

Rudolf Arnheim

Rundfunk als Hörkunst

und weitere Aufsätze
zum Hörfunk

Mit einem Nachwort von
Helmut H. Diederichs

Arnheims Buch ist bis heute die einzige bedeutende Theorie des Radios. Diskutiert werden künstlerische wie wahrnehmungstheoretische Fragen des Mediums Rundfunk, dessen »Tugend der Blindheit« im Zentrum der Argumentation Arnheims steht. Das »Hören« als Kategorie einer Wahrnehmung ohne Bilder hat durch das Aufkommen des Fernsehens keineswegs an Aktualität verloren. Musik und menschliche Rede haben ihre eigene Vollständigkeit, deren verblüffende Komplexität untersucht wird.

Rudolf Arnheim, geboren 1904 in Berlin, promovierte dort mit einer gestaltpsychologischen Arbeit, war Redakteur der Weltbühne und, in der italienischen Emigration, mehrerer Filmpublikationen. Seit 1940 lebt er in den USA (jetzt: Ann Arbor/Michigan), lehrte an verschiedenen Universitäten, darunter Harvard. Seine in allen Weltsprachen verbreiteten Bücher zur Kunstpsychologie und Medientheorie weisen ihn als einen der maßgeblichen Kunsttheoretiker der Gegenwart aus.

Helmut H. Diederichs, geboren 1948, ist Professor für Medienpädagogik an der Fachhochschule in Dortmund.

Suhrkamp

Die Erstausgabe von *Rundfunk als Hörkunst* erschien 1936
bei Faber & Faber in London unter dem Titel *Radio*.

Inhalt

Rudolf Arnheim	
Rundfunk als Hörkunst	7
Ein neues Vorwort (1978)	9
Einleitung	13
Das Weltbild des Ohres	18
Die Welt der Klänge	22
Richtung und Abstand	37
Raumhall	63
Nacheinander und Nebeneinander	69
Hörfilm tut not!	82
Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper	86
Autor und Regisseur	128
Die Kunst, zu allen zu sprechen	132
Der Rundfunk und die Völker	141
Psychologie des Rundfunkhörers	161
Fernsehen	172
 Rudolf Arnheim	
Aufsätze zum Hörfunk	179
Hörspiele (1927)	181
Gespenster. <i>Der Tod im Lautsprecher</i> (1930)	184
Der Rundfunk sucht seine Form (1932)	185
Rund um den Funk (1932)	190
Funkliteratur (1932)	194
Ein Hörspiel (1932)	198
Kiebitz, Fachmann, Lautsprecher (1932)	203
Fragen an den Tonmeister (1933)	207
Film und Funk (1933)	211
 Anhang	
Helmuth H. Diederichs, Radio als Kunst.	
Rudolf Arnheims rundfunktheoretische Schriften im biographischen Zusammenhang	217
Nachweise	237

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation
ist bei der Deutschen Bibliothek erhältlich.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1554
Erste Auflage 2001

© für diese Ausgabe Suhrkamp Verlag
© Carl Hanser Verlag für »Rundfunk als Hörkunst«
© für die Aufsätze zum Hörfunk und den Anhang Suhrkamp Verlag
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmel GmbH, Waldbüttelbrunn
Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

Printed in Germany
Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

lassen. Jedoch gestehe ich, daß ich dies vor fast einem halben Jahrhundert geschriebene Werk dem heutigen Leser nur mit Zögern vorlege. Zwar scheint mir das Haupt- und Zentralkapitel zum »Lob der Blindheit« noch heute so wesentlich wie damals, als ich es schrieb. Auch ist es möglich, daß die Beschreibungen der technischen und wirtschaftlichen Bedingungen von damals einen gewissen historischen Reiz haben, zumal einige Grundprobleme, die uns heute noch plagen, in den primitiven Verhältnissen von damals besonders deutlich zum Ausdruck kommen. Und doch klingen diese Besorgnisse und Gebrauchsanweisungen aus einer verschollenen Zeit jetzt vielfach, als wollte man einem elektrischen Ingenieur des späten zwanzigsten Jahrhunderts erklären, wie man am besten einen Saal mit Wachskerzen ausleuchtet. Besonders aber bekümmert mich die dogmatische Einfalt, die kindhafte Lehrhaftigkeit, mit welcher der noch nicht Dreißigjährige hier soziale, ästhetische und erzieherische Tatbestände abhandelt. Beim Durchlesen zuckte mir die Hand immer wieder nach dem Blaustift, und ich habe denn auch im einzelnen manches gekürzt, geglättet und eingeschränkt. Im wesentlichen aber mußte ich mir sagen, daß dies Buch nur als Ganzes aufgenommen werden kann: seine Schwächen gehören notwendig zu dem Zeitbilde, das damals entstand, als ein junger Mensch sich ein junges Ausdrucksmittel gläubig, hoffnungsvoll und ungeduldig zu eigen machte.

Das Buch erschien zuerst im Jahre 1936 in London bei Faber & Faber unter dem Titel »Radio«, war aber bald ausverkauft. Ähnlich erging es einer 1938 von Ulrico Hoepli in Mailand veröffentlichten italienischen Ausgabe, »La Radio Cerca La Sua Forma«. Die Neuausgaben sollen zugleich der Danksagung an einen verstorbenen Freund, Sir Herbert Read, dienen. Er war sein Leben lang ein Bahnbrecher für neue künstlerische Ausdrucksformen und stets bereit, den Jungen hilfreich beizuspringen. Er und seine Frau, Margaret Ludwig, erbieten sich, mein deutsches Manuskript ins Englische zu übersetzen, als der Zusammenbruch der deutschen Kultur die Veröffentlichung des Originals unmöglich machte. Ihnen verdanke ich es, daß mein Buch damals in der Sprache erschien, die nun meine eigene geworden ist.

*University of Michigan
Ann Arbor, Michigan*

R. A.

Einleitung

Unlängst saß ich am Hafen eines kleinen Fischerortes in Süditalien. Mein Tischchen stand auf der Straße vor der Tür des Cafés. Die Fischer, breitbeinig, mit den Händen in den Hosentaschen, schauten, der Straße den Rücken zukehrend, in die Segelboote hinunter, die gerade vom Fang heimgekommen waren. Es war sehr still, aber plötzlich fauchte und spuckte es hinter mir, ein Kreischen, Quiet-schen, Pfeifen ertönte – man setzte den Rundfunkapparat in Tätigkeit, dessen Lautsprecher in die Frontwand des Cafés eingelassen war. Er diente zum Kundenfang. Was den Fischern das Netz, das war dem Café der Lautsprecher. Als das Kreischen verging, hörte man einen englischen Ansager sprechen. Die Fischer drehten sich um und lauschten, obwohl sie nicht verstanden. Der Ansager teilte mit, man werde jetzt eine Stunde lang deutsche Volkslieder senden, und er hoffe, die Hörer würden ein Vergnügen davon haben. Und dann sang ein typisch deutscher Männergesangsverein die alten Lieder, die jeder Deutsche von Kind an kennt. Auf deutsch aus London, in einem italienischen Örtchen, wohin kaum je ein Fremder kommt. Und die Fischer, von denen wohl kaum einer je in einer großen Stadt, geschweige im Ausland gewesen war, horchten, ohne sich zu rühren. Nach einer Weile schien dem Kellner etwas Abwechslung am Platz, er holte eine italienische Station, und da gerade Schallplattenstunde war, hörte man eine französische Chansonette. Französisch, aus Rom, im Dorf.

Das ist das große Wunder des Rundfunks. Die Allgegenwärtigkeit dessen, was Menschen irgendwo singen und sagen, das Überfliegen der Grenzen, die Überwindung räumlicher Isoliertheit, Kulturimport auf den Flügeln der Welle, gleiche Kost für alle, Lärm in der Stille. Das Faktum, daß heute vierzig Millionen Empfangsapparate über die Welt verstreut sind, scheint das zentrale Rundfunkproblem zu sein.

Und doch wird vom Rundfunk als Übertragungs- und Verbreitungsmittel nur in einem kleinen Teil dieses Buches und erst gegen Ende gesprochen. Vielmehr habe ich mich vor allem mit dem Rundfunk als Ausdrucksmittel befaßt. Er hat dem Künstler, dem Kunstfreund, dem Theoretiker eine neue Erfahrung vermittelt: er bedient sich zum erstenmal des Hörbaren allein, ohne das mit ihm überall sonst, in der Natur und so auch in der Kunst, verknüpfte

Sichtbare. Die Ergebnisse schon der Versuche der ersten Jahre mit dieser neuen Ausdrucksform kann man nicht anders als sensationell nennen. Es enthüllte sich eine verführerische, erregende Welt, im Besitze nicht nur der stärksten Sinnesreize, die der Mensch kennt, des musikalischen Klanges, der Harmonie, des Rhythmus, sondern zugleich fähig, die Wirklichkeit durch Übermittlung der realen Geräusche abzubilden und außerdem noch unsres abstraktesten, umfassendsten Darstellungsmittels mächtig: der Sprache. War der Rundfunk, wenn er wollte, in seinen Klängen an Wirklichkeitsnähe dem Theater überlegen, so waren diese seine Klänge und Stimmen doch andererseits nicht an die Körperwelt gebunden, von deren Anwesenheit wir erst durch das Auge erfahren und die, einmal wahrgenommen, uns auf ihre Gesetze verpflichtet. Die Körperwelt legt dem Geist, der über die Räume und Zeiten fliegen und das wirkliche Geschehen mit dem Gedanken und den freien, an nichts Gegenständliches gebundenen Formen vereinigen möchte, Fesseln an. Im Rundfunk enthüllten die Geräusche und Stimmen der Wirklichkeit ihre sinnliche Verwandtschaft mit dem Wort des Dichters und den Tönen der Musik, die erdgeborenen und die geistgeborenen Klänge fanden sich, und so ging die Musik in die Welt der Dinge ein, die Welt bettete sich in Musik, und die vom Gedanken neu geschaffene Wirklichkeit in aller ihrer Kühnheit bot sich viel unmittelbarer, gegenständlicher, konkreter dar als auf dem bedruckten Papier: das bisher nur Gedachte, Beschriebene schien materialisiert, leibhaftig gegenwärtig.

War so dem Künstler eine aufregende Möglichkeit gegeben, mit Hilfe des Ineinanders dreier Mittel – Geräusch und Stimme; Musik; Wort – die lyrisch-philosophische Konstruktion, die reine Form und die Äußerungen der physischen Wirklichkeit zu einer neuen, überraschenden Einheit zu bringen, so war es für den Theoretiker, den Ästhetiker, von höchster Wichtigkeit, diese schönen Versuche zu verfolgen. Jeder Wissenschaftler strebt ja danach, die Grundphänomene zu isolieren, um sie einzeln zu untersuchen und die komplexeren Erscheinungen dann als eine Verbindung von Elementen verstehen zu können, und daher mußte der Kunstforscher glücklich sein, daß ihm mit dem Rundfunk die künstlerische Praxis zum erstenmal das Akustische allein präsentierte. Das vorliegende Buch ist vor allem als ein Versuch entstanden, die Ergebnisse und Lehren dieses einzigartigen Experiments darzustellen.

Aus diesem Grunde mache ich mir wenig Gedanken über die

Frage, wie lange noch der Rundfunk in seiner hier beschriebenen Form existieren und sich fortentwickeln wird. Denn selbst wenn, wie recht wahrscheinlich, das Fernsehen die neue Ausdrucksform des Rundfunks noch radikaler vernichtet, als es der Sprechfilm mit dem Stummfilm getan hat, bleibt der Wert dieser ästhetischen Erfahrung unvermindert, ja es scheint, als ob auch der Kunstübung die neue Ausdrucksform nicht ganz verlorenzugehen brauche: wir sehen z. B. in den wenigen ersten Filmversuchen der letzten Jahre als eine Folge der Trennung von Tonteil und Bildteil, die sich als nützlich erweist, wenn der Film als Kunstform erhalten bleiben soll, den Tonteil in dieser seiner Isolierung ganz folgerichtig zu funktischen Formen kommen. Die Stimme des schulmeisterlich deklamierenden, unsichtbaren Kommentators wird im dokumentarischen Film heute von einigen Künstlern durch Dialog- und Geräuschmontagen, Sprechchöre usw. ersetzt – Formen, die das Rundfunkhörspiel erfunden hat.

Akustische Effekte sind schwerer zu beschreiben als optische, und die Rundfunkkunst bedient sich abstrakter Formen, als wir sie von den Handlungsmotiven und Bildwirkungen des Films kennen. Es kann daher sein, daß die Lektüre dieses Buches trotz alles guten Willens des Verfassers beschwerlicher ist als die meines vorigen, das vom Film handelte. Aber ich hoffe, daß die Mühe nicht unlohnend ist. Es wird über ein Gebiet berichtet, das heute noch bei weitem unbekannter ist, als es der Film war, zur Zeit als mein Film-Buch herauskam – nicht nur weil weniger darüber geschrieben und gelesen worden ist, sondern auch weil der Rundfunk noch heute mit viel geringerer Aufmerksamkeit verfolgt wird als seinerzeit der Film. So habe ich, wenn ich über die Ausdrucksformen der Hörkunst spreche, nicht nur eine künstlerische Erscheinung unter Begriffen und Regeln zu bringen, sondern zunächst einmal auch eine Vorstellung von dieser Erscheinung selbst zu geben.

Ich habe versucht, so anschaulich wie möglich zu erzählen, so viele Beispiele wie möglich zu geben. Diese Beispiele sind vielfach anonym. In der Mehrzahl der Fälle wäre es zwecklos gewesen, die Namen der Hörspiele und ihrer Verfasser zu nennen. Sie sind unbekannt, und kaum eins von ihnen hat Eigenart und Größe genug, um als Einzelkunstwerk erhalten zu bleiben. Sie alle zusammen bilden den Versuch, eine neue Sprache herauszubilden, und nur in ihrer Gesamtheit sind sie, bisher, von Bedeutung. Das gleiche gilt auch für die Arbeit der Funkregisseure und -schauspieler.

Das vorliegende Buch ist ein weiterer Versuch, eine ästhetische Methode anzuwenden, deren ich mich schon in meiner Untersuchung über den Film bedient habe und die, wie ich meine, auch der Theorie der übrigen, der »alten« Künste nützlich werden könnte. Es wird von einer Analyse der Materialbedingungen ausgegangen, d.h., es werden die Eigenarten der Sinnesreize, deren sich die betreffende Kunst bedient, mit den Mitteln der Psychologie beschrieben, und aus diesen Eigenarten werden die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst abgeleitet.

Dabei ist es mir wichtig hinzuzufügen, daß ich das Wort Kunst hier nicht gern anwende. Die Ausdrucksformen des Rundfunks kommen nicht nur bei den im eigentlichen Sinne künstlerischen Erzeugnissen des Rundfunks, also den Hörspielen, zur Geltung, sondern ebenso schon beim einfachen Ansagen der Tagesnachrichten, bei Reportagen und Diskussionen. Daher wurde das Gebiet in seiner Gesamtheit behandelt und keine künstliche Grenze gezogen, wozu der Terminus Kunst leicht hätte verführen können. So wie ein wissenschaftlicher oder belehrender Film sich, wenn er einprägsam, klar und aufschlußreich sein will, derselben Gestaltungsmittel wie der »künstlerische« Film bedienen muß, so wie die schematische Darstellung des menschlichen Blutkreislaufes in einem medizinischen Buche oder der Übersichtsplan eines Untergrundbahnnetzes mit den gleichen Kompositionsmitteln gemacht ist wie ein Gemälde, so untersteht alles, was vor dem Mikrofon geschieht, den Regeln der Hörkunst. Gehorcht man ihnen, so wird die Darbietung klar, zweckentsprechend, wohltuend und wirksam sein, verstößt man gegen sie, so entsteht ein blasses, verworrenes, unangenehmes Ding. Denn künstlerische Form ist kein Luxus für die Feinschmecker und wirkt nicht nur auf diejenigen, die sich ihrer bewußt werden und sie würdigen. Sie ist ein unentbehrliches Mittel, einem bestimmten Inhalt – sei er nun künstlerischer oder rein verstandesmäßig-praktisch-technischer Natur – seinen prägnantesten, eindeutigsten Ausdruck zu geben. Und sie ist zuständig für das Gesamtgebiet des betreffenden Darstellungsmaterials. (Mir scheint übrigens, daß allein eine solche Auffassung es einem gestattet, sich in einer Zeit wie der gegenwärtigen überhaupt mit ästhetischen Formfragen zu befassen.)

Ob von den vielen, seltsamen Sensationen, die das Rundfunkhaus und der Rundfunkempfänger vermitteln, etwas in diesem Buch der Theorien zu spüren ist? Von den teppichbelegten Räu-

men, auf denen kein Tritt hallt und deren Wände die Stimmen schlucken, von den unzähligen Türen und Gängen mit ihren bunten Signallämpchen, von dem rätselhaften Zeremoniell der Schauspieler in Hemdsärmeln, die, wie angezogen und abgestoßen vom Mikrofon, sich dem zahnärztlich anmutenden Metallständer nähern und wieder von ihm entfernen, und die man durch eine Glasscheibe wie in einem Aquarium fern agieren sieht, während ihre Stimmen fremd und ganz nah aus dem Kontrollautsprecher der Abhörkabine schallen; von dem ernsthaften jungen Mann am Schaltbrett, der mit seinen schwarzen Knöpfen die Stimmen und Klänge aufdreht und abdrosselt wie einen Wasserstrahl; von der Einsamkeit des Sendezimmerchens, wo du mit deinem Blatt Papier und deiner Stimme allein und doch vor dem größten Publikum sitzt, das je einem Redner zuhörte; von der Zärtlichkeit, die einen für das tote Kästchen ergreift, das da an Hosenträgergummis in einem Ringe aufgehängt ist, schätzerreicher und geheimnisvoller als die drei Kästchen der Porzia; von dem Wagnis eines improvisierten Gespräches vor den Ohren der Welt; von der Verlockung des stillen Raums zu Vertraulichkeit und häuslicher Ungezwungenheit und der Angst vor der Öffentlichkeit, die sich hinter ihm verbirgt; von der Freude des Schriftstellers, der als unbehinderter Schöpfer im Gedankenreich Symbole und Thesen zu Darstellern phantastischer Geisterspiele machen darf; und endlich von den langen, überraschungsreichen Abenden am Lautsprecher, wo du, ein Gott oder doch ein Gulliver, mit einem Fingerdruck die Länder durch einanderpurzeln lässest und Begebenheiten erlauschst, die so irdisch klingen, als hättest du sie im eignen Zimmer, und doch so unmöglich fern, als wären sie nie gewesen?

Das Weltbild des Ohres

Von den Dingen in der Welt um uns erfahren wir durch unsere Sinne. Aber die Sinne geben uns nicht diese Dinge selbst sondern lassen uns nur die Wirkungen einiger ihrer Eigenschaften spüren. Diese Tatsache ist in das allgemeine Bewußtsein nur teilweise eingedrungen. Zwar wenn wir sagen: »Ich rieche die Blume«, so ist das eine vereinfachte sprachliche Bezeichnung für: »Ich rieche den Geruch der Blume.« Und: »Ich höre die Geige« heißt: »Ich höre den Klang der Geige.« Hingegen ist: »Ich sehe den Baum« nicht gemeint als »Ich sehe ein Bild des Baumes« sondern wörtlich. Man meint, »den Baum selbst« zu sehen – eine Vorstellung, die sinnlos und rätselhaft wird, wenn man ein wenig über sie nachdenkt.

Dennoch hat diese verschiedene Bewertung der Sinnesorgane ihren vernünftigen Grund darin, daß uns in der Tat das Auge viel besser unterrichtet als Ohr oder Nase. Ein Mensch, der kein anderes Sinnesorgan als die Nase hätte, könnte nur zu einem sehr dürftigen Weltbild gelangen, und deswegen wäre auch eine »darstellende« Riechkunst wenig ergiebig.

Prüfen wir dagegen die Leistungen des höchsten menschlichen Sinnes, des Gesichts, so ergibt sich: sie sind so vielfältig, daß man nicht mit Unrecht behauptet, sie vermittelten uns die Dinge selbst, nicht nur deren Abbilder. Das Auge vermittelt zwar nur Kunde von der Oberfläche der Dinge (zum Unterschied beispielsweise vom Ohr), aber von der Oberfläche läßt sich vieles über das Wesen des Dinges ablesen. Durch Farbe, Umriß und Größe unterscheiden wir selbst Dinge der gleichen Art gut voneinander. Fast alle Bewegungen sehen wir – ausgenommen etwa die Molekularbewegungen –, und als Bewegung drücken sich ja alle Vorgänge aus. Wir erkennen die Entfernung der Dinge, die Richtung, in der sie sich befinden, wir sehen, was nah beieinander und was fern voneinander ist. Daher die Reichhaltigkeit, Unerschöpflichkeit, Allgemeinheit und Ausdruckskraft derjenigen Künste, die sich der Gesichtsempfindungen bedienen: der Malerei, der Plastik, des Films, des Theaters, der Architektur und auch der Literatur (die vielfach Gesichtsempfindungen beschreibt). Als Ausdrucksmittel bedienen sich die optischen Künste der Farbe, der Bewegung und der unendlich vielen Formen, die der dreidimensionale Sehraum hergibt. Nur zwei

Künste verzichten ganz auf das Auge und wenden sich ausschließlich an das Ohr: Musik und Rundfunk.

Was für ein Sinnesmaterial steht diesen beiden Künsten zur Verfügung? Wie vollständig und ausreichend ist das Weltbild, das es uns vermittelt? So ziemlich alle Dinge unserer Umwelt können wir sehen, aber nur falls genügend kräftiges Licht auf sie scheint. Für das Hören gibt es keine solche Bedingung. Die Luft, deren Schwingungen uns die Vibrationen der tönenden Dinge vermitteln, ist immer vorhanden. Tag und Nacht – es gibt keine Zeit, während derer wir nicht hören könnten. (Leider, wird mancher sagen.) Da wir aber können sich durchaus nicht alle Dinge unserer Umwelt unserm Ohr bemerkbar machen. Das Meer und die Uhr tönen immer, der Tisch und die Blume tönen niemals, und die stimmbegabten Lebewesen machen von ihrem Klangvermögen nicht unaufhörlich Gebrauch. Dennoch sind die Klangäußerungen unserer Welt so mannigfaltig, daß man durchaus von einem akustischen Weltbild sprechen kann. Das hängt zum Teil damit zusammen, daß die Gehörwahrnehmungen uns immer von Tätigkeiten der Dinge und Lebewesen Kunde geben, denn wenn ein Ding tönt, so bewegt, so verändert es sich. Gerade diese Veränderungen aber sind für uns besonders wissenswert, und zwar sowohl wenn wir uns im praktischen Leben orientieren wollen als auch wenn wir von dem, was in einem Kunstwerk geschieht, Kenntnis zu nehmen wünschen. Auf das, was geschieht, kommt es uns vor allem an. Zwar haben nicht alle Vorgänge, von denen uns akustische Kunde wird, echten Geschehenscharakter – manche sind stationäre Zustände. Dennoch überwiegen, im Gegensatz zum optischen Gebiet, diejenigen akustischen Wahrnehmungen, die uns von Veränderungen Kunde geben, so beträchtlich diejenigen, die auf unverändert Fortdauerndes hinweisen, daß die Hörkunst viel ausschließlicher das dramatische Geschehen gestalten kann als die Augenkunst.

