

Autor: Arnheim, Rudolf.

Titel: Rundfunk als Hörkunst.

Quelle: Rudolf Arnheim: Rundfunk als Hörkunst. München/Wien, 2. Auflage, 1979. S. 16-80.

Verlag: Carl Hanser Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Rudolf Arnheim

Rundfunk als Hörkunst

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 vermitteln

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 vermittelt, ist immer vorhanden. Tag und Nacht – es gibt keine Zeit, während deren wir nicht hören könnten. (Leider, wird mancher sagen.) Dafür 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 nebeneinanderher 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 40 000 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, Kanonschuß, Mückensummen). Die Tonhöhe kann aber auch wechseln. Die verschiedensten Tonhöhen können in unerschöpflicher Abwechslung zu Tonreihen aneinandergesetzt 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 unübersehbares 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 Geräuschsorte – 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 unmittelbarere, 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 Menschensprache, 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 Klagetöne 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 prosaiert, 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 Rezipitoren, auf der anderen aber den völlig melodiösen Konversationston der Schauspieler, die sich etwas 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 können, 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 jemals 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, wenschon 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, »chemischreine« 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 Sprechregie, 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 zurückfühlen 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 Hörspieldichters. Das alte Philosophenwort: nihil ost in intellectu quod non prius fuit 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 Goetherezitoren alten Schlages treiben mit Stimmhebungen und Sirenenschwellungen einen unangebrachten Aufwand, der lügenhaft wirkt. Viel öfter jedoch beobachtet man das Gegenteil; nämlich Sprecher, denen die Rede nichts anderes ist als Vermittlung sinnhaltiger Zeichen, klanglich reizloser als das Ticken der Morsesignale, die wenigstens Rhythmus haben. Es ist dabei nicht etwa so, daß der Ausdruckscharakter einfach ausgeschaltet, garnicht 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 entgegengesetzt ist, die ja nicht abstupfen 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 untauglichen 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 vorm Mikrofon das Manuskript schuljungenhaft 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 langweilig 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 Näselerde, Gehemmte, 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 Eigenart 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, näseler 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 makellosen, 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 Ausdruckscharaktere 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 Händeloperen, 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 Schweller 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 naturhaftes 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 Zauberwirkungen; etwa bei Wagner, Richard Strauß, Debussy. Das Gemüt, die Nerven werden unmittelbar angepackt, die Musik wird wie ein organismisches 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 anrühige 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 Entwirklichung 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 Verzerrung der alten irdischen Wirklichkeit erscheinen lassen.

Wichtiger aber an der Entwicklung der Musik ist für den Rundfunk, daß die Eroberung der Ausdruckscharaktere, 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 geheiligsten Bühnentraditionen, dieses Heulen zum Untermalen unheimlicher Handlungen zu verwerten. Der Wind also leiht 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 *Rend 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 ungegenständlich 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 entgegensetzen, 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 Klange aus zu prüfen haben, wie weit man die Reihe der Handelnden 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 abwandelbar 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

Königin-Mutter	Baß
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 dieser 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 Spießgesellen, 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 Grundstimmenpaar 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 Stimmentyp 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 Zwillingmotiv.

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 abwandelbar, 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 Gegenspielern wird am schlagendsten 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 Stimmlagen 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.

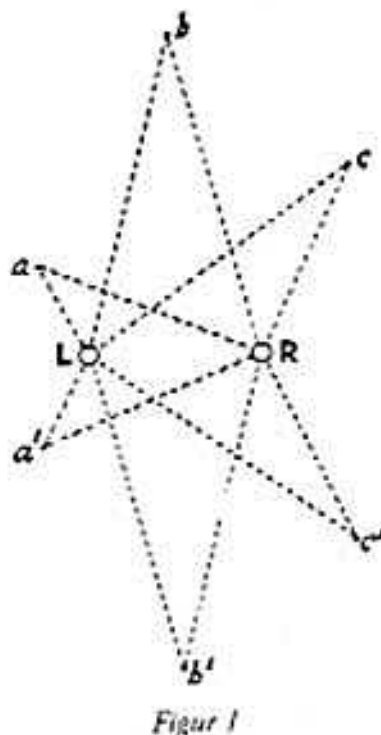
Die äußerlichste Art der Verwendung verschiedener Stimmtypen liegt etwa da vor, wo – wie an den französischen, russischen und italienischen Sendern üblich – die Einförmigkeit der neuesten Nachrichten oder der Reklamesprüche dadurch aufgelockert wird, daß man abwechselnd einen Mann und eine Frau reden 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 Bücherstunde 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 gemeinsamer Stimmtyp gegen alle Griechen abheben.

Richtung und Abstand

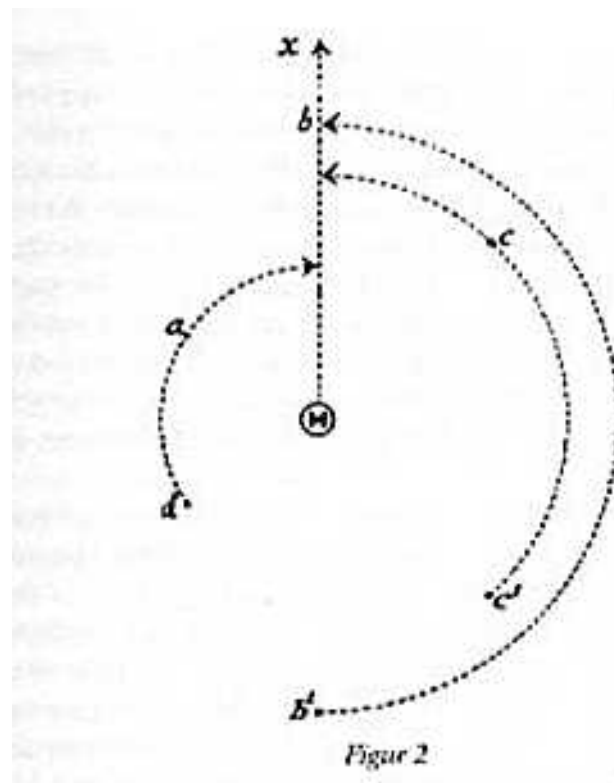
Es gibt außer den Ausdruckscharakteren noch andere Gestaltungsmittel des Rundfunks. Nicht nur was erklingt, ist wichtig für den Ausdruck einer Rundfunkdarbietung, sondern auch, von wo etwas erklingt. Also der Ort der Schallquelle im Raum. Und falls mehrere Schallquellen gleichzeitig ertönen: wie sie räumlich zueinander stehen. Viel hängt von dem Abstand des Mikrofons 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 übrigen Schauplatzsituation. Bevor wir aber über diesen Ausdruckswert des Räumlichen sprechen, müssen wir uns klar machen, wie die psychologischen Verhältnisse hier liegen.

Links und rechts vermögen unsre 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 Zwiegespräch zuhört, er unmöglich sagen kann, welcher der Sprecher links, welcher rechts sitzt.) Rechts von links können, wie erwähnt, nur zwei Ohren unterscheiden – das Mikrofon aber ist ein Ohr, und daran ändert sich nichts, wenn wir zwei Mikrofone aufstellen; es sei denn, jedes Mikrofon bediente einen eigenen Sender, und wir hörten beide Sender mittels zweier Lautsprecher stereoakustisch ab. Zwar ergeben sich qualitative Veränderungen des Tons, wenn die Schallquelle nicht mitten vor dem Mikrofon sondern seitlich steht, aber diese Veränderungen sind wahrscheinlich nicht zu unterscheiden von denen, die eintreten, wenn die Schallquelle hinter dem Rücken des Mikrofons steht oder das Mikrofon hinter dem Rücken der Schallquelle oder wenn der Schall zwar von vorn, aber aus einer gewissen Entfernung kommt. Wahrscheinlich gibt es in dem psychologischen Hörraum, den uns das Mikrofon vermittelt, überhaupt keine Richtungen sondern nur Abstände. D.h. alle durch die Schallrichtung hervorgerufenen Schallveränderungen werden als Abstandswirkungen aufgefaßt. Figur 2 zeigt, in schematischer Form, wie sich die aus verschiedenen Richtungen (a, a', b, b', c, c',) auf das Mikrofon M zukommenden Schälle in die eine Tiefenerstrecktheit des Strahls MX einfügen.

Wenn es wirklich so ist, daß alle diese verschiedenen räumlichen Charakteristika der Schallquellen im Senderraum sich für den Eindruck des blinden Hörers darauf reduzieren, daß er innerhalb einer einzigen Tiefenerstrecktheit Schälle aus verschiedenem Abstand ertönen hört, so bedeutet das für den Rundfunkbetrieb, vor allem für die Hörspiele, natürlich eine grundlegende Tatsache. Einerseits nämlich erzielt dann eine der Wirklichkeit entsprechende räumliche Verteilung der Schallquellen im Senderraum nicht ihre spezifische Wirkung beim Hörer – die Mühe ist vertan. Und umgekehrt lassen sich dann durch einfache Abstands- und eventuell Reflexionsänderungen alle gewünschten Richtungswirkungen vortäuschen.



Spricht jemand aus einer Grube heraus, so klingt das – von den übrigen Raumbedingungen (enge Grube) abgesehen – wahrscheinlich genauso, als wenn er im entsprechenden Abstand gerade vor dem Mikrofon stände (und etwa durch eine große Röhre spräche). Für ein Hörspiel, das von den Bewohnern eines Leuchtturms handelte, baute man in einem der deutschen Sendehäuser ein großes Holzgerüst auf, von dem herunter die Schauspieler deklamierten. Man darf annehmen, daß die teure Konstruktion ziemlich überflüssig gewesen ist. Denn die Stimmen klingen akustisch von oben nicht anders als in der Mikrofonebene.

