbänder lösen sich auf und setzen dabei Giftstoffe frei. Im Kommunismus lieferte man uns Angestellten Milchkästen, damit wir uns keine ‚Berufskrankheiten‘ holen. Später veranlasste das Gesundheitsministerium, dass wir 20% Gefahrenzulage bekamen, damit wir davon für unsere Gesundheit sorgen konnten. Jetzt bekommen wir das nicht mehr [...]. Mehr als 2 Stunden kann ich hier nicht bleiben. Ich habe eine Atemschutzmaske, eine Schürze – und doch kriecht dieser Staub in mich hinein, er kratzt mir in der Kehle, aber was willst du machen [...]. 32 Jahre sind einfach zu viel“ (Canko 2015).

Diese Durchdringung von Lebenswelt und Archivwelt wurde mir auch mehrfach bewusst, als die Kuratorin während der alltäglichen Arbeit begann, zu Magnettonbändern zu singen, während sie sich an ihre Jugend im Kommunismus erinnerte. Das Neujahrslied „Kartolina“ des teilweise zensierten Sängers Sherif Merdani war für sie beispielsweise derart bedeutungsvoll, dass sie sich sogar die Melodie als Klingelton auf ihr Handy geladen hat und ständig zu ihm singt, auch wenn sie unterwegs ist. Für sie bilden die archivalische Quelle, ihre klanglichen Erinnerungen und die heutigen Medientechnologien ein Kontinuum, in dem sie ihre eigenen ästhetischen Vorstellungen wiederfindet.

## Literatur

- Alb Spirit. 2017. „Jeta tragjike e etnomuzikologut të famshëm, Ramadan Sokoli“ (Das tragische Leben des berühmten Musikethnologen Ramadan Sokoli). URL: <http://alb-spirit.com/2017/02/25/jeta-tragjike-e-etnomuzikologut-te-famshem-ramadan-sokoli/> (Zugriff vom 08.10.2018).
- Canko, Zana. 2015. Interview mit Autor im Archiv RTSH, Tirana, 21. August 2015.
- Ernst, Wolfgang. 2014. „Between the Archive and the Anarchivable“. In *Mnemoscape* Nr. 1. URL: <https://www.mnemoscape.org/single-post/2014/09/04/Between-the-Archive-and-the-Anarchivable-by-Wolfgang-Ernst> (Zugriff vom 08.10.2018).
- Ernst, Wolfgang. 2015. *Im Medium erklingt die Zeit: Technologische Tempor(e)alitäten und das Sonische als ihre privilegierte Erkenntnisform*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Foucault, Michel. 1969 [1981]. *Archäologie des Wissens*. Berlin: Suhrkamp.
- Lange, Britta. 2018. „Archiv“. In *Handbuch Sound: Geschichte-Begriffe-Ansätze*. Hg. Daniel Morat/Hansjakob Ziemer. Stuttgart: J.B. Metzler. S. 236–240.
- Latour, Bruno. 2007. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- MacKenzie, Donald/Wajcman, Judy (Hg.). 1999. *The social shaping of technology*. Buckingham: Open University Press.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor.
- Papailias, Penelope. 2005. *Genres of Recollection – Archival Poetics and Modern Greece*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Parikka, Jussi. 2015. *A Geology of Media*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press.
- Soundwalk Collective 2017. *Klangstaub des Kommunismus – Das Archiv von Radio Tirana, Teil 2: Persecuted Composers*. Ursendung BR Klassik. Musik der Welt, 21.5.2017. URL: <https://www.br-klassik.de/programm/radio/ausstrahlung-1035206.html> (Zugriff vom 08.10.2018).
- Stoler, Ann Laura. 2002. „Colonial Archives and the Arts of Governance“. In *Archival Science* 2 (1–2). S. 87–109.
- Tochka, Nicholas. 2017. *Audible States: Socialist Politics and Popular Music in Albania*. Oxford: Oxford University Press.