Ohrenkunst, wie Klangwahrnehmung überhaupt, ist immer nur innerhalb eines Zeitablaufs möglich. Für das Auge existiert in jedem Zeitaugenblick ein reiches in drei Raumdimensionen erstrecktes Bild. Daher gibt es auch zeitlose Augenkünste: Malerei und Plastik (neben zeithaften wie Theater, Film, Tanz). Hingegen ist die Vorstellung von einer zeitlosen akustischen Wahrnehmung sinnlos. Zum Charakter des Hörbaren gehört die Erstrecktheit in der Zeit, und daher haben alle Ohrenkünste (Musik, Rundfunk, Theater, Tonfilm usw.) Zeitcharakter. Dabei ist allerdings zu bemerken, daß

es innerhalb dieses Zeitablaufs nicht nur aufeinanderfolgende sondern auch nebeneinander laufende Wahrnehmungen gibt; unser Ohr ist dazu fähig, mehrere gleichzeitige Klänge voneinander zu trennen.

Zum Charakter der Hörwahrnehmung gehört weiter, daß die Schwingungen, die unser Ohr aufnimmt, mehrere variable Eigenschaften haben, mit deren Hilfe wir sie voneinander unterscheiden und in ihrem Charakter erkennen können. Wir unterscheiden Tonhöhen, die dem recht breiten Frequenzband von etwa 15 bis 40000 Schwingungen pro Sekunde entsprechen. (Von diesen reproduzierten die frühesten Trichterlautsprecher allerdings nur die Schwingungen um 800 Hertz; während der normale Lautsprecher von heute wenigstens etwa von 15 bis 20000 Hertz reicht.) Den Klang mancher Schallquellen erkennen wir daran, daß er sich immer in einem bestimmten Tonhöhenbereich hält (Sopran, Baß, Kanonenschuß, Mückensummen). Die Tonhöhe kann aber auch wechseln. Die verschiedensten Tonhöhen können in unerschöpflicher Abwechslung zu Tonreihen aneinandergefügt werden, und die so entstehenden Klangfolgen und Melodien dienen wiederum dazu, den Charakter und den Zustand des Dinges, aus dem sie entspringen, eindeutig zu kennzeichnen. Neben dem Wechsel der Tonhöhen dient vor allem die Zeitdauer der einzelnen Klänge zur Charakterisierung der akustischen Gebilde. Auch die Lautstärke, physikalisch gekennzeichnet durch die Amplitude (den Ausschlag) der Schwingungskurve, läßt sich innerhalb weiter Grenzen variieren.

Ferner unterscheiden sich die Klänge durch den sogenannten Vokalcharakter, die Schwingungsform. Von der mathematisch einfachen Sinuskurve etwa eines reinen Stimmgabel-Klanges bis zum verzwicktesten Geräusch erstreckt sich ein unüberschaubares Reich von Klängen, zu denen vor allem auch die Geräusche der Menschen- und Tierstimmen gehören. Mit dem sinnhaltigen Menschenwort eröffnet sich der Hörkunst eine große Welt – ein unerschöpfliches Ausdrucksmittel, wie es der sonst viel reicheren Augenkunst nicht annähernd zur Verfügung steht. Und andererseits bringen die von aller Wirklichkeitsbezogenheit gereinigten Klänge der Musik die akustischen Ausdruckseigenschaften auf so mathematisch strenge Verhältnisse, daß die künstlerische Form mit ihrer Hilfe in sonst unerreichbarer Vollkommenheit realisiert werden kann.

Nicht nur über die Schallquelle an sich sondern auch über deren Platz in der Umwelt berichten die Klänge. Unter gewissen einschränkenden Bedingungen können Raumabstände gehört werden. Auch Größe und Gestalt des Raums sowie die Beschaffenheit seiner Begrenzungswände drücken sich, durch die Art des Rückhalls, mehr oder weniger deutlich aus.

So könnte man, in kurzer Andeutung, Eigenart und Umfang des akustischen Materials kennzeichnen, das für die Hörkunst zur Verfügung steht.

Die Welt der Klänge

Die Hörwelt besteht aus Klängen und Geräuschen. Wir sind geneigt, dem gesprochenen Wort – dieser edelsten, erst vom Menschen in die Welt eingeführten Geräuschart – den ersten Platz in der Hörwelt einzuräumen. Darüber dürfen wir aber, zumal wenn wir uns mit Kunst beschäftigen, nicht vergessen, daß das bloße Tönen eine viel unmittelbare, kräftigere Wirkung ausübt als das Wort. Der Sinn des Wortes, die Gegenstandsbedeutung des Geräusches, die beide durch das Tönen vermittelt werden, bringen erst mittelbare Wirkungen. Es ist für manchen zunächst schwer zu begreifen, daß im Kunstwerk der Klang des Wortes wichtiger, weil elementarer, sein soll als die Wortbedeutung. Und doch ist es so. Im Hörspiel, noch viel stärker als auf der Sprechbühne, erscheint das Wort zunächst als Tönen, als Ausdruck, eingebettet in eine Welt ausdrucksvoller Naturklänge, die gewissermaßen die Bühnenbilder stellen. Die Trennung zwischen Geräusch und Wort geschieht erst auf einer höheren Ebene. Grundsätzlich, rein sinnlich, sind sie zunächst einmal beide Tönendes, und diese sinnliche Einheit schafft überhaupt erst die Möglichkeit einer Hörkunst, die Wort und Geräusch zugleich verwertet. Diese Hörkunst greift gewissermaßen zurück in jene Urzeiten, in denen, lange vor Erfindung der eigentlichen Menschengesprache, die Lock- und Warnrufe der Lebewesen nur als Klang und nur durch ihren Ausdruck verständlich waren, so wie das bei der Tiersprache noch heute ist. Alles aber, was dem Menschen aus dem Leben in jenen Urzeiten verblieben ist, hat noch heute eine ganz andere Macht in ihm als das, was er sich später mit den Mitteln seines Geistes selbst hinzuerworben hat. Die sinnliche Ausdruckskraft der Stimme eines Volksredners, nicht so sehr der Inhalt seiner Rede, wirkt auf einfache Menschen.

Damit soll nicht gesagt sein, daß es auch im Hörspiel auf den Inhalt nicht ankomme, wahrhaftig nicht. Gezeigt werden soll nur, daß im Klang die Grundkraft ruht, die auf alle Menschen wirkt, viel unmittelbarer als Wortsinn, und daß bei Hörkunstwerken also von ihm ausgegangen werden muß. Der reine Klang im Wort ist die Muttererde, von der sich das Sprechkunstwerk niemals lösen darf, auch wenn es sich in noch so ferne Höhen des Wortsinnes verliert. Aber diesen einfachen Instinkt für die sinnlichen Qualitäten ihres

Gestaltungsmaterials haben heute sehr viele Bühnen- und Rundfunkregisseure nicht, sei es aus einfacher Unfähigkeit, sei es daß sie dem Wortsinn zu dienen glauben, indem sie den Wortklang zurückdrängen. Die Abneigung vieler Rundfunkregisseure und -autoren, die vom gedruckten Wort herkommen, gegen herzhaftes Tönen ist bemerkenswert. Sie wittern da eine Erbsünde wider den Geist. Mit Unrecht. Denn die Endwirkung ihrer Bemühungen um asketische Enthaltung von der Sinnen-Lust ist – Langeweile. Das Hörspielwort soll nicht in einem akustischen Büßergewand einhergehen. Es soll in allen Klangfarben schillern; denn der Weg zum Wortsinn geht über das Ohr!

In jeder Kunst sind es die elementarsten, die primitivsten Mittel, mit denen die tiefsten und schönsten Wirkungen erzielt werden. Die elementarsten Wirkungen des Hörens nun bestehen nicht darin, daß es uns den Sinn von gesprochenen Wörtern vermittelt oder Geräusche, die wir aus der Wirklichkeit kennen. Viel unmittelbarer, ohne alles Erfahrungswissen verständlich, wirken auf uns die »Ausdruckscharaktere« des Klanges: Intensitäten, Tonhöhen, Intervalle, Rhythmen, Tempi. Es sind dies Klangeigenschaften, die mit der gegenständlichen Bedeutung des Wortes und des Geräusches zunächst wenig zu tun haben. Der Vokal a, der als Klang einen bestimmten Ausdruck hat, findet sich in »Wasser« wie in »Hase«. Und das Heulen eines Windes, einer Sirene, eines Hundes, eines Propellers und der Röhren-Eigenschwingung beim Rückkoppeln hat einen gemeinsamen, sehr charakteristischen Klangcharakter, obwohl es sich doch um so verschiedene Dinge handelt. Allen diesen Klängen gemeinsam ist das chromatische Ansteigen der Intensität und der Tonhöhe, das Anschwellen, die Steigerung einer Kraft – und eben dies ist denn auch der besondere Ausdruck, den ein solcher Klang uns vermittelt. Umgekehrt wirkt ein Seufzen, ein Schluchzen, das Langsamerwerden eines Motors, als ein Decrescendo, ein Abklingen von Kräften, klanglich zumeist als Abfall von Intensität und Tonhöhe charakterisiert. Die unmittelbare Ausdruckskraft eines gehämmerten Rhythmus und eines weichen, schwimmenden Tönens, eines Dur-Klanges und eines Moll-Klanges, eines schnellen und eines langsamen Ablaufes, eines jähen und eines allmählichen Tonanstiegs oder -abfalls, eines lauten oder eines leisen Tönens – das sind die elementarsten, wichtigsten Gestaltungsmittel jeder Hörkunst, der Musik ebenso wie der Sprechkunst oder Geräuschkunst!

Unmittelbarer als durch Klageworte vermitteln Klageklänge dem Hörer Traurigkeit. Und alle Naturgeräusche und Kunsttöne, die klagen, die weich und gedehnt und mollartig sind, sind geeignet, den Chor des Klagens zu verstärken. Solche Töne geschickt, ohne Zwang und ohne Übermaß, heranzuziehen, sie ausdrucksmäßig zu verstärken, zu reinigen, ist eine der Aufgaben des Künstlers im Hörspiel.

Die Wiederentdeckung des Musikklanges in Geräusch und Sprache, die Verbindung von Musik, Geräusch und Sprache zu einem einheitlichen Klangmaterial ist eine der großen künstlerischen Aufgaben des Rundfunks. Was wir meinen, ist nicht etwa nur Pflege des gesungenen Wortes. Das ist zur Genüge gepflegt worden, auch der Rundfunk tut es, aber nicht da liegt das Neue. Novalis sagt: »Unsre Sprache war zu Anfang viel musikalischer, sie hat sich nur nach und nach so prosaisiert, so enttönt; sie ist jetzt mehr Schall geworden, Laut, wenn man dies schöne Wort so erniedrigen will; sie muß wieder Gesang werden.« Nicht von Konzertgesang ist hier die Rede, sondern Novalis zielt auf den schädlichen Auseinanderfall von Kunst und Alltagsnützlichkeit, den unsre Zivilisation gebracht hat. Schönheit bietet sich unserm Ohr im Konzertsaal, im Revier des »Unnützen«. Wo der Klang aber Nutzarbeit tut, als Verständigungsmittel, als Alltagssprache, da ist er verärmlicht, abgestumpft, unschön. Wer italienische Rundfunkstationen abhört, kann noch erfahren, wie die Sprache singt. Die meisten Sprachen aber sind verblaßt, und mit ihnen unser Gefühl für Sprachklang. Man braucht nur mit wachen Ohren der Mehrzahl von Theatervorstellungen und Hörspielen zuzuhören, um zu erfahren, wie gänzlich von der Musik verlassen unsre Sprechkunst ist. Wir haben auf der einen Seite die Konzert- und Opernsänger und die pastoralen Glockenstimmen lockiger Rezitatoren, auf der anderen aber den völlig melodiösen Konversationston der Schauspieler, die sich et was darauf zugute tun, genau so zu sprechen »wie im Leben« – als ob das ein erhebendes Vorbild wäre!

Der naturalistische Bühnenstil und als sein Schüler der naturalistische Tonfilm haben eine entsprechend naturalistische Sprechweise mit sich gebracht, haben die Sprache »enttönt«. Sollen die Schauspieler klassische Verse sprechen, sollen sie, wie man das im letzten Jahrzehnt immer wieder versuchte, in stilisierten Aufführungen spielen, so zeigt sich, wie sehr sie des Klanges entwöhnt, wie unmusisch sie geworden sind. So wie sie nicht mehr schreiten kön-

nen, so können sie auch nicht mehr sprechen. Sie müssen es wieder lernen.

Der Rundfunk darf die Trennung zwischen Musik und unmusikalischem Naturklang nicht mitmachen. Schon weil er als rein akustische Kunst mit der Musik enger verwandt und verbunden ist als andere Ohrenkünste (Tonfilm, Theater). Seine Aufgabe ist, die Welt für das Ohr darzustellen, und um die reinen Formeigenschaften seines Gestaltungsmaterials, eben des Klanges, herauszuarbeiten, bietet sich ihm als wundervolles Hilfsmittel die Musik. Viel exakter als das für eine Sehkunst wohl niemals geschehen kann, ja mit zahlenmäßiger Genauigkeit, sind die Wirkungen des reinen Klanges erforscht und erforschbar. Umso beschämender ist, daß für das Gebiet des angewandten Klanges, für die Sprechkunst, noch so gut wie nichts von diesen Erkenntnissen verwertet ist, während für die angewandte Form- und Farbkunst, also vor allem in der Malerei, Handwerksüberlieferungen, Untersuchungen über Komposition, Flächenaufteilung, Farbzusammenklänge vorliegen, die sich mit der Harmonielehre der Musiker vergleichen lassen, wenn schon diese Erkenntnisse nicht auf zahlenmäßige Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt werden können.

In der Malerei gibt es für das Verhältnis von Farben und Flächen nur gefühlsmäßige Regeln. Sie widersetzt sich jeder Beschränkung auf eine Tonleiter gesetzmäßig herausgegriffener Farbwerte, auf bestimmte Intervalle, Umrißformen, Flächeninhalte (und wo man sie künstlich einzuführen sucht, erweist sich das als eine unnatürliche Beschränkung). Die Musik dagegen begnügt sich mit ganz bestimmten, durch ihre Schwingungszahl physikalisch definierten Tonhöhen. Die elementaren Kombinationen dieser Klänge sind durchprobiert, die Art ihrer harmonischen Wirkung ist bekannt. Auch die Rhythmen sind zahlenmäßig festgelegt. Und gerade weil auch die bedeutendsten Musikschöpfungen aus nichts anderem als diesen scharf definierten Grundelementen zusammengesetzt sind, gerade weil aus lauter Berechenbarem das unberechenbar Große gestaltet wird, gerade deshalb ist die Musik die reinste, die königliche Kunst.

Für die übrige Hörkunst, für die Kunst des Sprechens und der Geräusche, gelten im Grunde dieselben Begriffe, die dem Musiktheoretiker geläufig sind. Tempo, Rhythmus, Intensität, Dynamik, Harmonik, Kontrapunktik sind auch hier die Urelemente der Wirkung. Nur sind sie nicht so streng normiert und sollen es nicht sein.

Geräusche und Sprechen sind nicht, wie bis zu einem gewissen Grade die Töne der Musik, »chemisch-reine« Kunstprodukte sondern Natur und Wirklichkeit. Es gehört daher zu ihrer Eigenart, daß sie nicht streng definierbar sind. Wohl formt der Künstler sie, indem er – wir sprechen hier zunächst nur vom Klanglichen, nicht vom Inhaltlichen! – sie mit Hilfe jener musikalischen Mittel stilisiert, aber immer bleibt, wenn nicht ein Retortenprodukt entstehen soll, ein Rest von Wildgewachsenheit und Unberechenbarkeit. Rhythmus und Sprachmelodie des Sprechens lassen sich formen, aber beginnt man allzu regelmäßig zu skandieren, so ist Langeweile die unausbleibliche Folge.

Nichtsdestoweniger hat man bisher noch nicht im entferntesten erkannt und ausgenutzt, wie erfolgreich sich die Begriffe der Musiktheorie auf Sprech- und Geräuschkunst anwenden lassen. Der Rundfunk könnte hier große Fortschritte bringen. Nur andeutungsweise ist bekannt, wie gerade in der Sprachregie, für die eigentlich jede Terminologie fehlt – denn der Regisseur ist zur Verständigung mit dem Schauspieler auf Gebärden, auf Vormachen, auf lyrische Beschreibung angewiesen – mit musikalischen Begriffen gearbeitet werden kann, wie treffend sich der Charakter einer Stimme, einer bestimmten Ausdrucksform beschreiben läßt, wie sich ihr Wesen auf einfache Weise klärt, wenn man sie als musikalisches Gebilde auffaßt. Es gibt Beispiele für die Erfolge von Musikern in der Sprachregie, zumal in der Rundfunkregie. Beim Theater werden sich solche Erkenntnisse erst recht auswirken können, wenn es sich von dem Ausflug in die naturalistische Sackgasse gründlich erholt haben wird. Schon jetzt beginnt man, die akustischen Grundformen, Rhythmus, Vers, Sprachmelodie, wieder stärker herauszuarbeiten.

Die neue, enge Verschwisterung von Kunstklang und Naturklang kann nicht nur einen neuen Kunstzweig schaffen sondern ganz allgemein eine Veredlung unserer Sinneskultur bringen. Die neue Hörerziehung durch den Rundfunk, von der ja schon viel gesprochen wird, besteht nicht nur darin, daß unsre Ohren sich im Erkennen von Geräuschen üben, daß sie das Zischen einer Schlange vom Zischen des Wasserdampfes, ein Metallklingen von einem Porzellanklirren unterscheiden lernen. Auch solche Verfeinerung ist gewiß wünschenswert; sie bringt gewissermaßen eine Bereicherung des Hörvokabulars, mit dessen Hilfe der Lautsprecher uns die Welt beschreibt. Wichtiger aber ist, daß wir ein Gefühl

für das Musikalische der Naturklänge erhalten; uns zurückführen zu jener Urzeit, in der das Wort noch Klang, der Klang noch Wort war.

Läßt es der Sprecher an Ausdruck und Klangfarbigkeit fehlen, so rächt sich der Hörer auf die einfachste Weise – er stellt ab. Vernachlässigt er das Auf und Ab der Tonmelodie, den reizvollen Wechsel schnellen und langsamen, lauten und leisen Sprechens, deklamiert er ohne dynamische Punktierungen und Spannungen, so verpaßt er den Anschluß. Ebenso geht es dem Werk des Hörspielschichters. Das alte Philosophenwort: nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu, läßt sich variieren: Alle Wege zum Kopf des Hörers führen durch sein Ohr!

Übermaß an Ausdruck wird als Verstoß gegen den guten Geschmack empfunden. Gewiß, manche Pastoren am Grabe und Goethereizitatoren alten Schlages treiben mit Stimmhebungen und Sirenenanschwellungen einen unangebrachten Aufwand, der lügenhaft wirkt. Viel öfter jedoch beobachtet man das Gegenteil, nämlich Sprecher, denen die Rede nichts anderes ist als Ticken der Morsesignale, tister Zeichen, klanglich reizloser als das Ticken der Morsesignale, die wenigstens Rhythmus haben. Es ist dabei nicht etwa so, daß der Ausdruckscharakter einfach ausgeschaltet, gar nicht vorhanden wäre, sondern Monotonie ist ja auch ein Ausdruck, sogar ein sehr deutlicher und eindrucksvoller, und so ergibt sich denn, daß der Ausdruck des Stimmklanges dem Sinn der Worte gerade entgegen gesetzt ist, die ja nicht abtumpfen sondern anregen wollen. Die Fähigkeit des durchschnittlichen Rundfunksprechers, den Hörer durch den bloßen Klang seiner Stimme in hypnotischen Tiefschlaf zu versetzen, grenzt ans Okkulte – wie denn überhaupt die berühmte Abneigung der Rundfunkabonnenten gegen alles Gesprochene sich weniger darauf beziehen dürfte, daß und was, sondern wie gesprochen wird! Ob ein regelrechter Unterricht im lebendigen modulierten Sprechen, wie er bei den Schauspielern dringend nötig ist, sich auch für die Dozenten der Vortragsabteilungen empfiehlt, muß allerdings bezweifelt werden. Denn wohl nur dem Schauspieler, eben dem Künstler, ist es gegeben, das Sprechen bewußt als Form zu gestalten und trotzdem ohne Hemmung auf den Inhalt gerichtet zu bleiben. Mehr als eine flüchtige Sprecherziehung am unausglichen Objekt wird daher eine bessere Auswahl der Vortragenden leisten.

Unsere Beispiele zeigen schon, daß es sich nicht so sehr um zu

wenig Ausdruck als um falschen Ausdruck handelt. Diese Ausdrucksverfälschung entsteht vor allem durch die Befangenheit des Sprechers. Wird vom Mikrofon das Manuskript schulungshaft heruntergeleiert, so verschwinden selbst die paar natürlichen Betonungen und Zäsuren, die auch die sprödeste Stimme noch hergibt, wenn nur der Sprecher mit seinen Gedanken beim Thema ist, wenn er wirklich laut denkt – statt nur abzulesen oder »vorzutragen«, d. h. jeden Satz ganz schematisch, ohne Rücksicht auf den Inhalt, mit gleichförmiger pathetischer Stimmhebung auszustatten.

Die unbefangene Stimme eines Menschen im täglichen Leben wird nur dann langweilend einförmig klingen, wenn dieser Mensch überhaupt ein einschläferndes Temperament hat. Aus einer Wüste kann man keine Erfrischungen erwarten. Spricht ein Mensch unbefangen, so liefert die Stimme ein sehr lebendiges, verlässliches Charakterbild (und spricht er auch normalerweise befangen oder gehemmt, im Gegensatz zur Hemmung vor dem Mikrofon, so gibt dies ein Abbild der Hemmungen, die für sein ganzes Seelenleben bezeichnend sind).

Der »Charakter« eines Klanges drückt sich in Eigenschaften aus, die aus dem Bau der Schallquelle herzuleiten sind. In der Musik spricht man vom »Vokalcharakter« der Instrumente. Die Rolle jedes Instruments im Musikstück ist sehr wesentlich durch seinen Vokalcharakter bestimmt. Da ist das Umständliche, Breite, Mächtige der tiefen Blechbläser und der Kontrabässe, die grelle, scharfe Kraft der Trompeten, das Näseltöne, Gehemmt, Dünne der Holzbläser und die Vielgestaltigkeit des Geigenklanges: weiches, vibrierendes Singen, zierlichste Behendigkeit. Diese Charaktere lassen sich, wie man sieht, am natürlichsten mit denselben Worten beschreiben, die man zur Bezeichnung menschlicher Charaktereigenschaften verwendet, und das ist kein Zufall.