Der akustische Eindruck scheint also, wenn er aus dem Lautsprecher dringt, neutral in bezug auf die Raumlage der Schallquelle zu sein, und so kann man ihm alle gewünschten Raumbedeutungen unterlegen. Aus dem Sinn der Sendung entnimmt der Hörer, was ihm rein akustisch unerkennbar bleibt, und ohne weiteres entsteht bei ihm der zwingende, aber physikalisch durch nichts begründete Eindruck, der Schall käme aus der von der Situation geforderten Richtung. Das beste Beispiel für diese Charakterlosigkeit des Richtungshörens bietet uns der Tonfilm. Während der Vorführung im Kino dringt alles Tönende aus den Lautsprechern, die außerhalb des Bildrahmens oder auch hinter ihm

unbeweglich angebracht sind. Dennoch scheint, unter einigermaßen günstigen Bedingungen, der Schall immer aus dem Bildfeld zu kommen. Sehen wir im Bild den Mund des Sprechers in der rechten oberen Bildecke, so tönt der Schall scheinbar von dort her; sitzt links unten ein Hund, so tönt sein Gebell von da unten zu uns.

Ähnliche, wenn auch natürlich schwächere Suggestionen vermittelt uns der Rundfunk, indem er uns die Raumsituation, die gemeint ist, verständlich macht: durch den Sprechtext der Handlung beispielsweise oder durch einen Appell an unsre Erfahrung. Soll sich jemand vom Dach herunter mit jemandem auf der Straße unterhalten, so läßt sich das ganz ohne Haus auf dem Fußboden des Senderraums bewerkstelligen. Der eine Sprecher steht nah, der andere fern vom Mikrofon, und mit dieser einen Anordnung kann man dem Hörer nach Belieben suggerieren, das Mikrofon stehe mit dem einen Sprecher auf der Straße und höre den andern von oben herunterrufen, als auch, es stände mit dem zweiten oben auf dem Dach, und der erste rufe von unten herauf. Denn rein akustisch sind für das Mikrofon beide Situationen gleich, wenn man von den (kontrollierbaren) Reflexionsverhältnissen absieht.

Ebenso wird der Hörer, wenn eine Parlamentssitzung übertragen oder gespielt wird, den Eindruck haben können, die Zurufe der Konservativen klängen von rechts, die der Sozialisten von links, obwohl rein klanglich kein Anhalt dafür gegeben wird und auch wenn bei einer gestellten Szene im Senderraum die Schauspieler in Wirklichkeit anders postiert sind.

Das erleichtert die technische Anordnung, wenn es sich um die Raumillusion bei Hörspielen handelt, verringert aber zugleich die Verständlichkeit und Eindringlichkeit des Raumbildes. Für ein Hörspiel also muß das Manuskript so angelegt werden, daß der Text die gewünschte Raumsituation bis zum gewünschten Grade klärt.

Bei allen reportagemäßigen Übertragungen, wo solche geschickte Aufklärung des Hörers viel schwerer möglich ist, entsteht daher auch zumeist ein unbefriedigender Eindruck. Dem Hörer bleibt die Situation weitgehend unklar, und auch das Erlebnis eines großen Raums etwa wird ihm nur unvollkommen zuteil: er erlebt zwar die Qualität des Raumtons, das Hallen, das verworrene Gemurmel und Geschrei der Menschenmassen, aber der

Schall dringt nicht aus allen Raumrichtungen zu ihm, sondern er hört nur laute Schälle und leise Schälle, klare und verschwommene, und alles innerhalb einer einzigen akustischen Tiefenerstrecktheit. An sein Einfühlungsvermögen werden da große Anforderungen gestellt.

Die Frage der Raumrichtungen, von der wir zuerst sprachen, reduziert sich also offenbar auf die des räumlichen Abstandes. Auf welche Weise nun wird uns erkennbar, in welcher Entfernung sich die Schallquelle befindet? Da ist vor allem die Verminderung der Lautstärke bei Vergrößerung des Abstandes. Rein physikalisch nimmt die Lautstärke mit dem Quadrat der Entfernung ab, aber »mit Rücksicht auf die stets vorhandenen Nebenrückwürfe kann man annehmen, daß die Schallstärke im einfachen linearen Verhältnis der Entfernung von der Schallquelle, also entsprechend der zurückgelegten Wegstrecke abnimmt« (E. Michel). Als Abstandsgrenze für direktes Hören in geschlossenen Räumen gibt Michel an, »daß die Kraft des unmittelbaren Schalls einer mäßig laut, aber deutlich sprechenden Stimme auf 25 Meter für das Verständnis ausreiche, aber andererseits auch das Mindestnotwendige darstelle«. Eine ähnliche Grenzangabe für den durch Mikrofon übermittelten Schall ist uns nicht bekannt, jedoch geht aus einer Mitteilung in der Fachliteratur hervor, daß mittels eines Mikrofons, dem als Schallfänger ein parabolischer Schirm vorgesetzt ist, einwandfreie Tonaufnahmen heute bis zu etwa 8 Metern möglich seien. Man darf dabei annehmen, daß die Techniker den Begriff der »einwandfreien Tonaufnahme« zu eng fassen. Die Veränderungen, die der Ton erleidet, sobald er aus größerem Abstande kommt, verringern zwar die Lautstärke, Differenziertheit, Klarheit, Schärfe und Rundheit des Tons, aber die Entwicklung der Tongebung im Tonfilm hat uns gelehrt, daß es weder technisch notwendig noch künstlerisch empfehlenswert ist, sklavisch an derjenigen Einstellung festzuhalten, die den »Ton an sich« am klarsten und schönsten wiedergibt. Beim Film ist der Ton ja gezwungen, sich den Bewegungen der »Schallquellen« im Bild anzupassen, und bekanntlich hält der Filmregisseur seine Schauspieler keineswegs in einem gleichbleibenden, günstigen Normalabstand von der Kamera sondern ändert dauernd diesen Abstand ganz frei nach seinen Wünschen. In den ersten stummen Filmen hielt man sich an den Normalabstand. Die Schauspieler bewegten sich im wesentlichen wie die Figuren eines Silhouettentheaters innerhalb einer einzigen Ebene hin und her. Später

lernte man die künstlerische Ausdruckskraft der Raumerstrecktheit in die Tiefe schätzen und verwenden. Der Schauspieler stand nicht mehr als Vordergrundfigur vor einem Hintergrundprospekt, sondern der Unterschied zwischen Vordergrund und Hintergrund fiel zugunsten eines Raumkontinuums von vorn nach hinten, innerhalb dessen sich die Aktion zwanglos hin und her bewegte. Früher nahm man vor, heute nimmt man in einer Dekoration auf. In den Anfängen des Tonfilms brachte dann die (zunächst auch durch technische Mängel begründete) Angst vor dem Mikrofon einen Rückschlag. Regisseur, Kameramann und Darsteller mußten sich nach dem Mikrofon richten. Die Szene mußte sich eng um das Mikrofon herum abspielen. Sehr bald aber errang sich auch der Tonfilm die zwanglose Bewegung im Räumlichen, die für die letzten Stummfilme charakteristisch gewesen war. Und heute nimmt der Tonmeister im Filmatelier Dialog und Geräusche willig auch aus beträchtlicher Entfernung auf. Verständlichkeit und Sauberkeit des Tons sinken dadurch keineswegs unter das Mindestmaß, und man ist durch diese Beweglichkeit zu einer künstlerisch wichtigen Veränderlichkeit des Klangcharakters gekommen.

Beim Rundfunk ist diese Entwicklung noch ganz in den Anfängen. Wie bei den ersten Filmen klebt man noch fest am premier plan und sieht jedes Abweichen vom optimalen Normalklang ungern. Teils unter dem Druck dieser Tyrannei der Techniker, vor allem aber auch, weil den Regisseuren die künstlerische Ergiebigkeit des Abstandswechsels nicht genügend klar geworden ist, trauen sich unsre Hörspieldialoge heute zumeist nicht aus der flachen Ebene der Normaleinstellung. Man benutzt zwar den »Auftritt«, von hinten nach vorn – ist aber der Sprecher erst einmal richtig am Schauplatz angelangt, so weicht er keinen Fingerbreit mehr vom Mikrofon, bis sein Stündlein schlägt und er wieder im Hintergrunde zu verschwinden hat.

Der Eindruck, daß der Schall aus einem gewissen Abstände klingt, läßt sich technisch nicht nur durch den tatsächlichen Abstand zwischen Schallquelle und Mikrofon bewerkstelligen. So ist es beispielsweise im Rundfunkbetrieb, vor allem bei der Verwendung von Schallplatten für Hörspielzwecke, allenthalben üblich, das Herannahen oder Sich-Entfernen einer Sänger- oder Musikerschar durch bloßes Abblenden des Verstärkers vorzutäuschen, und die Wirkung wird durchaus erreicht.

Bei der Einschaltung von Zwischenwänden wird unter Umständen nicht ein Hindernis sondern eine Abstandsvergrößerung gehört. Nach Eduard von Hornbostel klingt ein Schall näher, wenn man einen ebenen Schirm hinter, dagegen ferner, wenn man ihn vor die Schallquelle bringt.

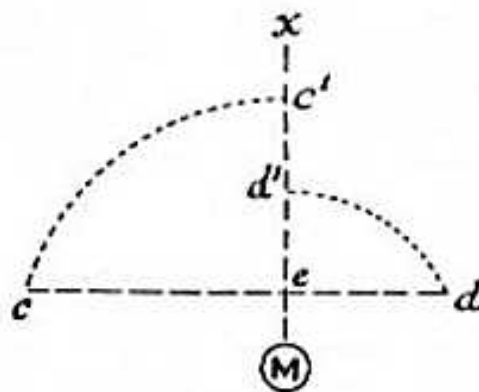
Weiter betont von Hornbostel, wie stark die Art des umgebenden Raums den scheinbaren Abstand beeinflusst. »Der Schall erscheint umso näher, je enger der Raum ist, der die Schallquelle und den Hörer gemeinsam umschließt, und je vollkommener, lückenloser, dichter er nach außen abgeschlossen ist durch Wände, die den Schall nach innen zurückwerfen.« Auch läßt sich der scheinbare Abhörort verschieben: »Verlängert man die Gehörgangöffnungen etwa durch in die Ohren gesteckte, kurze, nach außen durch eine Blende verschlossene Röhrchen, so klingt der Schall ebenfalls näher. Führt die Röhre bis dicht an die Quelle, so hört man den Schall schon unmittelbar vor oder im Gehörgang; schließt das Außenende dicht an einen Kasten, in dem die Quelle eingesperrt ist, so rückt der Schall ins Innere des Schädels.« Diese erstaunlichen Erscheinungen müßte man für das Mikrofon nachprüfen. Was geschieht, wenn man vor das Mikrofon Röhren setzt? Klingt der Schall ebenfalls im Innern des Hörschädels, wenn das Mikrofon durch eine Röhre mit einer in einer Kiste befindlichen Schallquelle verbunden ist? Gibt es dabei einen Unterschied zwischen Lautsprecher- und Kopfhörerempfang?

Schließlich wäre über die Hörbarkeit des Abstandes zwischen zwei Schallquellen zu sagen, daß die von ihnen ausgehenden Schälle akustisch in bestimmter Weise voneinander verschieden sein müssen, wenn man einen Abstand hören soll. Stehen die beiden Schallquellen im gleichen Abstand vom und symmetrisch zum Mikrofon, so wird kein Abstand zwischen ihnen hörbar. Sie scheinen sich dann am gleichen Orte zu befinden.

Wir sprachen bisher davon, inwieweit sich der Raumort einer feststehenden Schallquelle mittels des Gehörs feststellen lasse. Kann man -auch Bewegung hören? Drei Hauptfälle sind hier zu unterscheiden:

1. Die Bewegung tönender Schallquellen ist hörbar, wenn sich dabei durch Änderung der Richtung, des Abstandes oder beider zugleich eine qualitative Veränderung des Tons

ergibt. Entsprechend dem, was wir über Richtung und Abstand gesagt haben, wird jedoch jede Bewegung als bloße Abstandsveränderung wirken, das heißt, daß beim einohrigen Mikrofon eine etwaige reale Richtungsveränderung nicht als solche zum Ausdruck kommt. Sie wirkt sich nur auf die scheinbare Abstandsveränderung aus. Auf diese Weise wird der Charakter einer Bewegung unter Umständen vollkommen verändert. Bewegt sich beispielsweise (Figur 3) eine Schallquelle von C her am Mikrofon vorbei geradlinig nach D, so kann beim Hörer der Eindruck entstehen, als habe sie sich aus dem Abstände C' allmählich bis E genähert und sich dann wieder rückwärts bis D' entfernt. Die Bewegung verlöre also ihre Gleichsinnigkeit und Gleichförmigkeit und hätte statt dessen einen Umschwung und ein Maximum in E! Wodurch sie auch ästhetisch einen ganz andren Ausdruck bekäme.



Figur 3

2. Nicht nur die Bewegung von tönenden Schallquellen ist hörbar sondern unter besonderen Umständen auch die Bewegung stummer Gegenstände; falls nämlich dadurch Schälle modifiziert werden. Hört man aus einiger Entfernung das Gespräch von Menschen, und fährt nun zwischen ihnen und dem Mikrofon ein Hindernis vorbei, ein Wagen etwa, so kann dieser Vorgang hörbar werden, auch wenn der Wagen ganz lautlos fährt – durch die vorübergehende Abdämpfung des Stimmenschalls. Auf ähnliche Weise »hört« man das Öffnen einer Tür oder eines Fensters. Durch solche indirekte Darstellung können sich merkwürdige Wirkungen erzielen lassen.

3. Aber auch der Abhörort selbst, das Mikrofon, kann sich bewegen. Von dieser wichtigen Möglichkeit wird bisher merkwürdig wenig Gebrauch gemacht. Das Heranfahren an eine

Schallquelle zwar erzielt man am einfachsten dadurch, daß man ohne Bewegung des Mikrofons einfach im Verstärkerraum mehr »aufdreht« (und entsprechend umgekehrt beim Sichentfernen) – und dieser Kunstgriff wird in Hörspielen und Hörrevuen auch häufig verwendet. Durch wirkliches Wandern des Mikrofons ließe sich aber noch ganz andres erzielen.

Rein akustisch kann man nicht unterscheiden, ob das Mikrofon an die Schallquelle oder umgekehrt die Schallquelle an das Mikrofon heranfährt, denn es handelt sich um eine für beide Fälle identische Abstandsverringern und damit Lautverstärkung. Im praktischen Fall läßt sich aber dem Hörer leicht suggerieren, welche von beiden Situationen gemeint ist. Hört man das Ticken einer Wanduhr plötzlich stärker werden, so wird man das als Bewegung zu einer festen Schallquelle hin auffassen, denn Wanduhren pflegen keine Füße zu haben sondern mit einem Nagel befestigt zu sein. Hört man aber das Fahrgeräusch und die Hupensignale eines Feuerwehrwagens sich verstärken, so wird man eine Bewegung der Schallquelle hören.

4. Hörbare Bewegung gibt es auch »an Ort«. Ein Mensch dreht den Kopf, während er spricht, oder er bückt sich, und das hört man, infolge der sogenannten Richtwirkung der Schallquelle. Diese Richtwirkung ist bei Saiteninstrumenten mit Resonanzkörper, wie Geige und Klavier, gering. Dagegen ist sie groß bei allen konischen Blasinstrumenten, vor allem auch dem menschlichen Stimmapparat. Der Schall ist in Richtung der Instrumentöffnung sehr laut, während er nach den Seiten zu diffus wird und abklingt; außerdem werden Schallwellen verschiedener Frequenz verschieden scharf gerichtet. Die hohen Frequenzen werden nach den Seiten zu abgeschnitten, so daß der Schall umso dumpfer und unartikulierter klingt, in je schrägerer Richtung er sich verbreitet. Es gibt also einen entsprechenden quantitativen und qualitativen Unterschied, ob direkt ins Mikrofon gesungen bzw. gesprochen oder gespielt wird oder am Mikrofon vorbei. Besonders wenn die Schallquelle sich dicht vor dem Mikrofon befindet, bewirkt jede Veränderung der Schallrichtung eine heftige Veränderung des Tons. Wieweit es möglich ist, durch diese Veränderung die Bewegung der Schallquelle richtig zu deuten, wäre exakt zu prüfen. Der Eindruck der Bewegtheit jedenfalls entsteht auf alle Fälle. Dieser Bewegtheit entspricht bei reinen Vorträgen, Meldungen etc. kein Sinn, und hier wird man sie daher als Kunstfehler meiden. Für Hörspielzwecke aber ließe sich dadurch eine Lebendigkeit

erzielen, die noch nicht annähernd genug ausgenutzt wird. Vielmehr läßt man heute den Sprecher Bewegungen vorm Mikrofon nur machen, um die Lautstärken innerhalb der technisch gebotenen Grenzen zu halten: brüllt er, so muß er zurücktreten oder den Mund abwenden, flüstert er aber, so hat er dicht und direkt ins Mikrofon zu sprechen. (Diese ästhetisch.sinnlosen Bewegungen werden oft hörbar und verwirren dann den Eindruck.)

Die verschiedenen Raumrichtungen, aus denen ein Schall ins Ohr klingen kann, scheinen im Rundfunk, so sagten wir, wegzufallen. Man hört nicht Richtungen sondern nur Abstände, aber dafür ist das perspektivische Element denn auch eins der wirksamsten Gestaltungsmittel der Rundfunksendung. Wenn der Unterschied von Nah und Fern im Rundfunk so eindringlich wirkt, so kommt das nicht nur daher, daß im Mikrofon die qualitative Veränderung vom nahen zum fernen Schall offenbar in einem viel steileren Abfall erfolgt als beim direkten Hören, sondern beruht vor allem auch auf dem Wegfall des Sichtbaren. Für den, der sieht, sind die raumbezeichnenden Hörwahrnehmungen Erlebnisse zweiter Klasse, weil ihm sein Auge den Raum so gut charakterisiert, daß das Hörbare dagegen in den Hintergrund tritt. Dem blinden Hörer hingegen macht die räumliche Charakterisierung des Klanges einen aufdringlichen Eindruck, denn erst durch sie nimmt er ja den Abstand überhaupt wahr. Sie behauptet also einen so wichtigen Platz in der Aufmerksamkeit des Hörers, daß der Funkkünstler es wagen kann, diese räumliche Eigenschaft des Klanges zur Gestaltung heranzuziehen – der Hörer wird sich dem Eindruck kaum entziehen.