Ja, für das Hörspiel ist es nützlich, einmal umgekehrt die Eigentümlichkeiten von Menschenstimmen auf solche Vokalcharaktere von Instrumenten zu beziehen: also von Flöten- und Cellostimmen, von Posaunen- und Harfenstimmen zu sprechen. Dann nämlich wird klar, welche wichtige kompositionelle Rolle den Vokalcharakteren der menschlichen Stimmen im Hörspiel zufällt. So wie wir, weiter unten, die Verteilung der Stimmlagen innerhalb eines Hörspiels zeigen, so kann die ganze Vielfalt melodischer und mißtönender, rauher und weicher, ruhiger und fahriger, näseltönder und offener, gehemmter und gelöster, fistelnder und orgelnder Stimmen dazu

dienen, nicht nur das Klanggebilde des Hörspiels abwechslungsreich, nicht nur die einzelnen Sprecher voneinander unterscheidbar zu machen, sondern auch Aufgabe und Charakter jeder handelnden Person durch eine richtig ausgewählte Stimme akustisch zu symbolisieren. Diese Symbolisierung kann ganz plump geschehen: so wenn der Bösewicht mit höhnischer, schleicherischer Schmierstimme spricht – sie kann aber auch bis zu beliebiger psychologischer Verfeinerung führen.

Keineswegs alle Stimmen sind ausdrucksvoll, nicht einmal alle, die irgend eine hervorstechende Eigenschaft haben. Fast jede Stimme hat irgendwelche »Fehler«; die tadellosen Normstimmen sind selten, und selbst wenn es wirklich gelingen sollte, künstliche Menschenstimmen auf Filmstreifen zu zeichnen, die dann von makellosem, idealem Wohlklang (aber auch voller fremdartiger, unerhörter Klangfarben) sein könnten, wird man auf die Naturstimme niemals verzichten. Diese aber hat die Unebenheiten jedes Naturprodukts. Besonders bei den Ansagerstimmen, die ja möglichst »normal« sein sollen, bemerkt man solche Fehler: irgend ein kleiner Defekt ist vorhanden – der eine spricht das »ei« in einer fremdartigen Färbung; der andere zerdrückt das »r« auf eine verschrobene, unnormale Art; der dritte hat nach jedem »z« eine kleine Hemmung zu überwinden; beim vierten hebt sich jedes »sch« zischend heraus. Wie wenn an einer sonst ganz normalen Schreibmaschine eine Type beschädigt ist. Voll solcher Fehler und Besonderheiten sind viele Stimmen, ohne daß sich daraus ein eindeutiger »Vokalcharakter« ergäbe. Ein unausgeprägtes, verwaschenes Sammelsurium von phonetischen Eigenarten ist noch nicht Charakter.

Gerade weil beim Rundfunk alles Sichtbare wegfällt, ist zu verlangen, daß im Hörspiel ausgeprägte Charakterfiguren nur mit solchen Sprechern besetzt werden, deren Stimme eindeutig »kostümiert« oder kostümierbar ist. Da nur Stimmen auftreten, muß die Besonderheit schon in der Stimme liegen. Alle Rollengestaltung fängt also damit an, daß ein charakteristischer Grundklang der Stimme gefunden wird. Gelingt das, dann drücken sich Handlung und Sinn des Spiels nicht nur im Sprechtext aus sondern schon im musikalischen Charakter der gegeneinander oder miteinander agierenden Stimmtypen. Andernfalls aber wird der Hörer am Verstehen des Textes gehindert durch den Wirrwarr verwaschener, halb ähnlicher, halb verschiedener Stimmen, die er nie recht voneinander zu trennen weiß.

In der Musik hat, mit der sogenannten romantischen Stilperiode, die Entwicklung eine immer stärkere Betonung der Ausdrucksschärfe gebracht. Gewiß wird auch schon in der alten Musik zuweilen die Darstellung eines ganz bestimmten Gemütszustandes versucht, aber niemals wird dabei die feste Melodie, der regelmäßige Rhythmus, die Intervall-Abfolge verwischt. Man denke an die Arien der Händelopern, an die Symbolisierung tropfender Tränen in der Matthäus-Passion, an die Rache-Arie der Königin der Nacht. Durch lebhaften Rhythmus, lebhaft Melodie, charakteristische Intervallsprünge, durch Staccati und Koloraturen wird der gewünschte Ausdruck angedeutet. Erst das neunzehnte Jahrhundert bringt das malerische Dahinschwimmen, über die Ufer des Taktes hinweg, das Schwelgen in »stimmungsvollen« Harmonien, das sachte, fast unmerkliche Abzweigen und Ineinanderlaufen von Stimmen, die jähren Aufschreie, das Tremolo, das Hüpfen, Antupfen, das bizarre Karikieren.

Crescendo und Decrescendo feiern ihren Siegeszug. Der Schwelller für die Orgel – neuerdings auch für das Klavier (Siemens-Nernst-Flügel) – wird erfunden, während die alte Musik nur Phrasen von in sich gleichbleibender Lautstärke kontrastierend nebeneinander setzte. Das An- und Abschwellen ist ein natürliches Element: es ist der unmittelbarste Kunstgriff zur Darstellung und Vermittlung seelischer Spannungen und Entspannungen. Man kultiviert die Ausdrucksmittel der Instrumente, zumal der Bläser, bis zum höchsten Raffinement, erzielt wahre Zaubereffekte; etwa bei Wagner, Richard Strauss, Debussy. Das Gemüt, die Nerven werden unmittelbar angepackt, die Musik wird wie ein organisches Stück Natur, wuchernd, jauchzend, klagend, grenzenlos und formlos. Die Instrumente zetern und lachen, seufzen und schreien, sanfte Winde wehen durch die Äolsharfen, die Bässe brummen und poltern.

Man kann von diesem romantischen Stil, den die besten der modernen Musiker schon wieder verlassen, während er in der Populärmusik sehr fest sitzt, sagen, daß er den Musikgeschmack der breiten Masse in Europa gründlich verdorben habe, aber man muß dennoch einräumen, daß die Periode der Ausdrucksmusik wichtige Entdeckungen gebracht hat: sie hat die Ausdrucksfähigkeiten der Instrumente, die Raffinements der Harmonie bis zum Äußersten durchprobiert, und diese Kenntnisse werden nicht mehr verlorengehen.

Eine bezeichnende Erscheinung ist beispielsweise das sogenannte Hot-Spielen der Bläser, vor allem der Saxofone, in der Jazzmusik. Dies bewußte Unrein-Spielen, vom Ton Abweichen, bringt sehr ausdrucksvolle Verzerrungen. Durch die Verwendung von Dämpfern und ähnlichen Hilfsmitteln erzielt man Glucksen, Näseln, Meckern. Hinzu kommt das Überhandnehmen der Geräuscheffekte, das Rasseln der Rumbainstrumente, die Verwendung von Autohupen, Kastagnetten, Klingeln. Ein guter Bläser kann den Klang einer menschlichen Stimme, ein Lachen oder Stöhnen täuschend nachahmen.

Solche Imitationskünste, in der reinen Musik immer eine anrüchliche Sache, kann der Rundfunk gut gebrauchen, wo es sich darum handelt, in stilisierender Darstellung nicht nur den Klang des menschlichen Sprechens sondern auch die Naturgeräusche auf ein überwirkliches Niveau zu heben. Der Rundfunk ist hier nicht, wie der Tonfilm, durch naturalistische Bilder gehemmt, er kann eine dichterisch »gehobene« Sprache in eine Klangwelt einbetten, die ihr nicht widerspricht. Solche Entwicklung ist im Hörspiel noch viel radikaler möglich als selbst auf dem Theater, wo trotz aller Licht- und Dekorationskünste der Bühnenraum, die Schwerkraft und der Menschenkörper die gewollte neue, eigengesetzliche Wirklichkeit doch leicht nur als eine putzige Verkleidung und Verzerzung der alten irdischen Wirklichkeit erscheinen lassen.

Wichtiger aber an der Entwicklung der Musik ist für den Rundfunk, daß die Eroberung der Ausdrucksschärfe, mag sie nun für die Musik selbst heilsam gewesen sein oder nicht, gute Voraussetzungen für eine einheitliche Klangkultur geschaffen hat, in der unser Gefühl für die musikalischen Elemente der Sprache und alles Tönenden überhaupt wieder entwickelt werden könnte. Auch für diejenigen Formen des Hörspiels, in denen es nicht um merkbare Stilisierung und Musikalisierung geht sondern naturnahes Sprechen und Geräusch verwendet wird, kann die romantische Betonung des Ausdrucks in der Musik zu einem wichtigen Hinweis auf das musikalische Element in jederlei Ausdruck werden.

Für das »darstellende« Hörspiel werden diejenigen Geräusche am brauchbarsten sein, die ihre Schallquelle zugleich ausdrucksmäßig schlagend kennzeichnen, die also ein akustisches Abbild des Gegenstands sind, dem sie ihren Ursprung verdanken. Und umgekehrt: diejenigen Geräusche sind besonders erwünscht, die nicht nur ausdrucksvoll sind sondern zugleich auch einen Gegenstand,

der in den Schauplatz der Handlung gehört, kennzeichnen. Jedoch ist es nun nicht schematisch so, daß jedes Geräusch nur den ihm zugehörigen Gegenstand, die eigene Schallquelle, charakterisieren soll. Man darf aus dem Heulen des Windes nicht darauf schließen, daß dem Wind jammervoll, eben zum Heulen, zumute sei, und doch gehört es zu den geheiligtesten Bühnentraditionen, dieses Heulen zum Untermalen unheimlicher Handlungen zu verwenden. Der Wind also leicht gewissermaßen seinen Ausdruck an ein Geschehen her, mit dem ihn bloße örtliche Nachbarschaft verbindet. Ein bekanntes Beispiel dieser Art aus dem Tonfilm findet sich in René Clairs »Sous les toits de Paris«, wo das Bild einer wilden Messerstecherei begleitet wird von dem Rasseln und Pfeifen eines vorüberrasenden Eisenbahnzuges. Hier ist die Zufälligkeit der Bindung noch klarer als im vorigen Beispiel. Eisenbahnzug und Messerstecherei haben nichts miteinander zu tun, man kämpft nur zufällig in der Nähe eines Bahndammes. Die Beziehung ist rein örtlich, aber eben ein Nebeneinander, das in der Wirklichkeit zwanglos vorkommen kann, und deshalb wirkt es nicht gezwungen. Solche Effekte sind für das Hörspiel ebenso brauchbar wie für den Tonfilm.

Ein Hörspiel soll ein klangmäßig erfassbares Grundmotiv oder Grundschema haben. Ein Schriftsteller, der an einer Funkbearbeitung von Meyrinks »Golem« arbeitete, erzählte, als Grundmotiv seines Hörspiels habe er ein dumpfes, tappendes Golemmotiv im Ohr gehabt. Diese im Grunde triviale Aussage ist dennoch vorbildlich und bezeichnend für die Arbeit am Hörspiel und keineswegs selbstverständlich. Es ist nicht selbstverständlich, daß so bewußt von einem Klangmotiv ausgegangen wird, einem Klangmotiv, das natürlich, wie auch das Beispiel zeigt, streng aus dem Inhalt folgen, nicht willkürlich sein soll. Man bemerke übrigens, daß es sich hier nicht einfach um den naturalistischen Klang der Golemstimme oder des Golemganges handelt sondern viel allgemeiner um den ins klangliche übersetzten Charakter der Golemfigur schlechthin, der sich auch in Begleitgeräuschen oder Begleitmusiken manifestieren kann. Hier ist vielmehr zunächst einmal der dem Gegenstand adäquate Klangcharakter ungenügendlich erfaßt. In welcher konkreten Einkleidung ihn dann das Hörspiel vortragen soll, ist eine spätere Sorge.

Um dies Grundmotiv müssen sich nun die Gegenspieler, am besten ebenfalls als so elementare Klangmotive, gruppieren. Man

versteht leicht, daß es rein klanglich zweckmäßig wäre, beispielsweise dem dumpfen Golemmotiv ein helles, bewegliches kontrastierend entgegensetztes, vielleicht eine Kinder- oder Frauenfigur. So legt schon der reine Klang gewisse Handlungsmotive nahe. Man wird um das Grundmotiv eine Reihe von Klängen gruppieren, die sich genügend gegeneinander abheben, und man wird rein vom Klang aus zu prüfen haben, wie weit man die Reihe der Handlungen und die Handlung selbst bereichern und differenzieren kann, ohne die klaren Funktionen des einzelnen zu verwischen und durch Doppelbesetzung zu überdecken. Sehr zweckmäßig wird man, wie in der Musik, von den Grundtypen Baß, Tenor, Alt und Sopran ausgehen können – die musikalische Praxis zeigt ja, wie abwechselbar ein solches Schema ist und daß man dabei keineswegs in Starre und Gleichförmigkeit zu verfallen braucht. Das Personenverzeichnis des Hörspiels »Der Affe Wun« von Leo Matthias lautet:

Königin-Mutter	Baß
Buddha	Tenor
Der Affe Wun	Bariton
Yün	Baß
Frau Hsiang	Sopran
Frau Fei	Alt.

Nimmt man die Funktion der einzelnen Figuren in der Handlung hinzu, so ergibt sich bereits eine aufschlußreiche Übersicht über die Komposition dieses Hörspiels. Der Stimmenkatalog der Figuren ist festgelegt, und beim Entwurf des Szenariums wird man nicht nur ans Inhaltliche denken sondern zugleich an Hand seiner Aufstellung prüfen, welche Klangkombinationen die einzelne Szene ergibt. Dabei ist allerdings zugleich auch der Inhalt der Szene zu berücksichtigen: man wird beispielsweise zwei Stimmen gleicher Art, etwa zwei Bässe, leichter in eine gemeinsame Szene bringen können, wenn sie heftig gegeneinander streiten; und zwei Spielfiguren, die dasselbe wollen, wird man gern in ihrem Klangcharakter voneinander abheben – vielleicht aber auch gerade einander besonders anähneln, um die Gemeinsamkeit auch klanglich zu bezeichnen ... es gibt da viele Möglichkeiten; wichtig ist nur, daß man sich überhaupt in solcher Weise mit der kompositionellen Funktion des Klanges befaßt und nicht nur an die Handlung und an den Wortsinn denkt.

Prüft man die Funktion der einzelnen Stimmen im Hörspiel vom Affen Wun, so zeigt sich: Grundmotiv ist der Kampf des Tenors gegen den Bariton (Buddha contra Affe Wun). Der Bariton Wun, zunächst allmächtig und unbesiegbar, unterliegt allmählich dem Tenor Buddha: die plumpe, dumme Kraft dem körperlich schwachen Geistmenschen. Um dies Grundpaar scharen sich die übrigen Stimmen. Ein rohes Grundschema der Handlung sähe etwa so aus:

Szene 1: Bariton contra Baß (Affe stört Königin im Schlaf); Baß flankiert durch Tenor (Buddha, der Bundesgenosse der Königin) – die Bundesgenossen also klanglich stark gegeneinander abgehoben.

Szene 2: Bariton contra Baß (Affe kämpft gegen Himmelswächter Yün). Dasselbe Klangmotiv in neuer Besetzung. Die Himmelspartei beide Male durch die gleiche Stimmlage, den Baß, vertreten.

Szene 3: Bariton und Sopran als Bundesgenossen (der Affe verspricht Frau Hsiang Hilfe). Die Kampfszenen abgelöst durch eine harmonische Szene. Die beiden, die am selben Strang ziehen, klanglich ganz stark kontrastierend: plumpe, tiefe Stimme gegen zierliche, hilflose, helle.

Szene 4: Bariton contra Baß, flankiert vom Tenor (Disput Affe contra Königin, verstärkt durch Buddha). Wiederholung der Kombination 1, bei inhaltlich verschärfter Konfliktsituation.

Szene 5: Bariton contra Tenor (Affe gegen Buddha). Der Gegenspieler Tenor tritt in den Vordergrund neben seinen Partner. Mittelszene. Peripetie.

Szene 6: Bariton contra Baß (Affe gegen Königin). Szene 5 und 6 sind Aufteilungen der Kombination 4.

Szene 7: Sopran contra Alt (Disput zweier Frauen, Hsiang und Fei, vor Gericht). Nebenhandlung. Disput zweier heller Stimmen. Nicht zu sehr gegeneinander abgehoben, um die Wucht des Hauptkonflikts nicht zu erdrücken. Der Bariton, vom Tenor flankiert, tritt hinzu. Die beiden Kampfparteien jetzt im Mit- statt Gegeneinander.

Szene 8: Schlußkampf Bariton contra Tenor (Affe gegen Buddha). Die Schlußszene, vom Grundstimmengpaar bestritten. Sieg des Tenors. (Sieg des Hellen über das Dunkle.)

Man sieht, eine solche Übersicht ist recht lehrreich. Sie zeigt das Gegeneinanderspiel abwechselnder Stimmen, das Nacheinander verschiedener Kombinationen, immer vom Inhalt her bestimmt und doch auch klangmäßig als sinnvolle Kombination erkennbar. Man sieht auch, in welchem Verhältnis die Klangkontraste und -gleichheiten zum Inhaltlichen stehen: die Affenstimme ist sehr dunkel, eigentlich Baß. Sie steht zum Hauptpartner im stärksten

Intervallkontrast: Tenor contra Bariton (Baß), während sie dem sekundären Kampfpartner klanglich fast gleicht (Bässe: Königin und Yün). Die Unter-Kämpfe erklingen so schon intervallmäßig gedämpfter, weniger spannungshaltig; sie machen dem Hauptkampf nicht Konkurrenz, sondern stützen ihn nur nebenmotivisch. Auch der andere Nebenkampf ist ja intervallmäßig dünn und spielt sich in einer ganz anderen Stimmregion, unter hellen Frauenstimmen, ab (Sopran contra Alt).

Diese Andeutungen mögen genügen, um zu illustrieren, was unter der Komposition eines Hörspiels von den Grundklängen her zu verstehen ist. Wir haben uns darauf beschränkt, den Stimmtyp der einzelnen Personen anzugeben und den Inhalt der Szenen grob als Gegeneinander- und Miteinanderszenen zu charakterisieren. Bekanntlich ist ja der Kontrast – der den Kontrapunkt ermöglicht – das wichtigste Kompositionsmotiv. Drama ist Kampf, geistiger Kampf, und unser Beispiel zeigt sehr schön, wie dies geistige Gefecht des Inhalts sich zugleich rein akustisch als klangliches Gegeneinander abspielt, also dem Ohr auch schon als primitiver akustischer Kontrast auffaßbar wird.

Für das Verhältnis zwischen Handlung und Klang ergeben sich folgende Grundtypen:

1. *Parallelismus* zwischen Handlung und Klang:

- a) dem Gegeneinander in der Handlung entspricht ein Gegeneinander der Stimmen. Etwa Baß kämpft gegen Tenor.
- b) dem Miteinander in der Handlung entspricht ein Miteinander der Stimmen. Etwa: zwei Soprane als Bundesgenossen, ein Zwillingssmotiv.

2. *Kontrast* zwischen Handlung und Klang:

- a) dem Gegeneinander in der Handlung kontrastiert Gleichheit der Stimmen. Etwa: Baß kämpft gegen Baß.
- b) dem Miteinander in der Handlung kontrastiert ein Gegeneinander der Stimmen. Baß und Sopran als Bundesgenossen.

Das wäre das Grundschema für die Kombination von zwei Stimmen. Bedenkt man, daß sich die Stimmenzahl bereichern läßt und daß an die Stelle des rohen Gegeneinander und Miteinander viel nuanciertere Handlungsmotive treten, so begreift man, wie abwandbar, wie unerschöpflich dieser kompositionelle Grundtyp ist.

Hingewiesen sei schließlich auf die elementare Symbolik des Motivs: Sieg des Hellen über das Dunkle – ein Thema, das man aus

religiösen Mythen kennt und das auch in den optischen Künsten, in Malerei und Film, eine grundlegende Rolle spielt. Der inhaltliche Gegensatz zwischen dramatischen Gegenspielerinnen wird am schlauesten durch den stärksten formalen Kontrast gestützt, den das jeweilige Kunstmaterial auf seinem besonderen Sinnesgebiet einzusetzen hat: also Dunkel gegen Hell, tiefe Stimme gegen hohe Stimme. Wie entsprechend die Verhältnisse sind, die hier vorliegen, zeigt sich schon daran, daß man im Optischen wie im Akustischen mit denselben Vokabeln operiert, indem man etwa von einer hellen und einer dunklen Stimme spricht, also optische Termini für Akustisches verwendet.

Was hier speziell für die Verteilung der Stimmklänge an einem Beispiel dargelegt wurde, gilt natürlich für die Ausdruckscharaktere ganz allgemein; für die Gruppierung der Tempi, der Vokalcharaktere, der Rhythmen, der Lautstärken und der Sprachmelodien. Infolge der Vielzahl der Faktoren werden die kompositionellen Verhältnisse zumeist recht kompliziert.

Die äußerlichste Art der Verwendung verschiedener Stimmtypen liegt etwa da vor, wo – wie an den französischen, russischen und italienischen Sendern üblich – die Einförmigkeit der neuesten Nachrichten oder der Reklamesprüche dadurch aufgelockert wird, daß man abwechselnd einen Mann und eine Frau reden läßt. Hier entspricht dem akustischen Charakter noch kein inhaltlicher; die sinnliche Komposition spiegelt nicht die inhaltliche. Hingegen ist dies in ausgezeichneter Weise der Fall, wenn in Rundfunkdiskussionen jede Seite des zu behandelnden Themas von einem charakteristischen Sprecher vertreten wird, so daß sich die gedankliche Problematik zu einem sinnlichen Gegeneinander klanggewordener Standpunkte niederschlägt; etwa wenn in einer Bücherschau eine naive Frauenstimme einen Arzt, einen Geistlichen und einen Politiker nach ihrer Beurteilung eines bestimmten Problems befragt, und nun die Vertreter der drei Berufstypen sich auch stimmlich gut gegeneinander und gegen die Fragerin abheben.

Übereinandergreifende Gruppierungsformen werden auch im Hörspiel häufig gut verwendbar sein. Handelt es sich etwa um die Konfrontierung zweier Völker – Perser und Griechen –, so werden zwar die einzelnen Perser unter sich recht verschieden sein dürfen und sollen, und ebenso die Griechen untereinander, aber dennoch wird es zweckmäßig sein, wenn sich außerdem alle Perser als gemeinsamen Stimmtyp gegen alle Griechen abheben.

Richtung und Abstand

Es gibt außer den Ausdruckscharakteren noch andere Gestaltungs-mittel des Rundfunks. Nicht nur was erklingt, ist wichtig für den Ausdruck einer Rundfunkdarbietung, sondern auch, von wo etwas erklingt. Also der Ort der Schallquelle im Raum. Und falls mehrere Schallquellen gleichzeitig ertönen: wie sie räumlich zueinander stehen. Viel hängt von dem Abstand des Mikrofonen von der Schallquelle ab. Denn ob etwas aus der Nähe oder von ferne tönt, das dient dem Hörer nicht nur dazu, sich auf dem Schauplatz der Handlung räumlich zu orientieren, sondern hat zugleich starken Ausdrucksgehalt: Nahes ist bevorzugt, hervorgehoben aus der übri-gen Schauplatzsituation. Bevor wir aber über diesen Ausdrucks-wert des Räumlichen sprechen, müssen wir uns klarmachen, wie die psychologischen Verhältnisse hier liegen.

Links und rechts vermögen unsere Ohren recht treffsicher zu unterscheiden: ein etwa von uns rechts kommender Schall langt beim rechten Ohr etwas früher an als beim linken, und diese Zeitdifferenz wird unbewußt wahrgenommen. Sehr kümmerlich dagegen ist es bestellt mit der Unterscheidung von vorn und hinten, oben und unten. Der Grund ist leicht einzusehen. Vorn und hinten nämlich sind in bezug auf die beiden Ohren symmetrische Richtungen. Oben und unten ebenfalls. Wir können zwar (Figur 1) feststellen, daß sich die Schallquelle a links, c rechts und b vorn in der Mitte befindet, und dasselbe auch für die hinten liegenden Schallquellen a', b', c' – nicht aber können wir Ort a von Ort a', Ort b von Ort b', Ort c von Ort c' unterscheiden, wenn die beiden Ohren sich in L und R befinden. Denn diese korrespondierenden Orte liegen in bezug auf ihre Abstände symmetrisch zu beiden Ohren. An sich müßte es uns also unmöglich sein, vorn von hinten und oben von unten überhaupt zu unterscheiden. In der Praxis jedoch helfen wir uns mit Kopfbewegungen, die Tiere bewegen gar die Ohrmuscheln, und was wir sehen und wissen, ergänzt die Unvollkommenheit dessen, was wir hören.

Beim Übergang vom unmittelbaren Hören zum Lautsprecher-Hören ergibt sich eine neue grundlegende Einschränkung: für das Mikrofon nämlich besteht nicht einmal der Unterschied zwischen links und rechts! Jeder Hörer weiß, daß wenn er einem Zweigespräch zuhört, er unmöglich sagen kann, welcher der Spre-

Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper

Es gibt in der Kunst ein allgemeines Gesetz der Sparsamkeit, das gebietet, nicht mehr in ein Werk hineinzunehmen, als zu seiner Gestaltung unbedingt gebraucht wird. Zwar gibt es Kunstwerke von verschwenderischer Fülle, breit erzählende, figurenreich und bilderreich wie die Natur selbst, aber in ihnen ist dann gerade diese Fülle notwendiges Gestaltungsprinzip, nicht wucherndes, totes Fleisch. Wir verlangen, daß nichts um seiner bloßen Existenz willen auftrete, sondern alles von der Gestaltung als notwendig gefordert sei. Der Rahmen eines Bildes soll nicht nur eine zufällige Grenze sein (weil ja auch das größte Bild einmal ein Ende haben müsse), in einem Drama soll jede Person ihre bestimmte Aufgabe haben, in einem Musikstück soll kein Instrument bloßes Stimmenfüllwerk liefern. Gerade durch die Notwendigkeit aller seiner Teile unterscheidet sich das Kunstwerk von der Wirklichkeit.

Aber es gibt nicht nur eine Sparsamkeit des Kunstschaffens sondern ebenso auch eine des Kunstgenießens. Ein bestimmter unanstehlicher Typ von Kunstgenießern betätigt beim Empfangen eines Kunstwerkes seine »Phantasie«, sieht gerade darin das Charakteristikum des wirklichen Kunstkenner und beurteilt wohl gar den Wert eines Werkes danach, wie stark es die Phantasie »anregt«.

Nun soll zwar jedes Kunstwerk »über sich hinaus weisen«, insofern es nämlich im besonderen Fall etwas Allgemeines schildert, im Schicksal eines Menschen »das« Schicksal »des« Menschen, in der Dynamik eines Sinfoniesatzes den Kampf »des« Starken mit »dem« Verzagen. Keineswegs aber ist der Kunstgenießer befugt, das Werk seinerseits zu kompletieren und dadurch der Darstellung ihre notwendige Begrenztheit zu nehmen. Vielmehr hat er sich streng an das zu halten, was ihm vom Künstler geboten wird, hat die Auswahl aus der Fülle des Möglichen – die ja ein wesentliches Charakteristikum von künstlerischer Gestaltung ist – zu respektieren und nicht durch eigenes Hinzuphantasieren zu komplettieren.

Dieser Hinweis ist für das Verständnis der Funkform besonders nötig, weil gerade der Rundfunk in sehr auffälliger Weise ein bestimmtes Sinnesgebiet ausschaltet. Er wirkt viel leichter sinnlich defekt und unvollständig als die übrigen Künste, weil er nämlich den wichtigsten Sinn, das Sehen, ausschließt. Beim stummen Film fiel das Manko der Taubheit kaum auf, denn Sehen allein ergibt

schon ein sehr vollständiges Weltbild. Die Malerei bringt uns erst recht nicht auf den Gedanken, das Hörbare zu vermissen, denn sie ist in noch geringerem Maße als der Film ein Stück Wirklichkeit. Sie ist der Sphäre des Wirklichen sehr fern, und man legt daher keine solchen Wirklichkeitsmaßstäbe an sie. Die Unterlassungssünde des Rundfunks dagegen ist recht sinnfällig. Die Augen allein geben ein sehr vollständiges Weltbild, die Ohren allein ein sehr unvollständiges. Daher liegt für den Hörer zunächst die Verlockung nahe, durch eigne Phantasie zu »vervollständigen«, was der Funksendung so offenbar »fehlt«.

Und doch fehlt ihr garnichts! Denn ihr Wesen besteht gerade darin, daß sie allein mit den Mitteln des Hörbaren Vollständiges bietet. Vollständiges zwar nicht im äußerlichen Sinne naturalistischer Komplettheit sondern indem sie das Wesen eines Vorganges, eines Gedankenganges, einer Gestaltung vollständig veranschaulicht. Alles Notwendige ist da – in diesem Sinne ist eine gute Sendung komplett! Man kann darüber streiten, ob die Welt des Hörbaren reich genug sei, um allein Abbilder unsres Lebens zu geben. Bejaht man das aber, und wenn auch nur mit Einschränkungen, so ist kein Streit darüber mehr möglich, daß das Sichtbare auf alle Fälle aus dem Spiele zu bleiben hat und nicht durch die optische Vorstellungskraft des Hörers mit hineingeschmuggelt werden soll. Statuen darf man nicht nachträglich mit rosa Fleischfarbe bemalen, und Rundfunksendungen darf man nicht nachträglich sichtbar machen.

Der Rundfunkkünstler hat in der Beschränkung auf das Hörbare seine Meisterschaft zu entfalten. Ob er mit Hörbarem eine runde Leistung zustandebringt, das kennzeichnet seine Begabung, nicht aber ob seine Sendung fähig ist, den Hörer zu einer möglichst leibhaftigen, farbigen Ergänzung des fehlenden Sichtbaren anzuregen. Ganz umgekehrt vielmehr: fordert die Sendung zu solcher Ergänzung heraus, so ist sie schlecht, weil sie nicht mit den eignen Mitteln auskommt sondern bruchstückhaft wirkt.

Das sinnliche Übergewicht der Augenwelt über die Ohrenwelt ist in unserem Leben so groß, daß man sich nur schwer daran gewöhnt, die Hörwelt als etwas andres als einen Durchgang zur Sehwelt zu bewerten. Daher ist denn auch nach wie vor über die Aufgaben der Rundfunksendung eine Meinung verbreitet, die man durch einen Satz aus einer von dem deutschen Rundfunkintendanten Doktor von Boeckmann 1929 auf der Kasseler Tagung

gehaltenen Rede charakterisieren kann: »... und die aus solcher Hörschulung hervorgehende, ganz unglaubliche Aktivierung und Verinnerlichung der Phantasie. So erlebt der Rundfunkhörer in täglich erneuten Momenten schärfster innerer Konzentration eine wahre Allmacht des Wortes und seiner Bildkraft. Ich behaupte, daß der zu solcher Konzentration erzogene Rundfunkhörer an Umsetzung von Gehöreindrücken in Bildvorstellungen Leistungen fertigbringt, die kein noch so vollendeter Bühnennaturalismus erreicht. Wenn es nur gelingt, den Gehöreindruck akustisch richtig zu erzeugen, dann, meine Herren, können Sie dem Lauscher im Rundfunk zumuten, was Sie wollen; er formt das gewünschte Bild daraus, auch in der vierten Dimension.« Diese Auffassung also ist der unsern genau entgegengesetzt.

Wie weit sich der durchschnittliche Hörer optische Ergänzungsvorstellungen macht, wäre zu untersuchen. Wahrscheinlich in ziemlich hohem Maße, denn wie wir sagten, drängt die ungewohnte Situation des bloßen Hörens mindestens zunächst nach der erfahrungsmäßig gewohnten Ergänzung durch Augeneindrücke. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese ungewohnte, und nur deshalb zunächst unnatürlich wirkende Situation nicht ersprießlich, erlebenswert und pflegenswert sein könnte. Daß sie es ist, werden wir noch zu belegen suchen. Stellt man sich auf den Boden des Rundfunks, so muß man sich klarmachen, daß der Phantasiebetrieb des inneren Auges beim Rundfunkhörer nicht begrüßenswert ist, nicht zu fördern ist, sondern im Gegenteil das Verständnis für das eigentliche Wesen des Rundfunks, für die eigentlichen Bereicherungen, die nur er bieten kann, sehr behindert.

Daß das Hörspiel trotz des ihm unleugbar anhaftenden Charakters des Abstrakten und Entrückten fähig ist, aus dem ihm zur Verfügung stehenden sinnlichen Material eine in sich geschlossene und vollkommene eigne Welt zu schaffen, die nicht lückenhaft wirkt, nicht ergänzungsbedürftig durch außerhalb ihrer Liegendes, etwa Optisches – das gibt man sofort zu, sobald man eine halbwegs brauchbare Hörspielaufführung mit einer Funkreportage oder -übertragung vergleicht. Das Hörspiel ruht in sich selber, vollendet sich im Akustischen; dagegen läßt die Übertragung einer Oper, einer Theateraufführung, einer Kabarettvorstellung, eines Rennens, einer Feier, einer Versammlung den aus dem Lautsprecher dringenden Klang als bloße Teilaussendung eines größeren Ganzen erscheinen, dessen Wahrnehmung dem Hörer versagt ist. Nicht

nur daß er einen Raum tönen hört, der nicht auf die Sendung abgestimmt ist und daher häufig in seinem Hallen die Darbietung zum guten Teil ertränkt, nicht nur daß sich Stimmen und Musik irgendwo in der Ferne herumtreiben und den gewohnten akustischen Kontakt, die Voraussetzung für aufmerksames Hören, unmöglich machen – das Hörbare hat bei solchen Sendungen auch nur die ihm im wirklichen, vollsinnigen Leben zukommende Teilfunktion und läßt daher den Vorgang häufig unverständlich. Das Hörbare gibt nicht so viel vom Wesentlichen, daß man auf alles Nichttönende verzichten könnte. Die akustische Leere, das Schweigen, worin das Tönende eingebettet ist, wirkt nicht als inhaltsleerer Hintergrund sondern als beunruhigender Schauplatz wichtiger Geschehnisse, die dem Hörer vorenthalten sind.

Während also der Hörer beim Hörspiel das ruhige Gefühl hat, daß er den Vorgang vollständig auffaßt, fühlt er sich vor der Übertragung als Krüppel. Er hört die Leute hin- und hertrappeln und weiß nicht, was sie tun, er hört ein glücklicheres Publikum laut auflachen und weiß nicht, weswegen, er hört plötzlichen Applaus oder Begrüßungsrufe und hat gar nicht gemerkt, daß jemand aufgetreten ist. Diese höchst unglücklichen Übertragungen, die allen Form- und Wirkungsgesetzen des Rundfunks Hohn sprechen, mögen eine gewisse Berechtigung haben, wenn es sich um das Mitemleben »historischer«, einmaliger Ereignisse handelt oder wenn ein Stück Wirklichkeit belauscht werden soll. Zwar bleibt die akustische Ausbeute zumeist überraschend dürftig – man hört nicht nur wenig sondern auch dies Wenige mehrdeutig, ausdruckslos, chaotisch –, aber wenn der Vorgang an sich dem Hörer wichtig genug ist (politische Kundgebung, Bericht von einer Unglücksstätte, Boxkampf), so läßt er sich auch durch dies Wenige in das Gefühl des Dabeiseins und Mitemlebens hineinreißen, und wenn das Mikrofon einen Fischmarkt oder eine Fabrik besucht, so wird ein gelegentlich durch den formlosen und unverständlichen Lärm dringendes Stückchen Lokalkolorit den Hörer schadlos halten. Zu einem runden, ungestörten Eindruck jedoch wird es hier selten kommen, auch wenn der dem hilflosen Hörer beigesellte Blindenhund, der Reporter, sein Möglichstes tut.

Meistens allerdings fehlt diesem Reporter die seltene Fähigkeit, einen formvollen und anschauungsgesättigten Bericht vor dem Mikrofon zu improvisieren und dabei im richtigen Augenblick den Klängen der Wirklichkeit selbst »das Wort« zu lassen. Man er-

lebt statt dessen ein sprachlich wie inhaltlich bejammerndes Geschwätz, das Fiasko von Menschen, die sich allenfalls in stillen Stunden vor der Schreibmaschine einen »Stil« zulegen können, von Natur aber keinen haben und daher die abgewetzte, von toten Floskeln wimmelnde Durchschnittssprache des Durchschnittsmenschen daherplappern. Wie peinlich wirkt es, wenn in einem lebendigen, unbekümmerten Milieu der Arbeit oder des Vergnügens eine stocksteife Stimme zu inquirieren beginnt: »Nun, Herr Werkmeister Schulze, erzählen Sie doch den Hörern einmal, wie Sie hier so ...« und nun der unglückliche Werkmeister seinerseits, an Haupt und Gliedern gelähmt, vom Papier abdeklamiert: »In dieser ersten Halle zunächst werden lediglich ...« Das erste Erfordernis für das Gelingen einer solchen Reportage, die ja nichts anderes soll, als ein Stück ungestörter Wirklichkeit hörbar machen, ist, daß der Reporter es durch eine ungezwungene und Herzlichkeit verstehe, den Menschen ihre alltägliche Natürlichkeit zu lassen, sie in einem Plauderdiallog ganz unvermerkt auszuhorchen, und ihnen nicht einen Schulaufsatz eindrinne oder sie streng verhöre, als müßten sie nachher jedes Wort vor Gott beschwören.

Gelingt eine solche Reportage, so mag man sie gelten lassen. Sie gibt zwar nur selten einen befriedigenden, runden Eindruck, aber sie beteiligt den Hörer wenigstens auf eine unmittelbare Weise an fernem Geschehen. Sie schneidet einzelne Teile der Wirklichkeit heraus und macht sie eben durch diese Isolierung zum Objekt besonderer Aufmerksamkeit. Auch schärft sie die akustische Beobachtungsgabe und lenkt den Hörer auf den Ausdruck und Gehalt von vielem, woran er alltags mit tauben Ohren vorüberläuft.

Verdammenwert und des Rundfunks unwürdig hingegen sind Übertragungen aus Opern, Theatern und Kabarett-Übertragungen von Darbietungen, die sich besser im Senderaum arrangieren ließen. Jedem Kunstwerk, auch dem bescheidensten noch, tut man bitter Unrecht, wenn man aus dem optisch-akustischen Ganzen das Hörbare roh herausreißt und allein präsentiert. Und außerdem gibt es kein wirksames Mittel, die notwendige Erziehung des Hörers zur Konzentrierung auf das Hörbare zu stören. Denn bietet man ihm Sendungen, denen er nur gerecht werden kann, wenn er sich auszumalen versucht, von welchem Ganzen sie wohl ein Teil sein könnten, so kann man nicht verlangen, daß er am nächsten Tag beim Hörspiel sich streng in der Welt des Klanges halte und sich aller Gedanken an optische Ergänzung entschlage. Soll der Rund-

funk ernstlich nicht mehr als ein bloßer Übermittlungsapparat sondern als eine von der Wirklichkeit durch eigne Formgesetze unterschiedene Hörwelt behandelt werden, so ist die Abschaffung dieser durch nichts als die Bequemlichkeit der Sendeleitungen gerechtfertigten Übertragungen eine unabweisbare Forderung.

Daß es andererseits Rundfunkformen gibt, die einer Ergänzung durch Optisches bestimmt nicht bedürfen, läßt sich leicht belegen. Man muß nur an genügend einfache Fälle denken. Die einfache Form, die Urform des Rundfunksendens, ist die Stimme des Ansagers, des Sängers, der Klang des Musikinstruments in der abgedämpften Sendekabine. Man muß schon ein recht verspielter, unsachlicher Mensch sein, um beim Abhören solcher Sendungen das Bedürfnis zu fühlen, sich die Situation in der Sendezelle, den agierenden Herrn vorm Mikrofon, leibhaftig vorzustellen. Vielmehr beschränkt sich hier der Hörer auf den Empfang des rein Klanglichen, das losgelöst von allem Körperlichen der Schallquelle durch den Lautsprecher zu ihm dringt.

Sehr bezeichnend ist, wie bestimmte ausdrucksvolle Stimmen dem unbefangenen Hörer nicht als »die Stimme eines Menschen, den man nicht sieht« und über dessen Aussehen man sich etwa Gedanken macht, erscheinen sondern ein vollkommen geschlossenes Persönlichkeits Erlebnis vermitteln. Das läßt sich vor allem an Stimmen beobachten, die dem Hörer durch täglichen Umgang vertraut sind: »der« Ansager, »der« Turnlehrer sind ihm gut bekannte Personen – nicht: bekannte Stimmen von Unbekannten. Die optische Ergänzung wird unmittelbar nicht vermißt. Erst bei gelegentlichem Nachdenken wird das Bild des Betreffenden einmal in einer aussieht. Erscheint dann das Bild des Betreffenden einmal in einer Funkzeitschrift, so stört das manchmal die alte Bekanntheit.

Mit einem sicheren Formgefühl, wie es bei den höheren Sendeformen noch vermissen läßt, sorgt der Rundfunk dafür, daß der Hörer keine überflüssigen Eindrücke von der Sendesituation dieser funktisch einfachsten Darbietungen empfängt. Während bei gewissen Sendungen der Widerhall des Klanges von den Wänden eine sehr erwünschte Raumillusion bringt, vermeidet man bei der Einrichtung der Räume, die für die Ansage, für Vorträge und Musikdarbietungen verwendet werden, den Eigenhall des Raums, in dem sehr richtigen Gefühl, daß die Existenz des Senderraums für diese Sendungen unwesentlich ist und daher nicht ins Bewußtsein des Hörers gehört. Man beschränkt also, in Anwendung des von

uns erwähnten Ökonomiegesetzes, ganz bewußt die Menge der Hörwahrnehmungen, statt etwa so viel wie möglich von der Sendesituation zu vermitteln.

In derselben Richtung liegt, daß man mit allen Mitteln versucht, den Ansager zu entpersönlichen. Von seiner leiblichen Existenz im Senderaum soll nichts hörbar sein, man soll seine Schritte nicht hören. Seine Stimme selbst, das einzige, was von ihm in dem abgedämpften Raum, in dem er sich peinlich leise verhält, übrig bleibt, soll uncharakteristisch, nicht eigenartig, nicht persönlich sein sondern nur verständlich, klar, angenehm, wohlklingend. Denn der Ansager der heute üblichen Art hat keine andre Funktion als die Drucktype, die auch unauffällig, angenehm, gut lesbar sein soll und nichts als das.

Ähnliches gilt für Musikdarbietungen. »Die wahre Musik«, sagt Goethe im »Wilhelm Meister«, »ist allein fürs Ohr. Ich will jeden sehen, mit dem ich reden soll. Hingegen, wer mir singt, soll unsichtbar sein, seine Gestalt soll mich nicht bestechen, noch irre machen.« (Zitiert nach Jochen Klepper.) Der Anblick des Musikers, der produzierenden Schallquelle, trägt nicht nur zur Musik nichts bei sondern stört sogar ihren Charakter. Erstens, weil, wenn man zugleich den Vorgang des Musizierens betrachtet, nicht die Musik als Haupt- und Mittelpunkterscheinung der Darbietung wirkt sondern die Menschenfigur. Die Musik wirkt als eine bloße Absonderung dieser Menschenfigur und ihres Instruments. Zweitens weil die Bewegungen der Musiker häufig nicht der Bewegung der Melodie entsprechen: das Hinaus- und Hineinschieben der Posaunenrohre zum Beispiel hat keine Entsprechung im Klanglichen; Cellisten und Bassisten bewegen die Hände abwärts, wenn die Melodie aufwärtsklettert. Drittens aber, und das ist schon wichtiger, weil das auf dem Podium sitzende Orchester eine zuständige, ruhende Erscheinung ist, während sich Musik gerade als zeitlicher Ablauf charakterisiert.

Es besteht hier also ein grundsätzlicher Widerspruch zwischen der optischen und der akustischen Erscheinung. Das Auge zeigt uns eine Anordnung der Musiker auf dem Podium, die immer nur gelegentlich auch charakteristisch für die aufgeführte Musik ist. Zum Beispiel haben ja die Geigen, die vorn sitzen, keineswegs immer die Führung. Die Musiker sind immer zu sehen, auch wenn sie zu pausieren haben. Es entsteht so eine gemütliche Zuständigkeit abwechselnden Musizierens.

Viele musikalische Menschen mögen sich diesem Widerspruch von Augeneindruck und Ohreneindruck ohne weiteres entziehen können. Sie hören ungestört, auch wenn sie gleichzeitig sehen. Aber auch sie und vielleicht gerade sie werden, wenn sie zum erstenmal bewußt blind Musik hören, ein aufregend neues, reines Musikerlebnis haben. Dies neue Erlebnis beginnt damit, daß die Musik aus dem leeren Nichts heraus anhebt. Niemand sitzt mit geücktem Instrument vor dem Hörer. Kein Mißverhältnis besteht zwischen fünfzig pausierenden Männern, von den Geigern vorn bis zur Kesselpauke hinten und der einen bescheidenen Flöte, die vielleicht zu Beginn des Stückes allein das Wort hat.

Der Klang der einen kleinen Flöte steht jetzt wirklich so beängstigend klein und verloren in einem Nichts, wie es in den Absichten des Komponisten lag, als er für den Beginn ein Solo vorschrieb. Die Flöte spielt, und ihr Klang wirkt nicht mehr als eine Teilabsonderung eines freundlichen, im Zeitablauf als Gestalt unveränderlichen, »im Zustand des Musizierens befindlichen« Mannes, sondern auf sehr aufregende Weise ist alles Beharrende aus der Darbietung entschwinden. Zeit verstreicht höchst anschaulich. Nichts von dem, was eben da war, ist im nächsten Augenblick noch vorhanden. Die Veränderungen des Melodieablaufes existieren einzig und allein. Reine, bewegte Handlung geschieht. Ganz allein ist die Flöte, und plötzlich gesellt sich die Oboe zu ihr, aus dem Nichts auftauchend wie sie, unerwartet, zum Leben erstanden erst in dem Augenblick, in dem der Komponist sie einsetzt, nicht schon vorher »pausierend« vorhanden. So baut sich allmählich das Musikstück auf. Wer im Augenblick nichts zu hören hat, verschwindet mit Haut und Haar aus der Darbietung, existiert nicht. Hat das Stück langsame Charakter, so ist jetzt nichts als Langsamkeit in der Welt; hören wir ein Allegro, so existiert nichts als der jagende Ablauf der schnellen Bewegung – keine sitzenden Männer außerdem, kein Stillstand der Situation.