Zu was für künstlerischen Wirkungen läßt sich der Abstand verwenden? Nun, wie so oft in der Kunst wird der physikalische Tatbestand in übertragenem Sinne gedeutet: der physische Abstand dient dazu, um den geistigen Abstand handelnder Figuren von der Handlung, vom Hörer und voneinander darzustellen. Dieser Ausdrucksgehalt des Abstandes wird aber, wie gesagt, im praktischen Betrieb noch nicht genügend beachtet. Einerseits hält man die Sprecher zumeist in einem Normalabstand, der die günstigsten akustischen Bedingungen bietet. Man setzt hinter diese vordergründigen Sprecher allenfalls noch einen Geräuschhintergrund, läßt, wenn die Handlung es verlangt, gelegentlich die Personen von vorn nach hinten, von hinten nach vorn laufen, ist aber noch weit davon entfernt, das ganze Kontinuum der Abstände bewußt für die Gestaltung einzusetzen. Andererseits läßt man häufig Abstände unbeanstandet, die sinnlos oder

sinnwidrig sind, weil sie sich aus bloßem Zufall oder technischen Rücksichten ergeben. Man läßt die verschiedenen Instrumente eines Orchesters aus hörbar verschiedener Entfernung erschallen. Man läßt einen akustisch sehr aktiven Schall von weit her erklingen, damit das Mikrofon nicht zu stark beansprucht wird, und merkt nicht, daß durch diesen auffälligen Abstand der Klang mit einem sinnwidrigen oder zumindest unberücksichtigten Ausdruck versehen wird. Man versucht gelegentlich, das Unwirkliche abstrakter Stimmen dadurch auszudrücken, daß man sie weit fort placiert. Dann hallt der Klang zwar stark, wie beabsichtigt, aber gleichzeitig klingt er nicht nur von fern sondern in einem sehr irdischen Sinn von hinten, so daß wenn der »irdische« Partner des Dialogs ganz vorn steht, eine in ihrer Unmotiviertheit unfreiwillig komische Wechselrede von vorn nach hinten, von hinten nach vorn, statt vom Himmlischen zum Irdischen und umgekehrt ertönt; man muß in einem solchen Fall die abstrakten Stimmen also mit etwas weniger primitiven Mitteln entmaterialisieren.

Auch bei der Verwendung von Musik im Hörspiel wird auf den richtigen Abstand vom Mikrofon nicht immer genügend geachtet. Hintergrundmusik muß durchgängig genügend fern gehalten werden, sie darf sich nicht, weil man sie etwa kräftiger wünscht, in den Vordergrund drängen und dadurch die Sachlage verwirren. Handelt es sich um verbindende Musik zwischen Szenen, so wird man die Musiker recht weit vorn aufbauen, damit die Musik aus derselben Nähe erklinge wie die normale Dialogsprache und so dem Hörer zum Bewußtsein komme, daß nicht Begleit- oder Hintergrundmusik der Szene sondern eine außer ihr liegende, ihr gleichgeordnete, ebenso vordergründige Zwischenaktdarbietung gemeint ist.

Gelegentlich ergeben sich unerwünschte Schein-Abstände. Stimmen, die akustisch sehr aktiv sind – »volle«, »kräftige«, »mikrofontgerechte« Stimmen – klingen weiter vorn als andere. Befindet sich eine solche Stimme mit einer weniger aktiven im Zwiegespräch, so entsteht leicht ein sinnloser Abstand zwischen beiden, indem die stärkere weiter vorn zu liegen scheint. Ebenso scheint manchmal die lautere Stimme weiter vorn zu liegen als die leisere. Dasselbe gilt für Singstimmen und Orchesterinstrumente. Hier sind dann entsprechende Korrekturen nötig.

Eine bestimmte Klangwirkung wird oft nicht mit einem einzigen Mikrofon zu erzielen sein, sondern an verschiedenen Orten des Raums müssen Mikrofone aufgestellt werden, die gleichzeitig empfangen. Auch die Vereinigung von mehreren Sendungen aus verschiedenen Räumen zu einer einzigen Klangwirkung verdient stärkere Anwendung als bisher. Trotzdem tönt aus dem Empfänger natürlich immer nur ein einziges Klangbild, und ob man nun ein oder mehrere Mikrofone verwendet – immer kommt es darauf an, das resultierende Klangprodukt zu einem einheitlichen, die räumlichen und tonlichen Eigenschaften im Sinne der künstlerischen Gestaltung eindeutig herausarbeitenden Eindruck zu bringen.

Dasselbe gilt, wenn der Eindruck eines bestimmten Abstandes erst innerhalb der elektrischen Verarbeitung, durch Verstärken und Abschwächen, erzielt wird, was unter bestimmten Bedingungen und für bestimmte Wirkungen vorzuziehen ist. Einzig entscheidend ist der Effekt im Lautsprecher.

Der Normalabstand zwischen Bühnenschauspieler und Theaterpublikum ist ziemlich groß, so daß die normale Lautstärke der Bühnendarbietung beträchtlich sein muß. Dagegen ist der normale Abstand zwischen Mikrofon und Schallquelle sehr gering. Die normale Lautstärke der Rundfunksendung ist daher auf einen Hörer abzustimmen, der als sehr nah an der Schallquelle sitzend gedacht werden muß. Es besteht hier auch ein charakteristischer Unterschied zwischen Rundfunk und Tonfilm. Die Filmschauspielerstimme wird schon in viel höherem Grade als die Bühnenstimme auf intime Nahwirkung abgestimmt. Trotzdem ist die Normal- und Ureinstellung des Films derjenige Abstand, in dem die menschliche Gestalt vollständig abgebildet wird, und die Großaufnahme, die immer nur einen Teil abbildet, wurde auch historisch erst viel später eingeführt und bleibt Spezialeinstellung. Umgekehrt ist beim Funk die »Großaufnahme«, die Aufnahme aus aller Nähe, die Normaleinstellung und die historisch erste. Größere Annäherung ist nur noch in bescheidenem Maße möglich; die Abstandsänderung wird vielmehr zumeist aus der Normaleinstellung in größere Ferne führen. Dies bedeutet für den Ausdruck, daß der Film seine Normaleinstellung zugunsten von mehr Intimität einerseits oder mehr Distanz andererseits verlassen kann, während im Funk die Normaleinstellung schon das annähernde Optimum an Intimität gibt und die Abweichung von ihr zumeist nur in die Richtung der größeren Distanz führt – eine für die

Grundstimmung und Grundhaltung der Rundfunksendung ganz fundamentale Tatsache. Denn daraus folgt zum Beispiel, daß der normale Sendeton eine leise, intime Konversation zwischen Sender und Hörer zu sein hat. Die physikalischen Vorbedingungen verlangen das. Und so sollte man alle Rundfunkdarbietungen, wenn man sie auf ihre funkische Eignung prüft, von vornherein auch darauf untersuchen, wie weit sie dieser Forderung genügen können.

Immer wieder ist von Praktikern betont worden, daß eine intime, leise, persönliche Sprache im Rundfunk die beste Wirkung tue. Trotzdem erlebt man es jeden Tag, daß nicht zum Mikrofon als dem Repräsentanten des einen, vor Millionen von Empfängern sitzenden Hörers in vertraulichem Mitteilungston gesprochen, sondern durchs Mikrofon zu einer Millionenversammlung gebrüllt wird. Mancher Redner glaubt, wenn er zu vielen spreche, müsse er auch laut sprechen; mancher wieder ist von Volksversammlungen und Hörsälen her an einen Posaunenton gewöhnt, der das Mikrofon erzittern macht.

Es ist ganz klar, daß es sich hier nicht nur um die technische Frage der Lautstärke handelt. Vielmehr hat lautes Sprechen andere Aufgaben als leises und gehört zu anderen Gefühlslagen. Leises Sprechen gehört mehr zur ruhigen als zur erregten Seelenverfassung, paßt mehr zum sachlichen Darlegen von Gründen als zum stürmischen Anfeuern, paßt mehr zum Verhandeln mit dem Einzelnen als zur Ansprache an eine Vielheit.

Diese Erkenntnis ist aber noch keineswegs allgemein durchgesetzt. Beim Ansager beginnt es. Von unsern Ansagern befeißigen sich immer noch zu viele einer schülerhaft überdeutlichen Aussprache, die etwas peinlich Gezwungenes in ihren Vortrag bringt und im Widerspruch steht zu der Nähe, aus der ihre Stimme erklingt. Sie kultivieren im Ausdruck einen feierlichen Grabeston, wie er schon garnicht am Platze ist, wenn man zum Einzelnen spricht. Seinen Grund hat das vielleicht darin, daß man bei manchen Rundfunkleitungen in solchen Dingen lieber auf Sprachlehrer und Philologen hört als auf Menschen, die ein sicheres Gefühl für volkstümliche Wirkung haben. Man zerbricht sich den Kopf über die genormte Aussprache fremder Namen oder über die Vermeidung von Hörfehlern und schafft hier übertrieben gründliche und schematische Abhilfe, aber man denkt nicht daran, auf eine natürliche, zwanglose, unposiert herzliche Redeform zu halten,

die allerdings kaum zu erlernen aber eben gewissen Menschen eigen ist. Wer die Wirkungen beliebter Volksredner, Vortragender, Conférenciers studiert, der wird feststellen, daß sie nicht so sehr durch das, was sie sagen, als durch den zu Herzen gehenden Ton, in dem sie es sagen, zünden. Das gilt in verstärktem Maße für den Rundfunk. Wem die ungezwungene, persönliche Sprechweise nicht eigen ist, die dem geringen Abstand der Schallquelle vom Abhörort und der Isoliertheit des einzelnen Hörers entspricht, dessen Text wird dem Hörer nicht eingehen, und wenn einer gar von Beruf Rundfunksprecher ist, so wird er nicht ungestraft gegen die Grundbedingungen des Rundfunks sündigen können.