Es ist schwer, dies vielleicht noch niemals recht beschriebene Erlebnis einigermaßen in Worten zu fassen. Schwer zu beschreiben, wie bei blindem Hören die jeweils führende Stimme immer wirklich isoliert im Vordergrund steht, statt lokalisiert zu sein an irgend einem zufälligen, gleichbleibenden Platz des Orchesterpodiums. Erst dadurch geht der unaufhörliche Wandel des Klangkörpers, der Wechsel in der Führung, die Verkleinerung und Vergrößerung der Besetzung während jeder Sekunde, wirklich leibhaftig in die Sinne

ein. Der Gegensatz zwischen Cello und Flöte besteht nur noch aus dem Unterschied zwischen einem tiefen, warmen, weichen Klang und einem schrillen, spitzigen, hellen; nicht mehr existiert die Tatsache, daß beide dennoch gleichartig sind dadurch, daß zwei ähnliche Individua des genus Mensch sie erzeugen. Cello und Flöte sitzen eng und allein nebeneinander, wenn sie zusammen zu spielen haben. Die klangliche Nachbarschaft wird nicht mehr Lügen gestraft durch die räumliche Distanz der beiden Spieler auf dem Podium. Keine feste Rangordnung und keine konstante Anzahl der Instrumente besteht mehr, sondern in den Vordergrund und nebeneinander gehört immer nur, was vom Komponisten für den Augenblick an diesen Platz gewiesen wird, und existieren tut immer nur, was für den Augenblick eine Funktion des Tönens hat. Die Musik ist Alleinherrscher geworden.

Musik verläuft wesentlich in drei Dimensionen: in der Dimension des Zeitablaufs, in der Intensitätsdimension des Laut und Leise und drittens im Auf und Ab der Tonhöhen. Dies Auf und Ab hat durchaus räumlichen Charakter. »Zunahme der akustischen Helligkeit«, sagt der Psychologe von Hornbostel, »wirkt nicht nur als Steigerung einer ruhenden Erscheinung, wie die Aufhellung einer gesehenen Farbfläche, sondern als Steigen, wie die Aufwärtsbewegung eines Sehndings. Der Bewegungseindruck und seine Richtung sind so zwingend, daß die meisten Sprachen hier von »Steigen« und »Fallen«, »hoch« und »tief« reden.« Dies räumliche Auf und Ab nun hat mit dem realen Raum, in dem wir die Musik ausgeführt sehen, nichts zu tun. Es findet keine Entsprechung in ihm, sondern wird vielmehr durch ihn gestört. Es entfaltet daher seine anschauliche Kraft erst ganz, wenn dieser Raum, in dem sich die Tonquelle aufhält, fortfällt. Ähnlich steht es mit dem Wechsel von lauten und leisen Klängen, die den akustischen Raum einmal gewaltig, bis zum Platzen anfüllen, im nächsten Augenblick wieder ihn fast leer lassen.

So klettert der blinde Hörer mit der Melodie zur Höhe, stürzt mit ihr ins Tal, wird über eine Tiefe getragen auf der Brücke einer Gegenbewegung; so fühlt er sich einmal in einem angreiferischen, erregenden Kraftfeld, einmal in der Leere allein mit einem zaghaften Klingen. Einmal ist der Raum überfüllt vom kribbelnden Übereinander verschiedenster Stimmgänge, einmal klingt alles neben- und miteinander wie ein gut ausgerichteter Chor; einmal ist der Raum zerrissen vom Mißklang, vom Nebeneinander des

Nichtzusammengehörigen, das nicht zusammengehen will, aber schon im nächsten Augenblick verschmilzt der Kontrast zur homogenen, alles gleichmäßig überflutenden Harmonie.

Man verstehe gut, wie grundsätzlich und wichtig der Widerspruch zwischen diesem Klangraum mit seinen Begebenheiten ist und dem realen Raum, in dem sich die Schallquellen aufhalten, einem Raum, der immer gleich leer und gleich voll ist, immer ziemlich gleich bewegt oder ruhig, gegliedert oder ungegliedert, harmonisch oder unharmonisch, und vor allem zuständig, beharrend, ohne Ablauf in der Zeit.

Daraus ergeben sich nun interessante Folgerungen für die Raumqualitäten von Musikdarbietungen im Rundfunk. Der Konzertsucher hört den Konzertsaal, von dessen Wänden die Schallwellen zurückgeworfen werden, mehr oder weniger mitklingen; er hört auch die verschiedenen Instrumente des Orchesters je nach ihrem Standort aus verschiedener Richtung und Entfernung klingen. Aber diese Eindrücke sind für ihn nur untergeordnete akustische Ergänzungen zu der Wahrnehmung des Konzertraumes, den ihm ja seine Augen zeigen. Er sieht den Raum, und also fällt ihm nicht deutlich auf, daß dieser auch mitklingt, er sieht die Musiker in verschiedener Richtung und Entfernung, und also wundert er sich nicht, Entsprechendes zu hören. Das Wegfallen dieser akustischen Raumeindrücke allerdings würde ihm, vermutlich als störend, auffallen. Für den Rundfunkhörer liegt das anders. Er sieht keinen Senderraum, und daher wird es ihm, zunächst mindestens, zu einem positiven, die Darbietung gestaltenden Eindruck, wenn er einen Raum mithallen hört und also dazu getrieben wird, in seinen Musik-Eindruck den eines umgebenden Raumes »mit hinein zu nehmen«. Und vor allem: er sieht keine Musiker in verschiedener Entfernung und Richtung sitzen, und also werden ihm die Abstände, aus denen die Klänge tönen, zu musikgestaltenden Faktoren oder zum Anlaß, sich einen Konzertraum »in der Phantasie« vorzustellen.

Beides nun ist unerwünscht. Daß man sich keinen realen Senderraum vorstellen soll, daß eine solche Vorstellung nicht nur nicht zur Musikdarbietung gehört sondern sie sogar hindert, folgt aus dem Widerspruch zwischen Realraum und Musikraum, von dem wir oben sprachen. Aber auch Raumhall und Abstandswahrnehmungen als solche kommen als musikgestaltende Faktoren kaum in Frage. Der Raumhall allerdings ist ein ziemlich unspezifischer,

allgemeiner und konstanter Schallfaktor, der sich bei längerem Hören leicht »heraushebt«. Er erregt keine allzu kräftigen und anhaltenden Illusionen eines realen Senderraums und stört also wohl nicht empfindlich. Trotzdem sollen die Wände keinen hörbaren Eigenhall geben sondern den Klang nur so weit reflektieren, als nötig ist, um ihn wohlklingend und voll zu machen. Denn durch den Wegfall aller Realraumvorstellungen kann sich die innere Anschauung des akustischen Raums ungehemmt entwickeln. Je abstrakter die Musik in bezug auf den realen Standort der Schallquelle wird, umso sicherer wird der Hörer in die richtige Höreinstellung getrieben.

Unbedingt störend ist es, wenn die Instrumente durch einen bestimmten Standort im Raum einzeln gegeneinander charakterisiert sind, wenn man die Flöten vorn, das Schlagzeug hinten hört. Hier handelt es sich um keinen konstanten Rahmenfaktor wie beim Nachhall der Senderaumwände sondern um ein spezifisches Charakteristikum der einzelnen Klangäußerungen, das beim Einsetzen jedes neuen Instruments wieder neu ins Bewußtsein tritt. Hier fühlt sich der Hörer entweder ganz stark dazu veranlaßt, sich den »fehlenden« Realraum anschaulich vorzustellen, oder er wertet als wesenhaft vorn, was nur zufällig vorn ist: die Flöte im Vordergrund wirkt dann musikalisch vordergründiger, wichtiger, als das Schlagzeug, das zufällig oder aus Gründen der physikalischen Phonetik weiter hinten steht.

Auf diesem Gebiet wird im praktischen Rundfunkbetrieb noch häufig gesündigt. Schon bei Solopart und Begleitung ist der Raumabstand zwischen beiden häufig beträchtlich. Und bei Orchesteraufführungen gar findet man immer wieder eine sinnlose, muskwidrige Rangordnung der Instrumente nach Nähe und Ferne, die zumeist rein aus der phonetischen Tatsache folgt, daß manche Instrumente fern vom Mikrofon besser oder deutlicher klingen, manche in der Nähe. Hier ist wahrscheinlich nur durch ein genau festgelegtes Zusammenwirken mehrerer, verschiedenartiger und verschieden stark gesteuerter Mikrofone Abhilfe zu schaffen. Das gleiche gilt für Chor-, Oratorien-, Opernaufführungen.

Gehen wir von der Musik über zum gesprochenen Wort, zur Darstellung einer dramatischen Handlung im Rundfunk und fragen wir uns auch hier: was ist notwendig, was ist überflüssig? Im Drama soll ja nicht schlechtweg geschildert sondern durch Gestaltung äußerer und innerer Vorgänge die Menschenseele charak-

terisiert werden. Gerade die äußeren Vorgänge und Eigenarten werden aber nicht immer zur Charakterisierung unumgänglich wichtig sein. In dem ewigen Hin- und Herschwanken der Theatergeschichte zwischen Wortkunst und Augenkunst gibt es einen Stil, der das Bühnenbild und das Spiel radikal vom Wirklichkeitsdetail reinigt und Kulissen, Kostüme, Beleuchtungskünste, Pantomimik (ja den Ausdruck des Sprechens) entweder völlig streicht oder sie ganz unnaturalistisch als Form-, Farb- und Musikwerte den geistigen Gehalt des Dramas sinnlich ausdeuten läßt.

Zu einer solchen stilisierteren, abstrakteren Wortkunst neigt der Rundfunk noch mehr als ein noch so unnaturalistisches Theater. Man kann zwar, wenn man *den* Menschen anstatt eines bestimmten Alltagsmenschen zeigen will, den Bühnenschauspieler in einen glatten, schwarzen Kittel stecken, aber das ist dann nicht: Wegfall alles Kostümlichen sondern immer noch ein bestimmtes, wenn auch stilisiertes Kostüm. Da nun einmal die Bühne vorhanden ist, auf der gespielt und die vom Auge des Zuschauers betrachtet wird, wirkt das Weglassen und Vereinfachen zumeist als eine bewußte, auffällige Stilisierung.

Im Funk aber ist der Wegfall des Optischen kein künstliches Auslassen sondern eine natürliche Folge der technischen Voraussetzungen. Man muß sich das Optische, will man es haben, erst mühsam in der Phantasie dazukonstruieren. Ohne Zwang ist es hier also möglich, auf alles zu verzichten, was für den dramatischen Ablauf nicht benötigt wird. Es ist durchaus möglich, unstilisiertenaturnah und dabei dennoch streng »sachlich« zu sein.

Unsre letzten Überlegungen enthalten eine erstaunliche Voraussetzung. Die nämlich, als sei Akustisches seinem Wesen nach dem dramatischen Ablauf verwandter als Optisches. In der Tat ist das so, und hier sind wir bei einer für die Hörkunst grundlegenden Tatsache.

Wichtig für das, was in einem bestimmten Zeitaugenblick geschieht, ist nicht so sehr der große Bestand des Seienden, Zuständlichen, als vielmehr das, was jetzt eben sich verändert und neu entsteht. Die optische Welt gibt uns zwar auch ein gutes Abbild des Geschehens, indem sie es nämlich als Bewegung (der Gliedmaßen, der Gesichtsmuskeln etc.) vorführt, zugleich aber auch sehr vieles vom Bestand des unveränderlich Seienden. Sie zeigt, wie ein Mann plötzlich die Fäuste in Wut schüttelt, also das, was eben neu geschieht, aber auch den Schnurrbart, den er schon lange trägt, und

auch etwa das Gemälde, das seit zwanzig Jahren an der Wand seiner Stube hängt. Im Akustischen dagegen wird Zuständliches kaum gegeben. Zuständlich wie Form und Farbe eines Dinges ist etwa das Ticken einer Uhr. Aber die große Mehrheit aller Tönenden bedeutet augenblickliches, aktuelles *Geschehen*! Das beste Beispiel dafür ist die menschliche Stimme. Sie schweigt, wenn Stillstand, Geschehenlosigkeit herrscht. Er klingt sie, so pflegt das davon zu zeugen, daß etwas vorgeht. Tätigkeit also gehört zum Wesen des Tönenden, und dem Ohr wird man daher ein Geschehen leichter klarmachen können als einen Zustand. Gerade das aber ist auch die Aufgabe des Dramas! Drama ist Geschehensablauf in der Zeit: es enthält Aktion und soll Zuständliches nur so weit geben, als das zum Verständnis des Geschehens notwendig ist.

Diese Aufgabe erfüllt der Rundfunk zwangloser als die Bühne. Schnurrbart und Gemälde sind für das Verständnis des fäusteschüttelnden Mannes vielleicht wichtig, vielleicht aber auch nicht. Manches von dem, was nur der naturalistischen Vollständigkeit halber auf die Bühne oder Filmleinwand, also vor die Augen gebracht wird, ist eben nur da, damit es nicht störend fehle – positiv gebraucht wird es nicht. Im Rundfunk umgekehrt ist zunächst der natürliche Zustand, daß alles fehlt. Der Rundfunk beginnt auf der Folie des schweigenden Nichts. Erst die akustische Aktion, die Handlung bewirkt die Existenz.

Die moderne Mathematik hat den Begriff der »impliziten Definition« eingeführt. Sie definiert nämlich die Axiome, die ja nicht mehr auf höhere Oberbegriffe zurückzuführen sind, allein durch die Funktion, die sie in den obersten Lehrsätzen erfüllen. Sie definiert also die Dinge durch ihre Tätigkeit. Dies Verfahren gilt auch in der Ästhetik. Ein im Drama handelnder Mensch ist durch nichts andres charakterisiert als durch eben dieses Handeln. Er ist nicht ein im äußerlich naturalistischen Sinne kompletter Mensch, der neben andern Eigenschaften und Handlungen auch die für das Drama benötigten aufweist, sondern nichts von ihm existiert, als was eine Funktion im Drama hat. Er ist nur durch seine Handlungen (geistige oder körperliche), also »implizit« definiert!

Diese strenge Forderung zu erfüllen liegt dem Rundfunkdrama besonders, weil es in einem Darstellungsmaterial geschaffen wird, das seinem Wesen nach Tätigkeit ausdrückt. Die dramaturgische Schwierigkeit des Hörspiels beruht deshalb nicht so sehr darin, überflüssiges Zuständliches auszuschalten, als vielmehr umgekehrt

darin, das notwendige Zuständliche in der Aktion selbst mitzubieten.

Das schönste und einfachste Beispiel dafür ist der menschliche Charakter. Unter diesen Begriff wollen wir im Augenblick alles bringen, was an Anlagen, Erziehungs-, Bildungs-, Berufs-, Alters-, einflüssen etc. den psychischen Bestand eines Menschen ausmacht. Dieser psychische Bestand ist es ja, der die aktuellen Äußerungen eines Menschen erst verständlich macht, und er also muß unbedingt im Hördrama mitgegeben werden. Dies geschieht nun zunächst durch Stimmklang und Sprechweise, die zwar einerseits durch die Erfordernisse des Augenblicks (Erregung, Vorsicht, Trauer) bestimmt werden, andererseits aber auch durch das Habituelle. Der Unterschied zwischen Mimik und Physiognomik, zwischen dem augenblicklichen und dem ständigen Ausdruck des Körpers, gilt auch für die Stimme. Man hört einen gehemmten oder ungebildeten oder jungen Menschen sprechen, man hört also in der Tätigkeit des aktuellen Sprechens zugleich die konstanten Gegebenheiten mit. Das ist die denkbar idealste Lösung für die wichtige dramatische Aufgabe, die Voraussetzung für die Handlung durch die Handlung selbst zu vermitteln.

Beschränkt man die Charakterisierung der Hörspielfiguren auf das Wesentliche, so führt das dazu, daß die verschiedenen Figuren sehr verschieden »vollständig« in Szene treten. Eine Hauptfigur wird zumeist mit einer größeren Anzahl von Einzelzügen ausgezeichnet als eine nur gelegentlich als Stichwortgeber einspringende Nebenfigur. Solche Nebenfiguren dürfen häufig ganz ohne individuelle Bezeichnung sein. Man hört zwar, ob eine Männerstimme oder eine Frauenstimme spricht, auch wohl eine gewisse Charakterfärbung dieser Stimme, erhält aber keinerlei nähere Aufschlüsse über den irdischen Steckbrief der Figur. Sie ist – implizite Definition! – durch nichts bezeichnet, als daß sie die Stimme ist, die diese Frage stellt, jenen Ruf ausstößt.

Dies graduell ansteigende Maß der Charakterisierung von der nahezu abstrakten Stimme, die ihr »Die Pferde sind gesattelt!« sagt und dann »in ihr Nichts zurückreist«, bis hinaus zu den breit ausgezeichneten Vordergrundfiguren gehört zu den edelsten Mitteln der Hörspielkunst, weil dadurch das Sein sehr anschaulich in Beziehung zur künstlerischen Funktion gesetzt wird. Man existiert nur, soweit man eine Aufgabe hat, und wer wenig Aufgabe hat, existiert wenig! Dieser Grundsatz der Kunst – der ja auch ein

Grundsatz der Sittlichkeit ist – realisiert sich im Rundfunk viel radikaler als auf der Bühne, wo die Nebenfigur in ebenso voller und vollständiger Körperlichkeit wie der Titelheld vor die Rampe tritt und sich zumeist auch, der Natürlichkeit halber, länger dort aufhält, als sie an sich gebraucht wird.

Denn auch die Menge der Zeit, die der einzelne Spieler innerhalb des Dramenablaufs beansprucht, steht beim Rundfunk in einem viel strafferen Verhältnis zu seiner Funktion im Spiel. Es gibt nicht die vor den Augen des Zuschauers herumstehenden, sich mit Abstand die Zeit vertreibenden Statisten, sondern jedermann braucht nur so lange zu existieren, wie er handelt und spricht, die Hauptfigur also lange, die Nebenfigur oft nur für Sekunden. Der Augenblick, in dem eine Figur aktiv wird, ist der ihres eigentlichen Auftritts. Es kann plötzlich die Stimme eines Menschen ertönen, von dem man annehmen kann, daß er schon lange als stummer Zuhörer anwesend ist. Er kann handlungsmäßig als anwesend gelten und belastet dennoch den Ablauf des Geschehens nicht durch funktionsloses Existieren. Er existiert nur, solange er eingreift, und trotzdem bedarf es, um diese Forderung zu erfüllen, nicht handlungsmäßig motivierter »Auftritte« und »Abgänge«. Der Figurenbestand einer Szene kann wechseln, auch wenn er handlungsmäßig konstant bleibt, d. h. auch wenn da etwa zehn Personen hinter Schloß und Riegel sitzen, so daß sich ihre Anzahl weder vermindert noch vermehrt. Sind nur einige von ihnen in einem Gespräch begriffen, so sinken unterdessen die andern aus dem Bewußtsein des Hörers, und es bleibt der Kunst des Hörspieldichters überlassen, sie in einer tieferen Schicht dieses Hörerbewußtseins trotzdem lebendig zu halten, damit der Hörer nicht ein falsches Bild von der Situation erhält, indem er nur noch ein Quartett anwesend glaubt, während es zum Sinn der Szene gehört, daß von zehn Leuten vier sprechen. Aus dem Sinn der Szene ist jeweils abzuleiten, ob eine bestimmte Figur, auch wenn sie nicht handelt oder spricht, im Bewußtsein des Hörers präsent zu halten ist oder ob sie – der Mohr hat seine Schuldigkeit getan – absinken darf, auch wenn sie nicht ausdrücklich »abgegangen« ist. Eine Leiche etwa kann während einer langen Hörspielszene dauernd im Vordergrund des Hörerbewußtseins bleiben, obwohl sie doch niemals Laut gibt. Es kann wichtig sein, dies Wissen, daß sie anwesend ist, nicht verklingen zu lassen (Julius Cäsar während der Rede Marc Antons), während ein ziemlich passiver, aber nichtsdestoweniger »lebendiger« Zu-

schauer ruhig vergessen werden darf, wenn er seinen Satz gesagt hat.

In einem Rundfunkdialog existiert akustisch immer nur der, der gerade spricht. Aus diesem Grunde ist es schwierig, den Dialogcharakter einer Szene im Bewußtsein des Hörers zu wahren, sobald ein Gesprächspartner für eine Weile allein das Wort behält. Wer auf gehört hat zu sprechen, der bleibt zwar noch für einen Augenblick im Bewußtsein des Hörers, aber dann sinkt er ab und erregt ein Erschrecken, wenn er plötzlich, wie vom Himmel fallend, wieder ins Gespräch eingreift. So funkgeeignet Monologe sind, so ungeeignet sind lange Reden eines Gesprächspartners innerhalb eines Dialoges. Der Hörspieldichter muß solche Formen also meiden. Vielmehr empfiehlt sich ein stark durchflochtener Dialog, der dem Partner immer schon nach kurzer Pause wieder, und sei es nur durch den bescheidensten Zwischenruf, zu der ihm gebührenden akustischen Existenz verhilft. Andernfalls rächt sich der Hörer für die lange Rede, indem er schadenfroh denkt: »Wenn du aufhörst, wirst du zu deinem Schrecken merken, daß niemand sonst mehr im Zimmer ist!«

Wie radikal die Existenz eines Menschen auf eine Teilaussierung reduziert und eine wie kräftige Wirkung dadurch erzielt werden kann, zeigt eine sehr gelungene Hörspielszene, in der ein verzweifelter Arbeitsloser durch die Wand seine Nachbarin Geld zählen hört. Man hört die Frau weder sprechen noch sich bewegen, sie existiert nur als der Klang der Münzen, sie ist mit schöner Folgerichtigkeit auf ihr Wesentliches konzentriert. Von einem Menschen bleibt nur ein charakteristisches, durch Rhythmus und Monotonie schon klanglich sehr formbetontes und dadurch eindringliches Geräusch übrig!

Diese radikale Beschränkung auf das Wesentliche geschieht nun also wiederum nicht als ein stilisierendes Wegschneiden, nicht als ein Eingriff in die Wirklichkeit. Das Fehlen des Unwesentlichen ist nicht zu vergleichen etwa mit der Kahlheit der elisabethanischen Andeutungsbühne. Denn wenn sich kostümierte Figuren auf einer leeren Bühne handelnd bewegen, so entsteht wenn nicht ein Stilbruch so doch eine Stilisierung. Während das Hörspiel einen zwanglosen, gar nicht operativen Ausschnitt aus einer Situation gibt, die nicht als lückenhaft und unwirklich erscheint. Man kann daher eine vollkommen naturalistische Handlung mit naturalistischer Umgangssprache im Rundfunk aufführen, ohne daß

diese Naturnähe als Widerspruch zu der »unnatürlichen« Leere des Schauplatzes empfunden würde – während auf der Bühne das Fehlen von Dekorationen umso störender wirkte, je naturalistischer Handlung, Mimik und Sprechstil wären.

Die Blindheit des Rundfunks bringt es auch mit sich, daß sich gewisse alte Tricks der »Expositions«-Technik hier besonders gut anwenden lassen. Aus der Literatur kennen wir die schon eben für den Rundfunk skizzierte Methode, die Personen der Handlung bis zu verschiedenen hohen Existenzgraden zu entwickeln. Auch in einem Roman kommen gelegentlich Einwüfe oder Fragen vor, ohne daß der Fragende näher beschrieben wird; oder irgend eine Handlung wird vorgenommen, ohne daß gesagt wird, von wem. Ebenso gibt es in der Literatur viele Beispiele dafür, daß der Erzähler seine Figur zunächst in einer sehr speziellen Einzelsituation genau schildert, ohne schon das wichtige Allgemeine über sie zu sagen: wer dieser Mensch sei, was er sei, wie alt, und wieso er gerade in die vorliegende Situation geraten ist. Wir greifen zwei beliebige Beispiele für die zwei entgegengesetzten Expositionsmethoden heraus. Kleists »Kohlhaas« beginnt streng allgemein mit dem Wesentlichen und Zentralen:

»An den Ufern der Havel lebte, um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, ein Roßhändler, namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit.«

Der allererste Satz bereits gibt also Personalien und Charakter des Helden an. Ganz im Gegensatz dazu beginnt B. Travens »Schatz der Sierra Madre« so:

»Die Bank, auf der Dobbs saß, war keineswegs gut. Die eine Latte war herausgebrochen, und eine zweite Latte bog sich nach unten durch, darum konnte man recht gut das Sitzen auf dieser Bank als Strafe empfinden. Ob er diese Strafe verdient habe oder ob sie ungerecht über ihn verhängt worden sei, wie die Mehrzahl der Strafen, die verhängt werden, darüber dachte Dobbs in diesem Augenblick gerade nicht nach.«

Hier springt der Erzähler mitten in eine ganz spezielle, konkrete Situation hinein und schildert sie in Details (die durchgebrochene Latte!), ohne daß man ahnt, was für eine Figur sich hinter dem Namen Dobbs verbirgt.

Diese zweite Expositionsform ähnelt der des Dramas. Nur wird sie im Drama selten so radikal durchzuführen sein, denn wenn die

Bank des Herrn Dobbs auf der Bühne steht, so sieht man ja schon eine bestimmte menschliche Figur mit allerlei Eigenarten. Allerdings sind auch Expositionsszenen möglich, in denen dauernd von Dobbs gesprochen wird, ohne daß man erfährt, wer das ist.

Beim Rundfunk nun ist diese Wirkung noch kräftiger als in der Literatur. In der geschriebenen Erzählung nehmen wir an der Handlungssituation nur indirekt, mit Hilfe des schildernden Dichtertextes teil. Wir sind nicht unmittelbar Sinneszeugen, wie wir es sind, wenn wir, vor dem Lautsprecher sitzend, einen Menschen reden hören, von dem wir noch nichts wissen. Der Rundfunk macht uns den lebendigen Menschen, durch seine Stimme oder sonstwie, gegenwärtig, ohne daß wir etwas über ihn zu erfahren brauchen. Es entsteht dadurch eine starke Spannung.

Fast bei jeder Hörspielszene werden wir zunächst nicht wissen, wer spricht. Allmählich hebt sich der Nebel, die Figuren werden charakterisiert. Diese Eigenart des blinden Dramas kann bewußt zu geschickten Wirkungen ausgenutzt werden: die Spannung des Publikums wird verstärkt, und zugleich wird die Aufmerksamkeit in ganz bestimmte Wege gelenkt – viel eindeutiger als auf der durch ihre Reichhaltigkeit und dreidimensionale Fülle ablenkenden Bühne. In gewissen Fällen kann solche Exposition auch dazu dienen, die besonderen Empfindungen eines Blinden zu schildern oder eines Kranken, der aus einer Betäubung erwacht: er hört Stimmen sprechen und weiß nicht, wer spricht.

Natürlich haben wir hier auch ein gutes Mittel, um den wichtigen Effekt der Überraschung zu erzielen. Überraschung entsteht, wenn etwas Unerwartetes geschieht, zumal wenn sich plötzlich etwas als anwesend herausstellt, von dessen Dasein man nichts geahnt hat. Hört man plötzlich: »Legen Sie die Pistole weg!«, ohne daß man von der Existenz einer Waffe etwas ahnte, so entsteht ein wirkungsvolles Erschrecken.

In dem Hörspiel »Lenz« von Fritz Peter Buch bricht in eine sehr lange, leidenschaftlich erregte Monologszene, während deren der Sprecher durch die einsame Nacht reitet, plötzlich die Stimme der Schildwache: »Halt wer da!« Und zwar aus unmittelbarer Nähe. Der Hörer glaubte sich mit dem nächtlichen Reiter in tiefster Einsamkeit – das jähe Hereinplatzen der nüchternen Wirklichkeit in den Gefühlsüberschwang der monologisierenden Stimme ist prägnanter, als wenn man etwa im Film Lichter und die Umrisse der Schildwachengestalt aus dem Dunkel auftauchen sähe. Auch der

Effekt des Unheimlichen kann so entstehen. Das Hörspiel »Die letzte Nacht des Johann Heinrich Merck« von Willy Haas enthält eine Szene, in der zwei Menschen in einer sonst leeren Stube einen Dialog miteinander führen.

»Merck: So muß ich stärkeren Zauber anwenden. (Er schlägt dreimal dumpf auf den Tisch. Das Zimmer füllt sich mit Summen vieler Menschenstimmen. Man hört Atem, Flüstern, Scharren, und ahnt: der ganze Raum ist voller Gestalten.)«

Das wirkt nicht als »Auftritt« einer Menschenmenge. Sondern das leere Zimmer ist plötzlich voller Menschen, die man verspürt, hört, aber nicht sieht und daher auch nicht identifizieren kann. Das ist gespenstisch; denn aus dem selben Grunde erregt Dunkel Schrecken: im Dunkel können Gestalten in der Nähe wirksam sein, ohne daß man sie sieht und erkennt. Sie sind da und doch nicht da – Geister! So wird die Blindheit der Hörkunst zu besonderen Expositionen ausgenutzt!

Die vorhin erwähnte Szene des Geldzählens gibt zugleich ein vorbildliches Beispiel für die Verwendung von Geräuschen im Rundfunk. Die erste Begeisterung der Hörspielregisseure ist ver-rauscht, man überfüllt den Hörraum nicht mehr so häufig mit einem Schwall von Geräuschen. Die Frage, welche Geräusche man geben müsse, welche man weglassen dürfe, war auch in den Anfängen des Tonfilms akut. Dort verlangt die starke Anschaulichkeit des Bildes eine ziemlich gründliche Geräuschgebung, denn wenn man eine Tür zufallen sieht, entbehrt man das dazu gehörige Geräusch viel stärker, als wenn man, vor dem Lautsprecher sitzend, nur weiß, nicht sieht, daß eben eine der handelnden Personen eingetreten ist. Trotzdem hat uns auch die Tonfilmpraxis gelehrt, daß viele Geräusche fehlen können, ohne daß der Eindruck des Unnatürlichen entsteht. Dies gilt umso stärker für den Rundfunk. Der Regisseur hat dort innerhalb weiter Grenzen freie Hand, und es wird nun sowohl von seinem persönlichen Inszenierungsstil wie vom Stil des zu inszenierenden Stückes abhängen, ob sparsam oder dick instrumentiert wird. Wir wissen aus den andern Künsten, daß mancher sein Gemälde, seine Sinfonie, seinen Schreibstil, sein Filmbild, sein Gebäude gern verwirrend reichhaltig, beladen, barock überströmend hält, und so wird auch mancher Funkregisseur sein Hörbild gern voll, verwirrend, reichhaltig haben, während ein anderer den sparsamen Klang vor dem Hintergrund der Stille liebt.

Ein solcher Stilwille ist aber nicht zu verwechseln einerseits mit den lärmenden Darbietungen gewisser Apotheosen-Funkregisseure, die im Zirkuskrach des Volksgemurms, Sturmgeheuls und Maschinenstampfens jedes Dichterwort ersäufen, und andererseits nicht mit dem blutleeren, ärmlichen Dahindeklamieren, wie es andre Funkregisseure einzig zuwege bringen: Mangel an Einfällen ist nicht dasselbe wie sparsame Formgebung.

Sehr vielfach wird das Geräusch zu mehr oder weniger konturierten Stimmungsuntermalungen dienen, ohne daß dagegen etwas Grundsätzliches einzuwenden wäre. Es kann keine Rede davon sein, daß der tote Hintergrund des Schweigens vornehmer und würdiger wäre als eine Geräuschkulisse. Beides kann seinen Sinn haben, so wie man in der Malerei eine Figur auf einen homogenen Goldgrund stellen kann, aber auch vor eine mit einem Gewimmel von winzigen Genreepisoden ausgestaffte Landschaft. Es kommt immer nur darauf an, daß man einen Stil, einen bewußten Formwille spürt – daß nicht purer Zufall, pure Theorie oder der bloße Drang, recht naturgetreu zu sein, die Anweisungen des Regisseurs bestimmen.

Bei allen Versuchen, einen Schauplatz, ein Milieu durch Geräusche hörbar zu machen, ist allerdings insofern Vorsicht vonnöten, als, sobald das Schaffen einer Geräuschillusion mißlingt, die Öde des schweigenden Senderraums sofort stark bewußt wird, was so leicht nicht geschieht, wenn man auf Schauplatzandeutung ganz verzichtet. Man kann etwa versuchen, durch ein gelegentlich aufklingendes Maschinengeräusch eine Fabrikhalle zu bezeichnen, aber alles hängt nun davon ab, ob dies Geräusch – und Stimmung und Art der Szene in ihrer Gesamtheit – kräftig genug ist, die Zwischenpausen des Schweigens mit in die Illusion einzubeziehen. Gelingt dies nicht, so zerreißt die Darbietung, und es entsteht der schlimme Eindruck eines Loches. (Es gibt Aquarelle und Ölmalde, bei denen sich das stellenweise ungetönt gebliebene Papier, die leere Leinwand als ein Farbton in die Malerei einfügt – und andre, bei denen solche ausgesparten Stellen einfach als Löcher wirken!) Durch das gelegentliche Geräusch wird der Hörer erst dazu gebracht, auch das außerhalb der Sprechstimmen Tönende und Nichttönende in die Darbietung mit einzubeziehen. Bei einem rein auf Sprechstimmen gestellten Spiel hingegen wird das Nichts, in dem diese Stimmen tönen, von vornherein nicht in die Wahrnehmung mit einbezogen; es kommt gar nicht erst zu dem Versuch, dies

Nichts als ein negatives Tönen, als ein Schweigen aufzufassen, und so riskiert man auch nicht, daß der Versuch scheitert. Umgekehrt kann man die Gefahr, daß die Darstellung zerreißt, natürlich auch dadurch verringern, daß man anstelle gelegentlicher Geräusche einen durchgehenden, ununterbrochenen Geräuschgrund gibt. Dabei aber kann dann wieder leicht die Aufnahmefähigkeit des Hörers rein mengenmäßig überbeansprucht werden, und zugleich wird die Möglichkeit geschmälert, durch wechselnden Einsatz der Hintergrundgeräusche den Klangcharakter der Szene mitzuartikulieren.

Dramaturgisch interessant wird das Geräusch dort, wo es, wie im Beispiel des Geldzählens, unentbehrlicher Teil der Handlung ist, nicht nur malerische Zugabe. Das Klingen der Münzen ist ja tatsächlich der Gegenspieler zu dem verzweifelten Monolog des Arbeitslosen.

Die Kennzeichnung eines Menschen durch ein Geräuschmotiv hat ihren Vorläufer in den musikalischen Leitmotiven, wie sie durch Wagners Opern bekannt geworden sind. Ähnliches kennt man auch aus dem Tonfilm, so wenn in Fritz Langs »M« der Mörder immer dieselbe Grieg-Melodie vor sich hin pfeift. Im Rundfunk, wo alle optischen Kennzeichen einer Figur wegfallen, wird ein solches Leitmotiv natürlich an Eindringlichkeit sehr gewinnen. Es kann mehr oder weniger charakteristisch ausgewählt sein. Sehr charakteristisch ist die Zurückführung der Geizigen auf den Mühenklang. In einem andern Hörspiel, grotesken Charakters, war ein gelähmter Mann durch das rhythmisch stilisierte Quietschen und Knarren eines Rollstuhls leitmotivisch charakterisiert: ein verhältnismäßig äußerlicher, aber sehr amüsanter Einfall.

Zu beachten ist, wie die künstlerische Wirksamkeit solcher Mittel auch hier wieder darauf beruht, daß das Publikum nicht sieht sondern nur hört. Im Tonfilm, wo man zugleich sieht, wird ein solches akustisches Leitmotiv immer nur ein beiläufiges Kennzeichen unter vielen andern sein. Das Quietschen des Rollstuhls etwa erschiene als natürliche Begleiterscheinung des Stuhls, den man vor Augen sieht, und wäre als solche weniger auffällig. Erst für ein blindes Publikum wird das Quietschen zur pars pro toto, wird das Ding reduziert auf das Geräusch.

In prägnanterer, künstlerisch strafferer Weise als die verworrene, überladene Geräuschkulisse der üblichen Art kann, wie bereits angedeutet, ein periodisch wiederkehrendes Geräusch einen Schauplatz bezeichnen. Das Aufstöhnen der Kranken während einer

Szene im Hospital, das Wiehern der Pferde in einem Stall oder das periodische Anschlagen der Türlocke in einer Portierswohnung kennzeichnet den Ort der Handlung mit ebenso sparsamen wie durch ihre ausgeprägte Form wirksamen Mitteln. Das Geräusch ist in solchem Fall häufig nicht Teiläußerung aus irgend einem Winkel des Schauplatzes, sondern durch den Wegfall des Optischen und auch der akustischen Raumrichtungen verliert es seinen Charakter als in irgend einem Punkt lokalisierte Spezialäußerung und überdeckt sozusagen den gesamten Hörraum.

Als Beispiel diene eine Hörspielszene, in der ein Filmopérateur eine politische Demonstration filmt. Man hört die Rufe der Demonstranten, die Geräusche der Menge, die Stimme des Redners und im Vordergrund laut und nah das Kurbelgeräusch der Filmkamera. In der Wirklichkeit oder im Tonfilm oder auf der Bühne stände die Kamera an einem speziellen, mehr oder weniger vordergründigen Ort des Schauplatzes, und das Kamerageräusch erschiene als selbstverständliche, wenig zu beachtende Begleiterscheinung. Im Rundfunk ergibt dieselbe Szene einen starken Eindruck dadurch, daß erstens in lebendiger Symbolik der Filmapparat allein durch sein Geräusch vertreten ist, zweitens aber das Geräusch nicht aus einer bestimmten Richtung dringt sondern den gesamten Vordergrund gleichmäßig überdeckt, wie ein durchsichtiger Vorhang, durch den man das eigentliche Geschehen wahrnimmt. Durch die perspektivische Überlagerung der beiden Hörkomplexe, Kurbelgeräusch und Demonstrationsgeräusche, entsteht zwischen beiden eine anschauliche Beziehung, die in der durch Optisches vervollständigten Szene kaum fühlbar werden könnte, die aber sehr treffend das besondere Verhältnis der beiden Motive zueinander gestaltet: es erscheinen vor uns nicht der Filmopérateur und die Demonstration als körperliche Erscheinungen an verschiedenen Orten des Schauplatzes, sondern das Filmen, durch das Kurbelgeräusch dargestellt, ist zu einem entmaterialisierten, homogenen, formlos gleichförmigen Medium geworden, indem die Konturen des eigentlich wichtigen Vorgangs sich abbilden. So wie Cavalcanti seinen Film »La petite Lili« auf einen gleichförmigen Grund von Sackleinwand fotografierte, so wird hier der Vorgang des Abfotografierens sinnentsprechend zu einer konstanten Geräuschlage, auf die der Zentralvorgang projiziert ist. Die in Worten nicht leicht zu beschreibende Wirkung dieser noch an sich ganz primitiven Szene möge als Beispiel für die neuartigen Wirkun-

gen stehen, die uns die Hörkunst durch den bloßen Wegfall des Sichtbaren vermittelt.

Hier war mit Hilfe eines in den *Vordergrund* gelegten Geräusches die physikalische Eigenschaft der akustischen Durchsichtigkeit zu einer künstlerischen Wirkung verwendet. Häufiger natürlich geschieht das Umgekehrte: das Grundgeräusch der Szene wird *hinter* den Hauptvorgang verlegt. Hinter einem Gespräch etwa, das an Bord eines Schiffes stattfindet, ertönt das Stampfen der Schiffsmaschine. Eine solche Geräusch-Folie erfüllt die Aufgabe eines Hintergrundes viel radikaler, als der optische Hintergrund einer solchen Szene es vermöchte. Sähe man zwei Personen, die sich an Bord eines Schiffes unterhielten, so könnten diese zwar, indem sie im Vordergrund ständen, als Hauptpersonen und Hauptvorgang gegenüber den gleichzeitig weiter hinten sichtbaren Partien des Schiffes gekennzeichnet sein; jedoch wäre das, was man vom Schiff sieht (Reling, Verdeck, Kommandobrücke, Schornsteine o. ä.), ebenso nuancierte körperliche Form wie die beiden menschlichen Figuren auch. Hört man aber nur Gespräch und Schiffsgeschall, so ist der Hintergrund, das Schiffsgeschall, so gleichförmig, ungegliedert, konturlos, wie überhaupt möglich, und vor ihm heben sich die sprechenden Stimmen, das Wichtige, konturiert, wechselnd, inhaltsreich ab. Wie auf dem Porträt eines alten Meisters stehen die Umrisse des Gegenstands auf einen gleichförmigen Grund projiziert. Die, verglichen mit der reichen Formenwelt des Optischen, formarme Welt des Hörbaren liefert hier die Möglichkeit zu sehr strengen Kompositionen, wie sie im Optischen zumeist nur möglich sind, wenn man das Nichts, den leeren Himmel oder eine glatte Wand zum Hintergrund macht. Im Rundfunk aber liefert ein Etwas, »das Schiff«, einen ähnlich gleichförmigen Fond!

Besonders gelungen ist ein Geräusch-Effekt, wenn er nicht nur im »geografischen« Sinne ortsbezeichnend ist, sondern zugleich eine dramatische Funktion hat. Hört man ein leidenschaftliches Gespräch, in dem es um Tod und Leben geht, vor dem Fond einer lustigen Cafémusik, so ist damit nicht nur angezeigt, daß die Szene im Café spielt, sondern das Erschütternde, Ernste des Gesprächs wird durch den Kontrast mit der lustigen Musik noch ganz besonders betont. Auch hier wieder überspannt die Musik wie ein Theaterprospekt den ganzen Hintergrund, tönt nicht aus irgend einer Ecke eines (Café-)Raums.

Einige Beispiele haben uns gezeigt, daß durch den Wegfall des Sichtbaren gewisse dramatische Szenen straffer und sparsamer komponiert, mehr auf das Wesentliche konzentriert und in ihrer Symbolkraft verstärkt erscheinen. Die Beispiele, die wir nannten, zogen also künstlerischen Gewinn aus dem »Manko« der Blindheit.

Aber immerhin konnte man sich diese Szenen auch optisch komplementiert denken. Unsere Beweisführung steigert sich nun zu andern Beispielen, in denen der optische Part nicht nur wirkungsschwächend sondern überhaupt unmöglich ist – Szenen also, an denen die optische Phantasie so scheitern muß, wie wir es ihr zum Besten des Hörspiels wünschen. Es gibt, werden wir sehen, Rundfunkmotive genug, die völlig sinnlos und unausführbar werden, sobald man sie optisch zu ergänzen versucht!

Da sind zunächst Übergangsformen, die es zwar auch im Bühnendrama gibt, die sich aber unter dem Einfluß der besonderen, ihnen sehr günstigen Rundfunkbedingungen, im Hörspiel stärker hervordrängen.

Man weiß, daß das Gespräch, der Dialog, im Bühnendrama eine beherrschende Rolle spielt. Das Hauptgestaltungsmittel des Dramas als einer Wortkunst ist die mündliche Auseinandersetzung zwischen Menschen. Andererseits wird das Drama auf der Bühne vor den Augen der Zuschauer aufgeführt, und diese Augen wollen ebenfalls ausreichend beschäftigt sein. Dafür eignen sich Gespräche wenig. Während eines richtigen Gesprächs passiert nicht viel Sehenswertes. Es läßt sich nicht leugnen, daß ein so herrliches Stück wie Goethes »Tasso« dem Auge nicht viel mehr bietet als eine kleine Gruppe Menschen, die drei Stunden lang in wechselnder Anordnung auf der Bühne herumstehen. Ob das langweilig wirkt oder nicht, hängt stark von der Fähigkeit des Regisseurs ab, dem es obliegt, Gesprächsszenen durch »Gänge«, durch reizvolle Aufteilung des Raumes, durch eingelegte Detailhandlungen optisch munter zu halten. Gewiß bietet das Spiel eines guten Schauspielers auch dem Auge Beträchtliches, gewiß kann eine gute Gruppierung, eine geschickte Verschiebung des Schauspielers den Sinn des Textes unterstreichen, gewiß enthalten viele andre Theaterstücke bei weitem mehr äußere Handlung als der »Tasso« oder Corneilles »Cid« oder ein Konversationsstück von Shaw. Aber dadurch darf man sich nicht den Blick trüben lassen für die grundsätzlich unlösbare Antinomie, die alles Theaterspielen insofern enthält, als da ein Wort-

kunstwerk nicht nur vor die Ohren sondern auch vor die Augen geführt wird. Jedes Kunstmittel ist imperialistisch, und so ruht im Wortkunstwerk das Bestreben, möglichst die ganze Gestaltung durch das Wort zu geben und möglichst nichts in die Gestaltung hineinzunehmen, was nicht durch Worte ausgedrückt werden kann oder den eigentlichen Aufgaben einer Wortkunst entgegensteht. Andererseits drängt das Vorhandensein der Bühne und der Zuschaueraugen dazu, durch äußere Handlung, Dekorationen, Mimik und Gestik dem Wort Konkurrenz zu machen. Lange Reden aber hemmen die pantomimische Handlung, und wird gar der Theaterstil naturalistisch, so kommt leicht als neue Schwierigkeit hinzu, daß lange, in gebundener Sprache vorgetragene Reden nicht mehr zur Naturhaftigkeit der Handlung, der Dekorationen, der Kostüme und der Gebärden passen wollen.

Aber das Wort läßt sich glücklicherweise nicht zurückdrängen. Immer wieder bringen die Dichter den großen Monolog, der sich in eine lebhaft bewegte Handlung nicht einfügen läßt und einen optischen Erstarrungszustand hervorruft. Sei der Schauspieler auch noch so gliedergewandt und beseelt – in einem höheren kompositionellen Sinne ist hier ein Formbruch. Zu besonders grotesken Zuständen hat das bei der Oper geführt, wo das gesungene Wort noch ganz anders über die Handlung dominieren muß. Daher der komische Gliedersport der Liebespaare, die sich minutenlang per Distanz ansingen, wo Kuß und Umarmung längst fällig wären. Der Fehler liegt nicht beim Komponisten oder Textdichter, die beide sehr gut wissen, daß Liebespaare sich nicht so benehmen, aber gar keinen Grund haben, darauf Rücksicht zu nehmen. Sondern der Fehler liegt in der Unvereinbarkeit eines auch nur andeutungsweise naturhaften Bühnenstils mit der Grundform des Opernkunstwerks. Der Widerspruch ist, genau wie im Sprechdrama, nicht durch stärkere Naturtreue sondern umgekehrt nur durch grundsätzliche Wegwendung vom Naturähnlichen zu lösen. Erst wenn die Bühne eine stilisierte Bewegungskunst bietet, wozu Sprechchöre, Tanzdramen, Lehrspiele heute gute Vorarbeit leisten, wird sie sich dem Stil des Dramas und der Oper besser anpassen.