Zumal für die Deutschen, die nun einmal kein Rednervolk sind, besteht hier eine Schwierigkeit. Die italienische Sprache etwa hat in ihrem Charakter immer etwas Volltönendes, Geformtes, Theatralisches, das auch in der Umgangssprache bleibt. Es besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen feierlich-schulmäßigem Reden und Umgangston, und so wird der italienische Ansager, auch wenn er sehr geformt spricht, doch nicht leicht erkältend distanziert wirken, sondern eher durch seinen ständigen Wohllaut ermüden. Dem französischen Ansager dient die natürliche Lebhaftigkeit seines Temperaments, das Offenere, Gelöstere seines Charakters. Der englische Ansager zeichnet sich im allgemeinen durch eine angenehme Lockerheit und Ungezwungenheit aus. Dadurch wird die Würde der Sendung keineswegs verletzt, wie ja denn ein natürlicher Anstand nicht darin besteht, daß man Formschranken um sich aufrichtet, sondern daß man im selbstverständlichen Sichgeben Abstand und Haltung zu wahren weiß. Der englische Ansager spricht im allgemeinen freundschaftlich und wie improvisiert, dabei durchaus sauber und deutlich. Beim deutschen Ansager hat man leider häufig das Gefühl, daß er auch den Gutenacht-Wunsch noch vom Papier abliest. Beim englischen Ansager kann es passieren, daß er sich beim Ansagen der Tanzmusik unterbricht, weil einer der Musiker dazwischenhustet und mit einem leichten Lachen sagt: »O, Mr. Smith has indeed a horrible cold tonight!« Aber dies nicht als herausdeklamierte Conférencierpointe und auch nicht als »schlagfertiges« Überbrücken eines peinlichen Zwischenfalls, sondern der Zwischenfall ist garnicht peinlich, jeder Mensch muß manchmal husten, und die Zwischenbemerkung des Ansagers ist nichts als der natürliche Ausdruck der natürlichen Empfindung eines Menschen, der sich vor dem Mikrofon wohl

und wie zu Hause fühlt und dies trauliche Wohlbefinden auf den Hörer überträgt. Eine solche Stimmung ist im Rundfunk nicht mit großen sondern immer nur mit kleinen Mitteln zu erzielen. »Stimmung« wird nicht so sehr durch Pointen und Aufwand erreicht, nicht durch Anstrengungen, die nach Schweiß und Honorar riechen, viel eher schon durch die herzliche Umgänglichkeit eines Wirtes oder Gastgebers, der das Gebotene freundlich und ohne viel Aufhebens serviert.

Im Berliner Rundfunk war früher ein alter Herr tätig, der dort allwöchentlich über juristische Tagesfragen plauderte. Er erfreute sich besonderer Beliebtheit und wurde auch von denen gehört, die sich für Juristisches nicht sonderlich interessierten. Dieser Mann zauberte aus Paragraphen die Dämmerstunde der Gemütlichkeit. Er handhabte das Bürgerliche Gesetzbuch wie Märchengroßmütter das Spinnrad. Er sprach, offensichtlich mit einem Zigarrenstummel in der Hand, ohne Manuskript und ohne Syntax. Niemals erweckte er, wie die üblichen Manuskriptleser, den erschreckenden Eindruck, als stände er unter dem Diktat einer rätselhaft flüssig vom Himmel rinnenden Intuition. Er stockte, suchte nach Worten, und gleich fielen ihm welche ein, zumeist geflügelte. Doch machte seine Stimme kein Aufhebens von ihnen, sie hob sich nicht aufwärts sondern verarbeitete wie ein zuverlässig altes Mühlrad poltrig die herbeischwimmenden Gedanken, Schaufel für Schaufel. Echt berlinisch trat der burschikose Witz als nüchterner Bestandteil der Rede auf, als sachliches Ausdrucksmittel, dessen humoristischer Gehalt dem Sprecher kaum bewußt zu sein schien. Er trug die Justizentscheidungen wie Anekdoten vor und die Anekdoten wie Justizentscheidungen. Gesetz und Öffentlichkeit waren ihm natürlicher Umgang, und Feierlichkeit im Verkehr mit ihnen lag ihm fern. Die Welt wurde zum intimen Sprechzimmer, wenn er als Sprecher vorm Mikrofon saß. So ähnlich wie ihn stellen sich bescheidene Leute den lieben Gott vor: unsichtbar und doch ganz irdisch, des Lokaldialektes mächtig, gütig und doch ohne das überrumpelnde Mitleid eines nahen Verwandten, gesetzeskundig, allwissend und infolgedessen etwas ironisch, unfeierlich und doch respektheischend, zu kostenlosen Rechtsauskünften bereit und doch nur auf Umwegen befragbar.

Dieser Mann war weder ein Genie noch eine einmalige Erscheinung am deutschen Rundfunk. Er besaß einfach die Fähigkeit, sich auch vor dem Mikrofon natürlich auszudrücken – und hin und wieder erscheinen in allen Ländern Leute mit ähnlicher

Begabung vor den Mikrofonen. Leute, die lustig sind und doch nicht laut, volkstümlich und doch nicht platt, lebendig und doch ohne das aufdringliche Temperament der üblichen Kinderstudentanten.

Am Kattowitzer Sender gibt es einen Mann, der abends, nach Schluß des Programms, einen französischen Briefkasten veranstaltet. Es handelt sich um Privatbriefe, die nach dem Ausland durchgegeben werden. Diese Sendung zieht sich Stunden hin. In aller Nachtruhe und Gemütlichkeit verliest der Mann seine Briefe. Er macht kleine Pausen, um sich über den Inhalt zu informieren, er murmelt vor sich hin, lacht erheitert auf, wenn ihn etwas amüsiert, fährt über unwichtige Passagen mit eilendem Geplapper hinweg, stolpert dann wieder vor einem schwierigen Namen, liest noch einmal, buchstabiert, knurrt ärgerlich, verstummt, beginnt dann fröhlich von neuem. Er mag des Guten ein wenig zu viel tun, und für eine normale Sendung wäre soviel Hemdsärmeligkeit natürlich als Regel nicht am Platze, aber auch er bezaubert unmittelbar durch die Traulichkeit seiner Umgangsformen. Man fühlt sich als Gast eines alten Freundes, der am Kaminfeuer verstaubte Korrespondenzen durchsieht. Etwas von diesem Geist sollte jeden beleben, der als Rundfunksprecher tätig ist.

Die physikalische Tatsache, daß der Normalabstand zwischen Schallquelle und Mikrofonen gering ist, erfordert also als künstlerischen Normalzustand eine geistige und stimmungsmäßige Nähe zwischen Sender und Hörer. Vor allem in der Musik hat sich unter dem Einfluß dieser Sachlage bereits eine besondere Kunst des leisen Singens und Spielens für das Mikrofon entwickelt. Sie ging von England aus und diente ursprünglich nicht so sehr dem Rundfunk als der Schallplatte, für die ja dieselben Bedingungen gelten. Die flüsternden Sänger, Jack Smith, die Revellers und die anderen, übten durch ihr intimes Ansprechen des Hörers einen verblüffenden und neuen Reiz aus. Sie brachten ein ganz neues Prinzip des öffentlichen Vortrages, der bisher fast durchgängig auf Podium, Kanzel, Pult und Bühne eingerichtet war und also mit kräftigen, massiven Mitteln arbeitete. Bei den Flüstersängern spürte man mit Wohlbehagen, wie sehr ihre Eigenart den besondern technischen Bedingungen angepaßt war, und es war nur richtig, daß dieselben Sänger, die durch ihre Schallplatten weltberühmt geworden waren, manchmal enttäuschten, wenn sie sich einmal auf einer Gastspielreise dem Publikum leibhaftig im Konzertsaal vorstellten. Sie waren und sind Vertreter der ersten Mikrofontgeneration. So

wie es uns heute schon selbstverständlich geworden ist, daß Film und Bühne ihre Schauspieler nicht ohne weiteres aneinander ausleihen können, so wird man auch auf akustischem Gebiet bald Mikrofonkünstler von »Saalkünstlern« trennen. Je nach der Eigenart ihrer Stimme und ihres Charakters werden sich Sänger, Schauspieler und Redner dem einen oder dem anderen Fache widmen.

Die dünninstrumentierte, leise, beinahe asthmatische Tanzmusik, die allabendlich von 11 bis 1 über die englischen Sender geht, entspricht vorzüglich den Erfordernissen des Rundfunks. Die Vorliebe des Engländers für das Ruhige, etwas Morbide, geräuschlos Vergnügliche trifft hier mit dem Charakter des Funks glücklich zusammen. Seit Jahren schon befließigen sich die Komponisten für Schallplatten, Tonfilm- und Rundfunkzwecke einer besonderen Instrumentation, die Stärke und Fülle des Klanges auf ein Mittelmaß beschränkt und mehr auf Klarheit als auf Kraft, mehr auf Feinheit als auf Üppigkeit aus ist. Das Volumen eines großen Sinfonie- oder Opernorchesters, das ja sowieso auf recht optimistischen Vorstellungen von der Fassungskraft des menschlichen Gehörsinnes beruht, kommt im Rundfunk vollends nicht zur Geltung. Klangfülle und Vielstimmigkeit werden zum bloßen Krach.

Soll nun aber alles, was sich nicht auf den intimen Ton solcher Kammermusik stimmen läßt, vom Rundfunk einfach ausgeschlossen sein? Große Gebiete der Hörkunst scheinen sich in diesen Rahmen durchaus nicht fügen zu wollen. Da ist beispielsweise der Kunstgesang, dessen normale Tonstärke sowohl im Opern- wie im Konzertgesang für den Rundfunk hörbar zu laut ist. Es läßt sich nicht leugnen, daß Kunstgesang durch den Lautsprecher im allgemeinen unangenehm aufdringlich klingt, der Hörer fühlt sich zu nah und vom Anprall einer übertriebenen Kraftanstrengung getroffen. Es fragt sich nun, ob es sich hier um wesentliche Voraussetzungen des Kunstgesangs handelt, die dem Rundfunk zuliebe nicht beseitigt werden können, oder ob sich etwa dadurch, daß der Gesangsunterricht auf den Vortrag in großen Räumen zugeschnitten ist, eine bestimmte Art zu singen eingebürgert hat, die durch eine funkgemäßigere ersetzt werden könnte. Vielleicht ist es den Gesangspädagogen allzu selbstverständlich, auf eine »große«, tragfähige Stimme hinzuarbeiten. Vielleicht gibt es einen Typus von mikrofontgerechteren Stimmen, die im allgemeinen bisher nur zwangsweise verstärkt oder von vornherein als für den Kunstgesang ungeeignet abgelehnt werden. Vielleicht gibt es eine Art des

Vortrags, die auch lebhaft bewegten Gesängen gerecht werden kann, ohne daß der Sänger brüllt.

Es ist bekannt, daß unbefangene Wesen, Kinder und Tiere, vor Kunstgesang häufig Schrecken und Abscheu empfinden, obwohl sie an sich zumeist Freunde des Singens und der Musik sind. Das spräche dafür, daß unserm Kunstgesang etwas Unnatürliches anhaftet, und in der Tat scheint es so zu sein, daß die meisten Menschen erst einen gewissen physischen Widerwillen gegen die akustische Wirkung des Kunstgesanges überwinden müssen, ehe sie ihn als Kunst genießen lernen. Sollte es möglich sein, daß die ernsthaften Konzert- und Opersänger von ihren leichtfertigeren Kollegen, den Schallplattenchansoniers, eine intimere, weniger massive, mikrofongerechtere Singweise lernten, ohne sich dadurch gegen ihre Kunst zu versündigen? Es fragt sich dabei erstens, ob auch auf diese Weise aller stimmliche Reiz eines Sängers zur Geltung kommen kann, und zweitens, ob sich hochdramatische Partien ohne ein Maximum an Lungenkraft angemessen vortragen lassen. Wäre das möglich, so ließe sich dadurch auch noch ein anderer wichtiger Fortschritt erzielen. Leider kommt es bei Kunstgesang fast niemals vor, daß der Hörer auch nur eine Silbe des Textes versteht. Nun gehört doch aber der Text sehr wesentlich mit zum Kunstwerk. Wahrscheinlich beruht die schlechte Artikulation der Sänger nicht zum mindesten darauf, daß sie zu laut singen. Sängen sie ruhiger, so würde man sie eher verstehen. Beispielsweise versteht man den Text der Evangelistenpartie in Bachs Passionen, wenn sie mit einem brauchbaren Sänger besetzt ist, fast immer, weil sie nämlich in einer rezitativischen Mittelstärke vorgetragen wird.

Wie aber steht es mit den großen Kulminationen des Ausdrucks? Dieselbe Schwierigkeit ergibt sich ja für die Sprechstimme. Leicht ist die Erfahrung zu machen, daß der stimmungsgewaltige Ausbruch nicht nur nicht wirkt sondern sogar leicht eine unerwünschte Heiterkeit beim Hörer wecken kann. Wahrscheinlich weil solche Stimmkraft in dem auf intime Wirkung abgestimmten Rundfunkmilieu als übertriebener Aufwand wirkt. Dennoch gibt es eine Möglichkeit, auch starke Gefühlstöne funkgerecht vorzubringen, und zwar mit einer zuweilen großartigen Wirkung: die vor innerer Erregung leise zitternde Stimme, der verhaltene Ausbruch, die Tönungen des echten Gefühls, die kein Lospoltern brauchen, um sich wahrnehmbar zu machen.

Zweifellos gibt es Motive, für die solche Halbtöne nicht ausreichen, aber es handelt sich hier auch nur darum, darauf hinzuweisen, daß diese funkgerechter und daher empfehlenswerter sind-, denn die Tatsache ist nicht zu leugnen, daß viele Schauspieler und Sänger teils aus Theatertradition, teils aus Eitelkeit dazu neigen, »große Kisten aufzumachen«, wo ein kleines Kästchen besser am Platze wäre, und daß viele Funkregisseure dieser Unsitte nicht stark genug entgegengetreten.

Für politische Veranstaltungen folgt aus unserer Überlegung, daß sich für den Rundfunk die tönende, enthusiastische Proklamation weniger eignet als der intime, an die Vernunft des Hörers appellierende Zuspruch, der ja deswegen nicht in einem unpassenden Sinne privat zu wirken braucht, sondern trotzdem durchaus offiziellen, feierlichen Charakter haben kann. Das Mitreißende einer großen Massenversammlung wird dem Rundfunk immer versagt bleiben. Er sollte sich deswegen in kluger Erkenntnis seiner Möglichkeiten auf diejenigen Redeformen beschränken, mit denen allein er sich wirksam an Herz und Hirn des Hörers wenden kann, weil nur sie eben dem besondern Wesen des Funks entsprechen. Der Funk könnte hier eine ganz neue Form der offiziellen politischen Rede bringen: neben der tönenden, großen Ansprache normalen Typs die vertraute Aussprache der Führer mit ihrem Volk, den schlichten Bericht über Schwierigkeiten, Sorgen und Freuden der Politik. Wer sich aber um die Forderungen des Darstellungsmaterials nicht kümmert, wird nie zur rechten Wirkung kommen können.

Der Film hat eine ähnliche Entwicklung bereits durchgemacht. Die ersten Filmschauspieler arbeiteten mit einem theatralischen Aufwand an Mimik und Pantomimik: sie breiteten die Arme heftig aus, sie warfen den Kopf empor, rollten mit den Augen, rissen den Mund auf – Dinge, die heute für uns genau so komisch sind, wie es gewisse Rundfunksendungen von heute für uns sein werden, wenn wir sie etwa in fünfzehn Jahren auf der Platte wieder hören sollten. Die Filmschauspieler haben sich die Darstellung der großen Gefühlssteigerung bis heute nicht nehmen lassen, aber sie bedienen sich jetzt sparsamerer Mittel, sie haben gelernt, mit geringem körperlichem Aufwand starken Ausdruck zu geben.

Dahin wird auch der Rundfunk kommen, und dazu gehört schon jetzt, daß er im Hörspiel keinen übermäßigen Gebrauch von Situationen macht, die um der Natürlichkeit willen

einen starken Stimmaufwand erfordern. Das gilt vor allem für die auch im Hörspiel häufigen Volksreden; denn bei diesen ergibt sich ja die Lautstärke nicht nur als Ausdruck starker innerer Erregung sondern ist einfach technisch nötig, damit der Redner verständlich wird.

Gelegentlich haben Hörspielregisseure hier den Ausweg gewählt, den Volksredner trotzdem nur mittellaut sprechen zu lassen. Aber das ist keine Lösung, denn das Ohr der meisten Hörer ist sehr empfindlich für solche Unnatürlichkeiten. Auf eine andere Weise versucht man noch häufiger, diese Schwierigkeiten zu beseitigen: man stellt den Schreier einfach weiter vom Mikrofon fort oder dämpft ihn im Verstärkerraum ab. Das aber sind nun recht gefährliche Methoden, denn erstens hat jeder Abstand vom Mikrofon seinen besonderen Ausdruckswert, wie wir gleich noch an Beispielen sehen werden, zweitens aber ist normalerweise Voraussetzung für die Aufmerksamkeit des Hörers, daß die Stimme aus intimer Nähe klingt. Einem Redner aufmerksam zuzuhören, der weiter als normal vom Mikrofon entfernt steht, ist recht schwer. Es erfordert einen besonderen Zwang, weil nämlich der akustische Kontakt, das Gefühl des Angesprochenenseins, nicht vorhanden ist. Sehr häufig erlebt man bei Sendungen, die ein großes Ensemble von Mitwirkenden gleichzeitig vors Mikrofon bringen, daß einzelne Stimmen oder auch die ganze Sendung nur wie durch einen Nebel zu einem dringt, und sehr leicht irrt die Aufmerksamkeit dann ab. Man kennt das z.B. von Oratoriumsaufführungen, wo entweder der Chor oder einzelne Musikinstrumente oder Solisten in bezug auf den Mikrofonabstand stiefmütterlich behandelt sind, was dann dazu führt, daß der Hörer nicht fest bei der Stange gehalten wird, sondern den Kontakt verliert.

Ganz anders aber ist die Wirkung, wenn der Abstand vom Mikrofon als bewußtes Gestaltungsmittel angewandt wird. Dann scheint es niemals, als ob die Sendung als ganze wegschwämme, sondern das Distanzieren einzelner Klänge wirkt als sinnvolles Abweichen von der Normaldistanz. Der Klang wird mit einem Raumindex versehen, ist dadurch nicht mehr isolierter Klang als solcher, sondern wird in seinem Verhältnis zu den anderen Klängen charakterisiert, die sich im gleichen Raum wie er befinden. Das bereichert natürlich die Ausdrucksmittel des Hörbaren sehr beträchtlich. Der Normalabstand verliert etwas von seiner Neutralität, d.h. er ist nicht mehr die in bezug auf den Abstand uncharakterisierte Sendung sondern gewinnt dadurch, daß es auch fernere

Klänge gibt, erst den Charakter des Nahen und damit seinen abstandsmäßigen Ausdruckswert. Das primitive Schema des Vordergrundsdialogs vor einer Hintergrundsfolie wird bereichert zu einer Erschließung der gesamten kontinuierlichen Raumtiefe, innerhalb derer mehrere Abstandsstufen festgelegt werden können.

Mit Hilfe der Abstände gelingt es, einen perspektivischen Vektor in die Hörspielsituation einzuführen, ähnlich der »Einstellung« bei Fotografie und Film. Dadurch daß gewisse Klänge nah und andere gleichzeitig ferner ertönen, wird dem Hörer sozusagen ein bestimmter Beobachtungsort innerhalb des Schauplatzes angewiesen, von dem aus er die Handlung subjektiv erfaßt. Es macht einen wichtigen Unterschied, ob man in einem Versammlungssaal neben dem Rednerpult am Vorstandstisch oder ob man mitten im Publikum sitzt, und dieser Unterschied läßt sich funktionsmäßig sehr zwingend gestalten: hört man den Redner laut und nah, das Publikum nur von ferne (die übliche Situation bei Übertragungen), so ist der Redner wichtigstes Zentrum der Handlung. Spürt man umgekehrt das Publikum ganz nahe, hört man seine Zwischenrufe und getuschelten Randbemerkungen laut und nah, während die Stimme des Redners nur von fern leise erklingt, so kommt jetzt alles auf das Zuhören, auf das Reagieren an; nicht mehr auf die Rede an sich sondern auf ihre Wirkung.