Besonders stark diskutiert worden ist die optische Unausgiebigkeit des Dialogs neuerdings im Sprechfilm, wo sie ja noch schmerzlicher auffällt. Tonfilme, die allzu ausführliche Dialogszenen enthalten, sind in der Regel schlecht, zum mindesten aber unfilmisch.

Während man hier das gesprochene Wort sparsam zu verwenden sucht, herrscht es im Rundfunk immer unumschränkter. Gespräche innerhalb eines Hörspiels brauchen weder langweilig zu sein noch den dramatischen Ablauf aufzuhalten. Man sieht keine Menschen herumstehen oder herumsitzen – nichts von der undramatischen »Zuständlichkeit« einer Plauderstunde. Sondern ebenso lebhaft wie die äußere Handlung in einem guten Film verläuft hier die innere: der Gedankengang des Gesprächs, der Aufeinanderprall unterschiedlicher Charaktere, sich knüpfende und sich lösende Verwicklungen, anwachsende und abfallende Spannungen. Daß solche innere Handlung der eigentliche Gegenstand eines guten Rundfunkwerkes zu sein habe, ist glücklicherweise schon häufig ausgesprochen worden. Es ist vielleicht der einzige wichtige, richtige Satz der Funkästhetik, der sich bisher einigermaßen durchgesetzt hat, und das ist nicht ohne Einfluß auf die Praxis geblieben. Immer mehr Hörspiele werden aufgeführt, in denen die äußere Handlung auf irgend ein einfaches, detailarmes Motiv beschränkt ist, während der geistige Vorgang ganz stark im Vordergrund steht. Besonders auch die bewußte Politisierung des Hörspiels, der Zwang, sich mit gedanklichen Thesen auseinanderzusetzen, hat diese Entwicklung beschleunigt.

Das Gespräch also ist die eigentliche Ausdrucksform des Hörspiels. Es ist die geistigste Ausdrucksform, die wir Menschen kennen, und daraus folgt, daß der Rundfunk, mag er an sinnlichen Ausdrucksmitteln die ärmlichste Kunst sein, an geistigem Niveau neben der Literatur die adligste ist. Den Verpflichtungen dieses Adels zu genügen ist jedoch, wie die Praxis zeigt, nicht leicht.

Die Sonderentwicklung des Rundfunks zu seinem eigentlichen Wesen hin beginnt also damit, daß er – unter dem Einfluß seiner Blindheit – das gesprochene Wort vor die äußere Handlung treten läßt. Ganz besonders deutlich wird dies in der Bevorzugung und Ausdehnung der Monologe. Kaum ein Hörspiel ohne große Monologe. Ja, sehr häufig findet man einen Typ von Hörspielen vertreten, in dem ein einziger durchgehender Monolog nur durch gelegentliche Dialogszenen unterbrochen wird. Der Monolog, sagten wir, war immer das große Problem der Bühnenregie, setzte sich aber immer wieder in siegreichen Einbrüchen des Wortes durch. Was tut der Bühnenregisseur? Am besten, er verzichtet auf jeden Versuch, den Monolog irgendwie naturalistisch zu motivieren, sondern er läßt den Schauspieler einfach an die Rampe treten und zum Publi-

kum hin seine Rede halten. Dabei wirkt natürlich die Dekoration der Szene besonders deplaciert. Lesen wir, daß für den Auftrittsmonolog Richards III. »eine Straße in London« vorgeschrieben ist, so werden wir finden, daß die Straße hier sehr überflüssig, eigentlich nur störend sei und nur angegeben, weil der Brauch irgend einen Schauplatz verlangte.

Beim Monolog also sind wir ungefähr an dem Grenzpunkt angelangt, wo das Wortkunstwerk sich gegen die Umsetzung in eine sichtbare Situation zu wehren beginnt. Im Rundfunk besteht diese Antinomie nicht. Der Monolog ist dem Hörspiel besonders willkommen, denn er verkörpert ja die Ursituation des Rundfunks, die darin besteht, daß eine Stimme zum Publikum spricht. Eine Monologszene pflegt ein Minimum an äußerer Handlung zu enthalten. Sie beschränkt sich gern auf die Vorgänge in der Seele des Helden, von denen der Monolog Kunde gibt. Der Monolog ist deshalb eine natürliche Ausdrucksform des Dramas, weil Seelenkämpfe, die ein Mensch mit sich allein auskämpft, im Leben wie im Drama häufig und vielleicht der wichtigste dramatische Vorgang überhaupt sind. Der Monolog also ist der einfachste und natürlichste Niederschlag eines wichtigen seelischen Vorgangs im Ausdrucksmaterial der Wortkunst.

Auf der Bühne wirkt der Monolog leicht langweilig oder doch handlungshemmend. Umgekehrt im Rundfunk. In der Rundfunksendung von Wedekinds »Frühlings Erwachen« etwa ist die Monologszene Hänschen Rilows oder der Brief der Frau Gabor an Moritz Stiefel – Szenen, die auf der Bühne schwierig sind – ganz besonders lebhaft, weil ihr ganzer Gehalt im Wort liegt und keine äußere Handlung indirekt dargestellt werden muß. Sie wirken mindestens ebenso handlungsreich wie alle übrigen Szenen und sind beileibe keine Fremdkörper. Daß Frau Gabor ihren Brief laut liest, wirkt hier nicht künstlich. Der Inhalt der Szene, eben der Inhalt des Briefes, ist einfach in das Ausdrucksmaterial der Wortkunst gekleidet: er wird tönend, durch die Stimme der Frau Gabor.

Ebenso zwanglos wie der gesprochene Monolog erklingt im Rundfunk die Opernarie. Keine äußere Handlung ist sichtbar, die durch sie im Ablauf gehemmt wurde, vielmehr bestimmen Gesang und Musik, als die einzigen Darbietungen, den Ablauf des Geschehens. (Daß die Opernsendungen trotzdem in der Regel so unbefriedigend sind, liegt vor allem an der Unsitte, Bühnenauffüh-

rungen von Opern zu übertragen. Die ungünstige Akustik, die funkwidrige Instrumentation, der auf einen großen Raum abgestellte Brüllgesang der Sänger, der den Text und damit die Handlung unverständlich macht, und weiter die Tatsache, daß die Opern für die Bühne geschrieben und daher ohne sie nicht voll aufzufassen sind – das alles wirkt zusammen, um die übliche Opernübertragung zu einer ungemütlichen Sache, zu einem zweifelhaften Genuß zu machen. Was nichts daran ändert, daß die für den Rundfunk geschriebene und im Senderaum aufgeführte Oper eine besonders reine und schöne Form der Operndarbietung ist.)

Im Monolog, sagten wir, kleidet sich ein seelischer Zustand, ohne Rücksicht auf die »Natürlichkeit« dieses Verfahrens, in das Darstellungsmaterial der Wortkunst. Von der wirklichen Welt her gesehen ist dies Verfahren unnatürlich, von den Kunstmitteln aus ist es das natürlichste. Man kann auf diesem Wege nun so weit gehen, daß man nicht nur den augenblicklichen Seelenzustand der Figur, sondern alles, was für sie charakteristisch ist, monologisch vortragen läßt. Mit einer solchen Vorstellungsszene beginnt etwa Bert Brechts für den Rundfunk geschriebene Lindberghballade:

»Mein Name ist Charles Lindbergh

Ich bin 25 Jahre alt

Mein Großvater war Schwede

Ich bin Amerikaner.

Meinen Apparat habe ich selbst ausgesucht

Er fliegt 210 km in der Stunde

Sein Name ist »Geist von St. Louis« usw.

Diese schlichteste Form der Exposition kennt man auch schon von gewissen Bühnenstücken her, von sehr modernen und von sehr alten. Dem Rundfunk aber ist sie besonders gemäß, denn hier ist mit unüberbietbarer Einfachheit der Gehalt der Figur Lindbergh mit Hilfe der Lindberghstimme in die Wortsphäre übersetzt. Diese Technik verzichtet auf alles indirekte, unmerkliche, geschickte Erschleichen der Exposition. Sie gibt rundheraus das Wissenswerte kund, und man mag sie daher primitiv nennen. Aber bekanntlich sind immer die einfachsten Formen zwar am leichtesten zu verwenden, aber auch am schwersten mit großer Kunst zu füllen – und die große Kunst bedient sich immer der einfachen Grundformen. Gehen wir einen Schritt weiter von der körperlich-optischen Bühne

fort, so kommen wir zu Hörspielfiguren, die zwar als Stimmen handelnd eingreifen, aber ihren Sinn verlieren, sobald man sie verkörperlicht. Hermann Kessers Hörspiel »Straßenmann« beginnt mit einem Prolog, in dem ein »Ansager« einen gemütlich frühstückenden Generaldirektor durch die Aufforderung stört, sich doch Kessers Hörspiel anzuhören. Der Generaldirektor ist als beliebig konkrete, irdisch-leibliche Figur gedacht – der Ansager aber existiert nur als Stimme. Träte er, irgendwie bürgerlich gekleidet, ins Frühstückszimmer, so dürfte man mit Recht fragen, wer das sei und was er hier zu suchen habe. In der Hörspielszene jedoch greift in den konkreten Schauplatz des Zimmers eine abstrakte Stimme ein. Fragen, die an den Generaldirektor zu richten wären, konkretisieren sich zu einer leibhaftig fragenden Stimme, und keinen andern Gehalt hat die Ansagerfigur hier, als verleblichte Frage zu sein. Die Beschränkung einer Figur auf ihr Wesentliches, die der Rundfunk mit sich bringt, ist hier schon vom Manuskript her so radikal durchgeführt, daß eine Ergänzung zu einer in einer konkreten Handlung konkret auftretenden Bühnenfigur gar nicht mehr möglich ist!

Gut darstellbar werden im Rundfunk symbolische Figuren, denen zwar eine optisch vorstellbare, aber nicht ohne unfreiwillige Komik auf der Bühne realisierbare Gestalt zukommt. Stattet man im »Faust« den Mephisto mit einem Pferdefuß, den Chiron gar mit einem anschnallbaren Pferdeleib aus Pappe und schließlich Faust selbst mit einem riesigen Hausschlüssel aus, damit er das Reich der Mütter erschließen könne (»Hier diesen Schlüssel nimm!«), so bekommen die Phantasiegebilde einen peinlich irdischen Charakter. Aus Symbolen werden Panoptikumskuriositäten. Dennoch sollen sie aber – das ist die Schwierigkeit auf der Bühne – leiblich auftreten. Der Rundfunk löst diese Schwierigkeit, indem er etwa die Szene der Schlüsselüberreichung zwar konkret stattfinden läßt, trotzdem aber dem Hörer von dem Schlüssel nur berichtet, so daß auch keine pyrotechnische Apparatur in Tätigkeit zu treten braucht, wenn der Schlüssel »leuchtet, blitzt«.

Hat der Centaur wenigstens einen Menschenmund zum Sprechen, so wird die Darstellung noch schwieriger, wenn Phantasiegestalten auftreten sollen, die zwar eine Stimme haben können, aber keinen Leib oder zwar einen Leib, aber keine Stimme! Wie steht es mit den Geistern, den Engels- und Weiberchören in Fausts Studierstube? Sie sollen unsichtbar sein, und so kann man sie nur hinter,

über oder unter der Bühne verstecken, was wiederum nicht dem Sinn der Szene entspricht, die ja Gegenwärtigkeit der Erscheinungen verlangt, nicht Stimmen draußen auf dem Korridor, im Keller oder im Dachgeschoß. Einen Hinweis auf die Funkgemäßheit solcher Erscheinungen bedeutet es, daß man, um sie darzustellen, schon versucht hat, Lautsprecher auf die Bühne zu stellen.

Und wie steht es mit den sprechenden Meerkatzen in der Hexenküche, mit dem Homunkulus, mit den Windfahnen, Irrlichtern, Xenien und Sternschnuppen, die in der Walpurgisnacht als Sprecher auftreten? Es ist erstaunlich, wie wenig Goethe hier für die Bühne, wie rein er aus dem Darstellungsmaterial der Wortkunst heraus geschaffen hat. Denn von der Wortkunst her gesehen wird ohne Umstände alles tönend, was eine dramatische Funktion hat, sei es nun in der Wirklichkeit mit Stimme begabt oder nicht. Alle Kräfte, alle Charaktere setzen sich in Stimme um. So wird auch Unlebtes zum handelnden Schauspieler, und eine große Wirkung entsteht, wenn etwa in Brechts Lindberghballade der Flieger mit dem Nebel, dem Schneesturm und dem Schlaf verhandelt, die ihn mit Worten zu erschrecken oder einzulullen suchen. Der körperliche Kampf des Fliegers mit den Elementen ist in die Wortsphäre übertragen. Und die Übertragung gelingt, denn keine hinderlichen Augen verlangen, daß etwa der Nebel als ein grau verummter Mann vorgeführt werde. Nur durch den Charakter der Stimme und durch Sprech- und Singweise wird das Wesen des personifizierten Dinges akustisch angedeutet, und im vorliegenden besonderen Fall der Lindberghballade wird der ganze Vorgang außerdem sehr glücklich durch Musik in eine überirdische Sphäre gehoben.

In seinem Napoleon-Hörspiel »Ankommt eine Depesche ...« hat Hans Kyser den guten Einfall, die Presse-»Stimmen« hörbar zu machen:

»Die Zeit: Ankommt eine Depesche des Präfekten von Toulon.

Pressestimmen: Sensation! Sensation! Sensation! Sensation!

Moniteur: Regierungsdepeschen sind meine Kompetenz! (rufend)

Die Zeitungen und Journale zur Pressekonferenz!

(Man hört das stürmische Eintreten der Journale und Gazetten.)

Moniteur: Hinsetzen! Jede Zeitung nach der Höhe ihrer Subventionen.

(Alle setzen sich.)

Moniteur: Aufstehen! (Alle springen von den Plätzen.)

Moniteur: Die Regierung hat soeben eine Depesche des Präfekten von Toulon.

lon erhalten, die ihr mitteilt, daß Bonaparte Elba verlassen hat. Die Regierung wünscht folgende Notiz: Der Unhold Bonaparte ist aus seiner Verbannung entwischt. – Wiederholen! (Alle Pressestimmen im Sprechchor): Der Unhold Bonaparte ist aus seiner Verbannung entwischt.

Moniteur: Die Regierung erwartet Ihr einstimmiges Gelächter. Lachen Sie! (Die Pressestimmen brechen in ein entsprechendes Gelächter aus, das während des Folgenden in verschiedenen Nuancen als Lachchor weitergeht.)

Die Zeit: Abgestimmt nach der Subventionskala

Lachen die Pariser Gazetten und Journale« ... usw.

So wird das Hohngelächter der Presse zu einem wirklichen Gelächter; die Einstimmigkeit zu einem unmetaphorisch konkreten Zusammenklang der Stimmen. Später kommt dann etwa noch eine Szene, die den Moniteur mit einem Knebel im Mund vorführt, so daß er nur noch unverständliche Laute von sich geben kann. Dinge, Begriffe werden, indem sie Stimme erhalten, zu Menschen gemacht und dadurch dem Hörer nähergebracht. Komplizierte Vorgänge und Zustände, wie hier die Beeinflussung der Presse durch die Regierung, finden ohne Umstände ihren Ausdruck in der für die Wortkunst natürlichsten Handlungsform: als Gespräch, als imaginäre Pressekonferenz.

Auf ähnliche Weise erhalten in Wolfgang Weyrauchs Hörspiel »Die Ilsebill« Gebrauchsgegenstände eine Stimme. Die Tür etwa sagt zum Fischer:

»Ich schließe nicht,
herein tritt der Dieb.
Bist du darauf erpicht?
Ist es dir lieb?«

Für dies Verfahren, einen Charakter, einen Vorgang akustisch auszudrücken, gibt es auch noch ganz andre Beispiele. So wurde in einer Seeschlachtsszene die Bewegung eines Scheinwerferstrahls durch Sirenentöne ausgedrückt. Trotz des Materialunterschieds von Licht und Ton wirkte die Umsetzung so vollkommen zwingend, daß man sich ihrer kaum bewußt wurde sondern förmlich den Scheinwerfer zu hören glaubte. Wie Optisches kann auch Gedankliches und Gefühlsmäßiges in Klang umgesetzt werden. Einigkeit, Kameradschaft, Solidarität finden ihren einfachsten akustischen Ausdruck im Zusammenklang: im Rhythmus taktmäßi-

gen Marschierens, im Chorgesang oder Sprechchor. Sehr geschickt wurde in einem Tuberkulose-Hörspiel das gemeinsame Schicksal berühmt, an Schwindsucht gestorbenen Komponisten gestaltet, indem Stücke aus charakteristischen Kompositionen dieser Musiker zu einer Montage verwoben wurden.

Es versteht sich, daß vor solchen Hörspielszenen ein Hörer, der sich um optische Vorstellungen bemüht, entweder scheitert oder doch rettungslos am richtigen Verständnis vorbeistolpert. Für denjenigen hingegen, der sich vom Optischen freimacht, werden solche Darstellungen nichts Befremdendes oder Hergeholtes haben sondern ganz natürlich sein. Denn ein wichtiges Kunstgesetz besagt, daß Darstellungen, auch wenn sie ganz unnaturalistisch sind, nicht unnatürlich wirken, wenn sie aus dem Charakter des betreffenden Kunstmaterials unmittelbar abgeleitet sind. Wenn beispielsweise die Ägypter den siegenden Pharao riesengroß, die besiegten Feinde aber winzig abbilden, so schlägt das aller Erfahrung ins Gesicht, wird aber trotzdem gerade von dem unverbildeten Menschen als durchaus einleuchtend und natürlich empfunden, weil in der optischen Kunst »Größe«, und sei sie auch geistiger oder politischer Natur, am einfachsten durch körperliche Größe dargestellt wird. So übertragen sich abstrakte, begriffliche Tatbestände auf die entsprechenden sinnlichen Charakteristika der Anschauungswelt, und so wird im Hörspiel ein gedruckter Hohn zum tönenden Hohngelächter.

Mit derselben Unbekümmertheit können Dinge, die zwar in begrifflicher, aber nicht in geografisch-handlungsmäßiger Beziehung zueinander stehen, anschaulich konfrontiert werden. Das Gespräch zwischen Gott und dem Teufel, im Vorspiel zum »Faust«, paßt nicht auf die Bühne, weil ja weniger ein körperliches Zusammenreffen als eine Auseinandersetzung zwischen zwei geistigen Prinzipien gemeint ist. In der abstrakteren Sphäre der Hörkunst läßt sich ein solcher Vorgang durchaus veranschaulichen; etwa in Alfred Döblins Theaterstück »Ehe« die Auseinandersetzung zwischen Unternehmer und Arbeitern, die nicht als ein Gespräch im Fabrikkontor gedacht ist. Sie ist ein hörbar gewordener geistiger Konflikt, der in Gesprächsform akustisch ausgetragen wird. Eine »Dekoration« naturalistischer Art läßt sich dafür nicht mehr ausdenken.

In Hermann Kessers Hörspiel »Absturz« erscheinen einem Bergsteiger, der in eine Gletscherspalte gefallen ist, sein Schwie-

gervater, sein Freund, seine Frau und seine Geliebte, um mit ihm Abrechnung zu halten. Der Vorgang in der Seele des Abgestürzten, die Rechenschaft vor dem Tode, ist hier also nach außen projiziert, und dem Sinn des Vorgangs entsprechend teilt dieser sich in ein Gespräch verschiedener Stimmen auf. Wieder konkretisiert sich ein abstrakter Inhalt, ein Seelenkampf, zu einem akustischen Gegen-einander realer Gegner.

Man hat oft gesagt, Faust und Mephisto seien im Grunde nicht zwei Personen sondern nur zwei verschiedene Seiten desselben Menschen. Um diese Zweifelt anschaulich gestalten zu können, hat Goethe sie auf zwei Stimmen verteilt, und um diese zwei Stimmen irgendwie auf das Theater bringen zu können, hat er sie zu zwei Bühnenfiguren ausgestaltet. Möglich, daß er dies unterlassen hätte, wenn er den Faust für den Rundfunk geschrieben hätte. Eine Ersetzung der Figuren Faust und Mephisto durch »Stimme Faust A« und »Stimme Faust B« hätte das Grundthema der Dichtung unmittelbar herausgearbeitet, wenn schon das Stück dadurch gewiß an Lebendigkeit und motivischem Reichtum verloren hätte. Jedenfalls ist die Aufteilung einer Figur in mehrere sehr funktisch, und sie ist auch schon praktisch ausprobiert worden. In dem Hörspiel »Die letzte Nacht des Johann Heinrich Merck« von Willy Haas ist die Figur des Merck in fünf Sprecher aufgespalten, die verschiedene Charakterseiten und Lebensstadien Mercks verkörpern. Das Personenverzeichnis lautet:

1. Der verzweifelte Merck
2. Der skeptische Merck
3. Der Jüngling Merck
4. Der Knabe Merck
5. Mephisto-Merck

Keine andre Kunstform als der Rundfunk könnte die unmittelbare Dramatisierung eines solchen seelischen Konflikts wagen. Im Rundfunk gelingt das Experiment ohne die geringste Künstelei. Gerade der schlechte Hörer wird ganz unbefangen mitgehen, wenn etwa ein böses Ich mit einem guten Ich sich streitet. Hier sind keinerlei Symbole zu verstehen, keinerlei äußere Vorgänge in innere umzudeuten, sondern in nackten Worten kämpft hörbar ein Prinzip gegen das andre.

Von unkörperlichen Hörspielfiguren haben wir zuletzt gespro-

chen, reinen Stimmen, die auf keinem irdischen Schauplatz und in keiner irdischen Handlung mehr Platz haben. Aber von der Illusion eines handlungsmäßigen Vorgangs war auch in diesen Szenen noch ein Rest, indem das, was die Stimmen sagten, Mitteilungsscha-rakter hatte, einem Dialog diente, Ausdruck lebender Wesen war. Selbst wo Tiere oder Begriffe oder tote Gegenstände mit Menschenstimmen nur belehnt waren, entstand durch diese Stimmbe-lehnung ein lebendiges, sich ausdrückendes Wesen, und eine solche Versammlung von Sprechenden setzte bei dem Hörer die Auffas-sung voraus, daß es sich hier nicht um nacheinander ertönende Stimmen handle sondern um den Zustand des Zugleich-im-sel-ben-Raum-Seins. Wie schon erwähnt, verliert ein Gespräch im Rundfunk durch den Wegfall des Optischen viel vom Charakter des Zuständigen zugunsten eines handlungsmäßigen Ablaufs der Gedanken in der Zeit. Aber andererseits wird der Vorgang, daß Stimmen miteinander Worte austauschen, nur verständlich, wenn man sie oder ihre Träger zugleich *nebeneinander* existierend vor-stellt.

Das Wissen von der dauernden Zugleichexistenz der Sprecher muß aus der Klangdarbietung des Lautsprechers indirekt, unter Mithilfe der Erfahrung, erschlossen werden. Denn rein akustisch ist nichts als ein *Hintereinander* von Klängen vorhanden. Daß der Hörer trotzdem andre »Existenzverhältnisse« aus der Sendesitua-tion entnimmt, daß er das Nacheinander der Gedankengänge zu-gleich als ein Beieinandersein diskutierender Personen auffaßt, ist die elementarste, primitivste Illusion, die ihm das Hören vermit-telt.

Auch sie nun wird in gewissen funktischen Formen nicht mehr verlangt. Diese sind genau so eindimensional, nur innerhalb der Zeit verlaufend, gemeint, wie es dem physikalisch-akustischen Vorgang entspricht, der ins Ohr tönt. Wir denken da an die revue-artigen Aneinanderreihungen von Rezitationen und Schallplatten, wie sie für »Bunte Stunden« höheren Niveaus beliebt geworden sind. Auch für »Literarische Querschnitte« oder »Hörmontagen« bedient man sich solcher Formen. Der Klang dient hier nicht der Mitteilung eines Sprechers an den andern sondern ist nur tönend gemachter Gehalt, und das Nebeneinander verschiedener Darbie-tungen hat einen rein inhaltlichen Zusammenhang. Es wird etwa die Figur »Egmont« charakterisiert durch einen Monolog aus Goethes Drama, einen Ausschnitt aus Beethovens Egmont-Musik

und Schillers Darstellung der Hinrichtung Egmonts (im »Abfall der Niederlande«). Oder an ein Rokokogedicht schließt sich ein Haydn-Menuett, an eine Jahrmarktmusik Rilkes Karussellgedicht. (In einer allsonntäglichen »Stunde Kurzweil« am Westdeutschen Rundfunk hat Fritz Worm solche Montagen unter großem Beifall des breiten Hörerpublikums durchgeführt – ein Beweis dafür, daß es sich hier keineswegs um unpopulär abstrakte Darstellungsformen handelt.) Eine kurze Charakterisierung der Tänzerin Fanny Elßler wurde, innerhalb eines Berliner »Funkkalenders«, erzielt, indem auf dem Fond eines durchgehenden Tanzmusikstückes von verschiedenen Sprechern kurze Schilderungen des Auftretens der Tänzerin in verschiedenen Städten dokumentarisch gegeben wurden. In literarischen Querschnitten wechselten geschickt aneinandergestellte Proben aus Briefen und Dichtungen eines bestimmten Schriftstellers mit zeitgenössischen Zeugnissen über ihn ab, nach Bedarf verbunden durch fragende und ansagende Stimmen. Zwar sind häufig auch Dialogszenen eingelegt, aber das für uns hier Wichtige ist das sukzessive Rezitieren von Dokumenten und Dichtungen, verbunden durch Musik und Ansage. Es handelt sich um ein bloßes Nacheinander. Die Beziehungen zwischen den verschiedenen Darbietungen sind nicht handlungsmäßig sondern folgen allein aus dem Inhalt. Nicht Sprecher verhandeln miteinander, sondern Liebesbrief und Liebesgedicht desselben Dichters etwa stehen in einer nur gedanklichen, historischen oder stimmungsmäßigen Einheit nebeneinander. Die Basis eines körperlichen Raums, in dem körperliche Sprecher, die einander zuhören, versammelt sind, ist weggefallen. Stimmen haben keine Füße und keine Ohren.

Als äußerliches Indiz für die besondere Situation in solchen reueartigen Formen diene folgender Hinweis: Während einer normalen Hörspielszene macht es nichts aus, wenn ein Sprecher, der gerade zu schweigen hat, sich, während der andre spricht, etwa räuspert und dadurch als anwesend bemerkbar macht. Zu dem Sinn der Szene gehört sowieso, daß der andre zwar schweigend aber anwesend ist, und häufig wird man solche Zwischenäußerungen sogar mit Absicht hervorrufen, um die schweigenden Mitspieler nicht aus dem Gedächtnis des Hörers absinken zu lassen. Räuspert sich aber in einer Hörmontage die Sprecherin der lyrischen Gedichte, während ihr Kollege gerade einen Brief verliest, so entsteht eine empfindliche Störung in der Einstellung des Hörers. Aus

einem Nacheinander wird ein Nebeneinander, ein räumliches Zugleichdasein. Beginnt hingegen der Rezitator schon, während eine vorausgehende Schallplatte noch läuft, ein Gedicht zu sprechen, so liegt darin noch kein Stilbruch, denn hier ist die Gleichzeitigkeit des Tönens ein bloßes Überinanderschieben von Klängen – von physischer Gleichzeitigkeit im gleichen physischen Raum ebenso verschieden, wie im Film eine Überblendung von zwei Bildern verschieden ist vom Auftreten zweier Gegenstände innerhalb desselben Bildes.

Schauplatzlose Darbietungen dieser Art kommen auch als Einlagen in sonst naturnahen Hörspielen vor. So etwa als Visions- oder Traumdarstellungen. Sehr wirkungsvoll war in einem Hörspiel eine Traumszene, in der die Stimmen der handelnden Personen durchaus naturalistisch erklangen, dabei aber, ohne Handlungs- und Schauplatzbindung, chaotisch ineinandergeschoßen waren. Jeder sprach isoliert vor sich hin, keiner antwortete dem andern – ein Kaleidoskop von Stimmen. Die realistische Handlung des Stückes schien sich in dieser Traumszene wie in den Spiegeln eines akustischen Labyrinths zu reflektieren; jedes Teilchen war an sich getreu abgebildet, jedoch von seinem natürlichen Ort losgerissen und in einen neuen verwirrenden Zusammenhang gestellt.

Aber man würde gerade dem eigenartigsten Typ des Hörspiels nicht gerecht, wenn man immer nur von Kombinationen alter Formen zu neuen Formen sprechen wollte. Ein Hörspiel kann mehr sein als eine Verbindung mehr oder weniger schauplatz- und handlungsgebundener Szenen, durchflochten mit Rezitation und Begleitmusik. Soll man es ein bloßes Nebeneinander von Dialog und Begleitmusik nennen, wenn eine Stimme gegen eine Musik kämpft? Damit wäre das Wesentliche nicht erfaßt. Tatsächlich ist in einer solchen Szene die letzte Folgerung aus der Umsetzung eines Menschen in Stimme gezogen. Er ist nur noch Stimme, und so kann er eine Musik zum Gegenspieler bekommen – Klang contra Klang –, kann in dieser Musik ertrinken wie in einem Meer. In Gerhard Menzels Hörspiel: »Johann ohne Land« spricht ein Mensch eine Lästerung aus; da bäumt sich eine empörte Musik auf, er überschreitet sie mit Argumenten, sie braust immer stärker, verschlingt ihn schließlich. Ihn? Ja, denn er ist nichts außer seiner Stimme. Eine solche Szene hat mit Abbildung eines wirklichen Vorgangs nichts mehr zu tun, ist nur Vertonung eines inneren Geschehens: Kampf des argumentierenden Verstandes gegen die Donnermusik des Ge-

wissens. Dabei ist sie dennoch ohne Umstände eingegliedert in die getreue Schilderung eines Rittes durch den afrikanischen Urwald!

In dieser reinen Hörwelt vereinigen sich Klänge aus ganz getrennten Sphären der Körperwelt: aus Wirklichkeit, Bühne, Podium und Orchesterraum. »Innere« Stimmen verhandeln mit »körperlichen« Stimmen. Ein Satz, den die Stimme eines Menschen von Fleisch und Blut ausspricht, wird sogleich zum Thema eines abstrakten Sprechchors vieler Stimmen. Die Worte, die der Held selbst gesprochen hat, werden ihm in der Szene der Vergeltung von einer fremden, kalten Stimme vorgehalten. Die Schmährufe aus dem Versammlungsraum ertönen in einer späteren Szene, mitten im einsamen Urwald, aufs neue, aber nun zu einem gespenstischen, rhythmischen Sprechchor stilisiert, halb gesungen, als einprägsame musikalische Figur, die schließlich als solche allein übrig bleibt, so daß nun die Musik die Aufgabe der verstummenden Chorstimmen weiterführt. Oder die Musik übernimmt es, für eine Strecke die seelische Entwicklung des Helden zu schildern: bis zum Höhepunkt der Erregung tönte sein Monolog, nun verklingt die Stimme in einer im gleichen höchsten Affekt rauschenden Musik, langsam beruhigen sich die Klänge, eine sanfte Melodie bleibt schließlich übrig, und in diese hinein klingt nun wieder die stille Stimme des jetzt besänftigten, getrösteten Menschen.

Man versteht wohl, daß es zu solchen Motiven keine Parallele in andern Künsten gibt. Hier ist wirklich etwas ganz Eigenes. Mit den Ausdrucksmitteln des reinen Klanges: akustische Verwandtschaft von Sprachausdruck und Musikausdruck, Vernichtung des leiseren Klanges durch den lautereren, Umsetzung von Stimmung und Charakter in Klangdynamik – verbleiben sich Seelengeschehnisse in einer neuen materiellen Welt, ebenso materiell wie die »wirkliche«, aus ihr entnommen und doch ganz eigengesetzlich; aber die eignen Gesetze der Klangwelt werden erst wirksam und erkennbar, sobald man diese Klangwelt ganz allein, ohne Rück Erinnerung an die »fehlende« Körperwelt, wahrnimmt.

Das formale Mittel, mit dessen Hilfe die vollkommene, neue Einheit von Klangdarbietungen so verschiedener Art erzielt wird, die bisher allenfalls als bloße »Zusammenstellung« im gleichen Werk auftreten konnten, wollen wir die »akustische Brücke« nennen. Die akustische Brücke baut der Klang, die einzige und gemeinsame Sinnesqualität aller dieser verschiedenen Darbietungen. Der

Dialog und Gesang des Theaters, des Films, der Oper ist ebenfalls Klang, der aber gebunden ist an eine durch die Augen wahrgenommene Körperwelt. Daher kann sich die Orchestermusik, die reiner Klang ist, mit Dialog und Gesang zwar zu gemeinsamem Erklängen treffen, sich aber nicht zu einer sinnlichen Einheit mit ihnen verbinden. Ebenso steht es mit der Rezitation: der Rezitator läßt sich mit einer Bühnenszene kombinieren, kann aber nicht sinnlich mit ihr verschmelzen, wie seine Stimme mit denen der Schauspieler. Mit dem Wegfall des Optischen entsteht eine akustische Brücke zwischen allem Tönenden: schauplatzverhaftete und schauplatzlose Stimmen sind nun vom gleichen Fleisch wie Rezitation, Diskussion, Gesang und Musik. Was bisher nur nebeneinander bestanden konnte, greift nun leibhaftig ineinander: der Mensch aus der Körperwelt verhandelt mit der körperlosen Stimme, die Musik kämpft als gleichartiger Partner mit der Sprache.

Dies war ein weiterer radikaler Schritt zur Ausschaltung aller Faktoren, die erst aus der Klangdarbietung erschlossen werden müssen, nicht schon in ihr selbst liegen. Geht man nun auch darüber noch hinaus und erinnert daran, daß ja auch das Wort erst möglich ist durch eine dem Klang auferlegte Bedeutung, so kommt man zum reinen weder wortsinnhaltigen noch schauplatzbezeichnenden Klang, zur Musik. Erst hier wird man vielleicht ganz verstehen, was wir zu Anfang dieses Kapitels über die Musik im Rundfunk gesagt haben und warum wir so viel Wert darauf legen, daß der Hörer die ausführenden Musiker nicht sieht und auch nicht dazu verführt werde, sie sich körperlich in einem Raum vorzustellen. Reine Musik bekommt erst ihren Sinn, wenn sie nicht als klangliche Teiläußerung von Menschen aufgefaßt wird, die in einem Raum beieinander sitzen, sondern wenn die Stimmen als allein und ohne Bindung an einen »Schauplatz« innerhalb der Zeitdimension nacheinander oder nebeneinander auftreten. Solche reine Musik ist die denkbar kompromißloseste Rundfunkdarbietung überhaupt. Sie weist auf nichts hinter dem Lautsprecher hin, sie ist nicht Tönen aus einem unsichtbaren Raum sondern sozusagen ein Vortrag im Lautsprecher selbst. Sie verlangt keine Deutung des Klanges sondern nur Auffassen des Klanges und seines Ausdrucks selbst!

Nun möge man unsre Ableitung nicht im Sinne einer einseitigen Bewertung so mißverstehen, als richte sich die Qualität einer

Rundfunkdarbietung danach, wie weit sie im angegebenen Sinne illusionslos und bloß auf den Klang beschränkt ist. Sicherlich ist die Musik die reinste Verkörperung des Funkischen, aber sie ist nur deshalb zugleich auch das reichste Wirkungsgebiet des Rundfunks, weil auf dem Gebiet des reinen und nicht mehr darstellenden Klanges die ganze Fülle der harmonischen, melodischen und rhythmischen Beziehungen anwendbar wird, die eben das unerschöpfliche Ausdrucksarsenal der Musik ausmachen. Diese lassen sich aber nur andeutungsweise – wenn auch stärker, als man heute glaubt – auch auf die darstellenden Funkformen übertragen.

Eine Form wie die schauplatzlose Hörmontage etwa hat nicht annähernd die klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten der reinen Musik, hat aber andererseits wegen ihrer Schauplatzlosigkeit auch nicht die reichen Darstellungsmittel des eigentlichen Hörspiels. So entsteht, obwohl sich auf diese Weise Gedankliches, Begriffliches und Stimmungsmaßiges ganz besonders rein ausdrücken läßt, eine gewisse Ärmlichkeit und Monotonie.

Ob die Rundfunkpraxis sich in ihrer Entwicklung immer mehr dieser schauplatz- und illusionslosen, also unmittelbar akustisch-funkischen Formen bedienen und sie zu bereichern versuchen wird oder ob sie nach wie vor die Vortäuschung von Handlung und Schauplatz bevorzugen wird, um den Hörer an einem »Vorgang« teilnehmen zu lassen – das wird uns die Zukunft lehren.

Ein Wort noch zur Frage des Ansagers. Er ist unter den mit Worten erzielbaren Funkformen die reinste. Er ist nichts als Stimme, seine körperliche Existenz gehört nicht mit zur Sendung. Er existiert, wie die Musik, nicht hinter sondern in dem Lautsprecher. Trotzdem hat man sich gerade über seine funkische Eignung viel Kopfschmerzen gemacht. Man hält sich für einen besonders guten Vorkämpfer ästhetischer Stilreinheit, wenn man verkündet: der Sprecher, der keine Rolle spielt, sondern nur Mitteilungen »durchgibt«, ist ein Fremdkörper im dramatischen Geschehen, eine Eselsbrücke der Funkdichter, die keine geschickteren Methoden finden, um dem Publikum nur durch das Ohr alles Nötige mitzuteilen – also fort mit dem Ansager! Man hat auch das Beispiel des stummen Films herangezogen und gesagt: so wie dort die gedruckten Zwischentitel unfilmische Notmaßnahmen waren, indem sie mit literarischen Mitteln aushalfen, wo die Bildsprache nicht zureichte, so bedeute der Ansager im Hörspiel einen Formbruch, die Jugendsünde einer Kunst, die jetzt etwa im selben Entwicklungsstadium

sei wie seinerzeit der stumme Film. So wie der Film die Zwischenmittel, so werde der Funk den Ansager überwinden.

Das ist falsch gedacht. Denn während im Film der gedruckte Dialog tatsächlich ein artfremdes Gestaltungsmittel einschmugelte, bedient sich im Rundfunk der Ansager genau so des Wortes wie der handelnde Schauspieler. Es wird also nicht aus der »Materialphäre« gesprungen. Auf der gemeinsamen Basis des gesprochenen Wortes kann die Darstellung ohne Zwang von schauplatzhaf-ten (dramatischen) zu schauplatzlosen (Ansage-)Formen wechseln. Freilich muß man sich auch hier wieder energisch von optischen Illusion losmachen. Gerade da beim Rundfunk keine optische Illusion besteht, die zerstört werden könnte, sondern nur der akustische Sektor der dramatischen Szene gegeben wird, kann der Darstellungsstil ohne Mühe umspringen. Und gerade dies macht einen besonderen Reiz der Rundfunksendung aus.

Es wurde schon gesagt, daß es dem Charakter des Rundfunks nicht so sehr entspricht, den Hörer in die *Illusion* eines wirklichen Vorgangs intensiv einzuspinnen, sondern daß vielmehr immer eine gewisse Distanz erhalten bleibt, die ihn mehr zu einer beobachten, beurteilenden Haltung, zu einem Miterleben aus der Entfernung bringt. So ein Verhalten nun wird sehr gefördert, wenn die Handlung nicht nur selbst gegeben sondern zugleich auch diskutiert wird. Die Aufgabe, die dem Ansager hier entsteht, ähnelt der des Chors im griechischen Drama. In Hans Kysers Hörspiel »Ankommt eine Depesche ...« wird der ganze Ablauf der Handlung durch die »Zeit« als Ansagerin getragen. Die Zeit erzählt die Handlung, und zwar nicht »objektiv« sondern in einem ironischen oder enthusiastischen Ton, der dem Hörer eine bestimmte Einstellung nahelegt. Sie verbindet die einzelnen Dialogszenen, die alle nur ganz kurz, skizzenhafte Andeutungen sind, und ermöglicht so dem Hörer eine schnelle Orientierung darüber, wer spricht und an welchem Orte. Selbstverständlich macht eine solche Komposition es dem Hörer fast unmöglich, sich in die Situationen mit Haut und Haar einfühlend so hineinzuversetzen, daß er sich als mit dabei fühlt, als Ohrenzeuge – aber gerade die bloße Lust daran, sich an einen fremden Ort und in ein fremdes Schicksal hineinzuräumen, ist eine verhältnismäßig primitive Art, Kunst zu genießen. Wer sehr nah an einer Sache steht, kann sie zumeist nicht gut beurteilen, und da die Kunst ja nicht dazu da ist, schlechthin Erleben zu vermitteln, sondern vielmehr durch Erleben weiser machen will, ist diese den

Hörer immer wieder distanzierende Art des Rundfunkspiels keine schlechte Schulung für den Kunstgenuß überhaupt.

Häufig wird der Ansager äußerlicher als ein bloßes Mittel gebraucht, um den Ort der Handlung und die auftretenden Personen als Herold vorzustellen. Was im gedruckten Drama als »Regieanmerkung« über die Szene geht, das ungefähr sagt dann der Ansager. Auch hiergegen ist nichts einzuwenden, denn der Hörspieldichter braucht sich, wenn er nicht will, nicht damit zu belasten, den Hörer innerhalb der eigentlichen Szene unauffällig in alles Notwendige einzuführen. Wünschenswert ist nicht, daß diese Art, den Ansager zu verwenden, im Verlauf der Rundfunkentwicklung verschwände, sondern umgekehrt, daß er nicht nur für nüchterne, äußerliche Mitteilungen gebraucht würde sondern als rationisierende, erklärende Stimme außerhalb der Handlung einen wichtigen Platz im Hörspiel einnehme.

Wir erwähnten, daß im Rundfunk die einzelnen Formen der Wortkunst leicht ineinanderschwimmen, daß im Nu das Podium zur Szene wird, die Szene zum Podium, eben weil man weder Podium noch Szene sieht. So willkommen diese Labilität für einen großzügigen Formenwechsel ist, so streng haben Funkautoren und Regisseure darauf zu achten, daß nicht aus einem Aneinander verschiedener Formen ein formloses Durcheinander werde. Dies gilt besonders für die Ansagerfigur im Hörspiel, die immer scharf aus der eigentlichen Handlung ferngehalten und von den handelnden Personen unterschieden werden muß, so zwanglos ihre Reden auch in die dramatischen Szenen eingeschoben werden dürfen. Diese formale Beschränkung muß schon im Manuskript textlich vorbereitet und dann vom Regisseur und Sprecher durchgeführt werden, indem die Ansagerstimme sich im sprachlichen Ausdruck und am besten auch raumakustisch deutlich abhebt. Die Aufgabe des Ansagers kann beliebig eng oder weit gespannt sein: ob er aber nur in kurzen Worten die Situation bezeichnet und dann den Schauspielern das Wort gibt oder ob umgekehrt er die Handlung episch erzählt und die Schauspieler nur die Rolle einer teilnehmenden beurteilenden Zuhörerschaft übernehmen – immer müssen die Aufgaben ganz klar gesondert sein. Erst durch diese Beschränkung wird das souveräne Spiel des Rundfunkkünstlers mit verschiedensten Formen in seiner Freiheit wirklich offenbar und wirksam. Ein schlichtes, einwandfreies Beispiel für die primitivste Verwendung des Ansagers ist der Beginn des erwähnten »Merck«-Hörspiels:

»Der Ansager (spricht): Am Abend des 26. Juli 1791 sitzt der Schriftsteller und Kriegsrat Johann Heinrich Merck in seinem Arbeitszimmer. Er hat Entscheidendes vor. Er schellt nach seinem Diener.

Job. Heinr. Merck (schellt).

Diener: Herr Kriegsrat befehlen?»

Unscharf und verwirrend dagegen ist die Verwendung des Ansagers in Hermann Kessers »Straßenmann«, wo beispielsweise der »Autor« als abstrakte Erzählerfigur die Begebenheiten auf einer Straße schildert, zugleich aber als körperliche Person charakterisiert wird, indem die Passanten ihn auffordern, doch weiterzugehen, Platz zu machen, durch seine Betrachtungen nicht den Verkehr zu stören; wo unnaturalistischer Monolog auf dem gleichen Schauplatz wie die Naturlaute des Straßenjargons erklingt; wo einer zwar, als körperliche Figur, angedeutet wird, aber, als Monologist, nicht antwortet!

Der Ansager ist, so sehen wir, zugleich die abstrakteste, naturfernste und die natürlichste, naivste, selbstverständlichste Rundfunkform. Darin liegt kein Widerspruch. Die widersprechenden Charakterisierungen ergeben sich nur dadurch, daß man von zwei verschiedenen Betrachtungsweisen ausgeht. Sieht man den Rundfunk vorwiegend als die Vermittlung zwischen dem Ohr und einem Handlungsschauplatz mit körperlichen Akteuren (dramatische Hörspielszene) an, so ist der monologisierende, unkörperliche Ansager das denkbar radikalste Abstraktum. Faßt man aber die Sendung als einen Ablauf bloßer Klänge vor den Ohren des blinden Hörers auf, so ist der Ansager (und die Musik) die unmittelbarste, einfachste Ausdrucksform des Rundfunks, während von hier aus umgekehrt die schauplatzmalende Hörspielszene erst eine sehr mittelbare, mit Hilfe von Wissen und Erfahrung in den Klang hineininterpretierte Darbietung ist. Das heißt: die Betrachtung geht entweder vom Naturschauplatz als der Urgebenheit aus oder umgekehrt von den Grundformen des Darstellungsmaterials.

So geht es ja auch in den anderen Künsten. Der aus einem Holzklotz roh herausgeschnittene afrikanische Fetsch ist vom Standpunkt der Naturwirklichkeit aus eine sehr abstrakte Darstellung, von den Materialbedingungen her hingegen die natürlichste, nächstliegende, einfachste Art, eine menschliche Figur zu bilden.

Mit dem Ansager, als der zugleich abstraktesten und einfachsten Rundfunkform, hat unser Kapitel begonnen, zum Ansager ist es wieder zurückgekehrt. So schließt sich der Gedankengang.