Ein solcher perspektivischer Vektor wird einen starken Reiz in die Szene bringen, eine Tiefenspannung sozusagen, die nicht vorhanden ist, wenn man Redner und Zuhörerschaft in der gleichen Entfernung hört. Andererseits wird man diesen Perspektiveneffekt, der ja nicht sehr wandlungsfähig ist, nicht abnutzen dürfen und daher nicht etwa jede Szene eines Hörspiels mit einem solchen scharfen Tiefenabfall ausstatten. Vielmehr gehört es zur kompositionellen Arbeit des Regisseurs, in einer immer wieder durch neue Eindrücke anreizenden und dabei sinnentsprechenden Abwechslung flache Szenen und perspektivisch tiefe zu verwenden, solche, bei denen die Raumaufteilung fluktuiert oder umspringt, und wieder solche, bei denen sie unverändert bleibt, solche mit vielen Abstandsschattierungen und solche mit krasser Zweiteilung von Vordergrund und Hintergrund, solche, bei denen sich die Hauptsache vorn, und solche, bei denen sie sich hinten abspielt. Gelingt ihm das, ohne den Hörer zu verwirren, so wird es zu einer Art von »akustischer Blickführung« kommen können, die nicht nur die Gestaltung sehr verschärft sondern sie zugleich sinnlich bereichert.

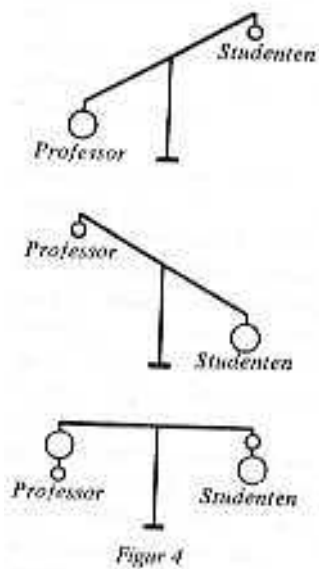
Zeigt die Theaterbühne ein Cafe, in dem an mehreren Tischen mehrere Gespräche im Gange sind, so kann zwar der Mittelpunkt der Geschehnisse einmal beim einen, einmal beim andern Tisch liegen, aber solcher Szenenwechsel innerhalb eines gleichbleibenden Schauplatzes ist hier nicht anders möglich, als daß Gespräch und Handlung beim einen Tisch plötzlich auf unnatürliche Weise einschlafen und dafür beim anderen aufflackern. Der Rundfunk löst diese Aufgabe, ebenso wie der Tonfilm, leicht durch Einstellungswechsel. Ist das Gespräch beim einen Tisch nah, laut und also im Mittelpunkt unsrer Aufmerksamkeit, so braucht deshalb nicht am anderen Tisch geflüstert oder geschwiegen zu werden: der perspektivische Abfall bringt die richtige Aufmerksamkeitsführung und Lautstärkenverteilung ohne allen Eingriff in den Vorgang selbst zustande. Der Zuhörer befindet sich nicht, wie im Zuschauerraum des Theaters, in konstantem Abstand vom Schauplatz sondern ändert seinen Lauscherort innerhalb des Schauplatzes, und zwar streng nach dem Willen des Hörspielautors und Regisseurs. Fährt ein Auto durch eine belebte Straße, so kann der Zuhörer einmal unter den Fußgängern stehen, kann das Auto von deren Standpunkt aus bewerten, ihre Reden und Meinungen darüber hören. Im nächsten Augenblick aber sitzt er mit im Auto, hört die Fahrer sprechen und empfindet die Leute auf der Straße nur noch als zweitklassig und fern.

Der Abstand von der Handlung kann ein zufälliger, wechselnder, momentaner oder aber ein gleichbleibender, zum Wesen der Figur gehöriger sein. Ein Hörspiel brachte ein abstraktes Gespräch europäischer Stimmen, in das sich – von fern – eine asiatische mischte. Diese Ferne, zugleich den geografischen wie den geistigen Abstand des Asiaten vom Gegenstand der Szene bezeichnend, gehörte akustisch mit zum Charakter der Asiatenstimme, wie Sprachmelodie und Sprachtempo: die Entfernung wurde zum Merkmal des Entfernten selbst, charakterisierte die Weltabgewandtheit seines Denkens.

In den meisten Fällen allerdings wird der Abstand nur die Haltung des Betreffenden zur vorliegenden Situation, nicht zum Leben schlechthin gestalten. In einem deutschen Hörspiel wurde eine Art Chronik der letzten vierzehn Jahre deutscher Politik gegeben: man hörte den Abgeordneten Scheidemann die Republik ausrufen, und zwar klang seine Stimme, im Gegensatz zu der vordergründigen des Chronisten, aus weiter Ferne. Hier wurde also das sachlich wie zeitlich weit Zurückliegende durch einen großen Abstand vom

Mikrofon treffend versinnlicht. Weiter hat man gelegentlich den Prolog zu einem Hörspiel von einem allmählich näherkommenden Sprecher hersagen lassen. Wie bei einer Film-Aufblendung taucht hier die Darbietung allmählich aus dem Nichts auf, der Hörer wird langsam eingeführt.

In einem Hörspiel hört man zwei Studenten sich in einem Kolleg unterhalten. Die Stimme des vortragenden Professors klingt leise im Hintergrund, das Gespräch der Studenten ganz vorn. An sich entspräche es dem Wesen der Kollegsituation, den Vortrag des Professors als die Hauptsache in den Vordergrund zu schieben und dadurch laut zu machen. Statt dessen verschieben sich hier die Akzente, ganz im Sinne der Handlung, die aus der Masse der Studenten zwei als Protagonisten herausgreift. Rein durch perspektivische Einstellung wird das eigentliche Zentrum der Szene zur Nebensache umgewertet, zugunsten eines an sich nebensächlichen Teilausschnitts, den erst die besondere Handlung ins helle Licht rückt. Kompositionell entsteht dadurch ein reizvoller Spannungsausgleich zwischen zwei entgegengesetzten Betonungen:



Akzentverteilung der Kollegsituation »an sich«

Akustisch-perspektivisch bewirkte Akzentverschiebung im Sinne der besonderen Handlung

Ausbalancierung der Ungleichheit zur Harmonie

Auch die Betonung an sich gleichberechtigter Partner kann im Sinne der Handlung mit perspektivischen Mitteln verschoben werden. Tritt während eines Telefongesprächs zunächst der eine Sprecher sehr großspurig auf, so wird der Regisseur vielleicht diese Stimme zunächst laut im Vordergrund tönen lassen und dann, wenn der andere Sprecher

die überhandgewinnt und den ersten kleinlaut macht, das perspektivische Verhältnis umkehren, so daß nun der zweite auch akustisch mächtiger wird.

Besonders ausgeprägt wird die Bewegung in der Raumrichtung erscheinen, wenn anstatt eines weiterlaufenden Dialogs ein monotoner, immer wiederkehrender Ruf zum Mikrofon hin oder vom Mikrofon weggetragen wird, ein militärisches Kommando etwa, das stafettenartig von einem Posten zum andern weitergegeben wird, vorn und nah beginnend, hinten und fern endend, oder umgekehrt. Der Vorgang besteht hier allein in der Veränderung des Abstandes, die übrigen Bedingungen bleiben konstant, der Text bleibt derselbe, wodurch kompositionell aller Nachdruck des Geschehens auf diese räumliche Veränderung gelegt wird. Amüsant an diesem Beispiel ist, daß sich hier ein Klang durch den Raum bewegt, ohne daß irgend ein Körper sich mit ihm bewegte. Die Wachtposten stehen jeder an seinem Fleck, der Klang aber wandert ihre Reihe entlang, und es ergibt sich dieselbe Wirkung als wenn ein Ausrufer, in Abständen dasselbe Wort rufend, über den Schauplatz ginge. Für den blinden Hörer ist ja Ort und Bewegung der Schallquelle immer nur mittelbar durch den Schall gekennzeichnet. Er klingt ein Schall gleicher Art nacheinander an verschiedenen Punkten eines Weges, so scheint er sich diesen Weg entlang zu bewegen, ähnlich wie zwei im Dunkeln nacheinander und im Abstand voneinander aufflammende, gleichartige Lichtreize den Eindruck erwecken können, als sei ein einziger Reiz vom einen Ort zum anderen gewandert. Entsprechend schließt der Hörer auf eine einzige, sich bewegende Schallquelle, falls ihn nicht der Inhalt der Begebenheit selbst anders belehrt.

Es wird erzählt, daß eines Tages ein alter Professor einen Rundfunkvortrag hielt, der zur Beunruhigung des Aufsichtsbeamten akustisch merkwürdig unruhig »kam«. Die durch den Lautsprecher schallende Stimme schwoll laut an, starb dann wieder völlig ab, verstärkte sich aufs neue. Der Beamte erkundigte sich telefonisch bei den Technikern, aber die Ursache des Flackerns war nicht zu entdecken, bis er endlich, in einer richtigen Ahnung, das Sendezimmer kontrollierte und feststellte, daß der Professor in der Hitze der Rede seiner alten Kolleggewohnheit verfallen war, während des Dozierens auf und ab zu gehen. Dies machte sich im Lautsprecher als ein periodisches Schwanken der Tonstärke bemerkbar. Solche Bewegungen sind zweifellos unerwünscht.

Aus Gründen, auf die wir noch zu sprechen kommen, soll weder ein Vortragender noch ein Ansager sich »räumlich bemerkbar« machen. Wie denn überhaupt die Bewegung der Schallquelle nur dann hörbar gemacht werden soll, wenn sie zum Wesen des Vorgangs gehört. Unterhalten sich zwei Leute in einem fahrenden Auto, so kann das Fahren für das Gespräch, das ebensogut im Zimmer stattfinden könnte, ganz belanglos sein. In einem solchen Falle wird der Regisseur naturalistische Andeutungen der Bewegung – etwa indem er die Scheinbewegung der Umgebung, durch die das Auto fährt, akustisch darstellt – fortlassen dürfen, ohne daß der Hörer etwas vermißt. Reitet dagegen, in einem Hörspiel von Fritz Peter Buch, der junge Dichter Michael Reinhold Lenz wild durch die Nacht, so gehört die Leidenschaft seines Monologes mit dem Hetzgalopp des Pferdes ausdrucksmäßig zusammen. Man wird also den Eindruck einer heftigen Bewegung gern geben, was aber technisch nicht leicht ist. Es empfiehlt sich ja, daß der monologisierende Sprecher in konstantem Abstand von dem Mikrofon bleibt, das also gewissermaßen als mit ihm reitend gedacht wird, während die Umgebung in einer Scheinbewegung tönend vorübersaust. Eine wirklich zwingende akustische Darstellung der Bewegung wird kaum gelingen, wenn man nicht entweder den Schalläußerungen des sich bewegenden Körpers selbst oder denen der Umgebung anhört, daß sie sich in der Tiefendimension verändern. Wird das Durchgehen eines Pferdes durch bloßes Kutschergeschrei und Hufgetrappel noch so naturgetreu nachgeahmt, so fehlt der Sendung dennoch der dynamische Faktor und damit das eigentliche akustische Korrelat der Bewegung, solange man die Geräusche nicht anschwellen oder abklingen hört.

Es könnte übrigens sein, daß die Tiefenabstände von den heute üblichen Mikrofonen nicht in der Feinheit der Abstufungen wiedergegeben werden, wie das an sich zu erreichen wäre. Die Technik richtet sich in ihren Bemühungen nach den ästhetischen Anforderungen. Die Vermutung liegt nahe, daß man heute, wo man die Ausdruckskraft des Abstandes noch nicht recht erkannt hat sondern im Gegenteil eine allzu feine Registrierung aller Abstandsveränderungen als eine beunruhigende Störung der bevorzugten Normaleinstellung empfindet, den technischen Charakter der Mikrofone in einem Sinne entwickelt, der für die Verwirklichung der von uns vorgeschlagenen Gestaltungsmethoden nicht günstig ist. Gewisse Mikrofone werden den Abstand schärfen und betonen, andere wieder werden ihn verwischen. Sobald man dazu übergegangen ist,

Hörspiele auf Filmstreifen aufzunehmen, wird es auch ohne Mühe möglich sein, für jede Szene das geeignete Mikrofon zu verwenden, so wie der Filmopérateur seine Optiken nach Bildwinkel und Tiefenschärfe von Fall zu Fall zweckentsprechend auswählt.

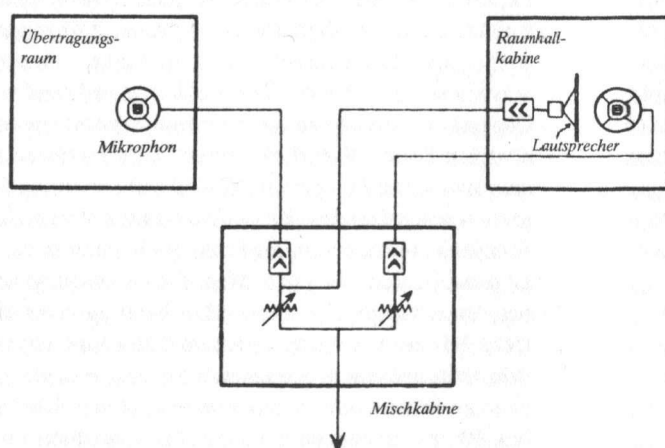
Raumhall

Kann man den Raum hören? Ja; mittelbar jedenfalls nimmt unser Ohr den Raum wahr, und zwar durch das Verhalten der Klänge in ihm. Auf zweierlei Weise können Klänge unser Ohr über die Ausdehnung des Raums aufklären. Erstens durch die Art des Widerhalls, die der Klang an den Wänden findet bzw. durch das Fehlen von Widerhall (im freien Naturraum oder in der künstlich schalltot gemachten Kabine). Zweitens aber durch den Abstand zwischen den Klangorten einer Szene: drängen sich alle Klänge auf einem geringen Raum zusammen, so wirkt diese räumlich eng; hört man aber etwa in weiter Ferne ein Glockenläuten, während vorn ein Gespräch im Gange ist, so bezeichnen die weit auseinanderliegenden Schallquellen einen weiten Raum. Natürlich wirken beide Faktoren zusammen, und es kann unter Umständen wirkungsvoll sein, wenn sie Gegensätzliches andeuten: wenn beispielsweise in einem durch starke Hallwirkung als groß gekennzeichneten Raum die Schallquellen nur in einem ganz engen Bezirk angeordnet sind, etwa zwei Menschen in einem großen Saal ein vertrauliches, leises Gespräch führen. Man kann auch für eine einzige Szene mehrere Räume von verschiedenem Hallcharakter verwenden: ein Mikrofon steht mit einem Schauspieler in einem engen, ein anderes mit einem zweiten Schauspieler in einem weiten Raum. Und nun hört man die beiden Räume nacheinander oder gar manchmal auch gleichzeitig.

Mit dem Hintereinander- und Übereinandermontieren verschiedener Räume müßte gründlich experimentiert werden. Ganz sicher ergäben sich daraus viele überraschende, neuartige Ausdrucksmöglichkeiten. Bisher benutzt man die Kombination mehrerer Senderäume ziemlich ausschließlich dazu, Szenen mit verschiedener Raumwirkung aufeinander folgen zu lassen, Was hier aber noch für Möglichkeiten schlummern, erhellt beispielsweise daraus, daß man den Raumhall unabhängig von dem Raum, in dem der Sprecher sich tatsächlich befindet, variieren kann. Der Sprecher spricht etwa in einer abgedämpften Kabine. Seine Worte gehen über den Sender, zugleich aber auch in einen

zweiten Senderraum, der eine sehr starke Hallwirkung haben möge und in dem sie nun durch einen Lautsprecher erklingen. Was da aus dem Lautsprecher erklingt, erweckt in diesem zweiten Raum einen sehr starken Hall, und diesen Hall kann man nun in beliebiger Dosierung ebenfalls über den Sender leiten. Aber nicht nur kann man einem Klang den Hall eines bestimmten Raums in gewünschter, eventuell wechselnder Stärke zusetzen, man kann natürlich auch den Nachhallraum wechseln und nun den an sich unveränderten Sprachklang plötzlich in einem ganz andern Raum erklingen lassen. Auf diese Weise läßt sich also etwa darstellen, wie ein dauernd aus dem gleichen Abstand ins Mikrofon sprechender und in Wirklichkeit ruhig an seinem Ort stehender Mensch aus dem Freien in eine enge Stube tritt, d.h. wir haben hier ein neues Mittel zur Darstellung scheinbarer Bewegung ohne Ortsveränderung.

Wechselnder Raumhall dient da, genau wie eine wechselnde Geräuschkulisse, dazu, einen Schauplatzwechsel akustisch anzudeuten. Hört man anstelle eines weithallenden Raums plötzlich einen engen, so wird man, zumindest im naturalistischen Hörspiel, auf einen Schauplatzwechsel schließen – ja nicht nur schließen, man wird ihn hören. Viel Feingefühl des Regisseurs verlangt die richtige Lösung der Frage, wann der Raum charakterisiert werden soll und wann nicht. Warum der Ansager, der Vortragende, der Musiker sich nicht in einem Raum von auffälligem Eigenschall betätigen soll, das begründen wir an anderer Stelle (S. 35).



Figur 5

In diesen Fällen soll der Raum den Ton nur eben tragend, voll und klingend machen, nicht aber selbst deutlich mittönen. Bei Übertragungen aus Sälen, aber sehr häufig auch im

Konzertsaal selbst, verhindert ein zu starker Raumschall die Verständlichkeit der Darbietung. Wer im Opernhaus oder Konzertsaal an Hand der Partitur prüft, wie viel er von dem, was der Komponist geschrieben hat, auch wirklich hört, wird, selbst bei guten Sängern und Musikern, mit Schrecken wahrnehmen, was alles unter den Tisch fällt. Manches vielstimmige Ensemblestück ist wohl überhaupt nicht ausreichend hörbar zu machen und erschließt sich vollständig erst, wenn das Auge aus den Noten die Gehörwahrnehmungen ergänzt. Bei schlechten Sängern vollends hört man gelegentlich kaum die größten Umriss der Melodie heraus, bei schlechten Dirigenten bleiben wichtige Nebenstimmen gänzlich unhörbar. Diese Unzulänglichkeiten, die zum Teil auf ungenügender Berücksichtigung der Raumwirkung beruhen, verstärken sich bei Übertragungen auf den Rundfunk noch beträchtlich, wenn der Raum sich für Sendezwecke nicht eignet.

Im Hörspiel wird im allgemeinen bei einer Szene, deren Inhalt den Schauplatzraum charakterisiert, auf den richtigen Raumhall nicht verzichtet werden können. Eine Hörspielszene in einer Kirche, die nicht mithallt, wird unnatürlich wirken. Jedoch gibt es Hörspiele, die so ganz auf innere Handlung eingestellt sind oder eingestellt werden können, daß auf den Schauplatz nicht oder kaum Bezug genommen wird. Hier wird der Regisseur dem Sinn des Spiels besonders gut entgegenkommen, wenn er die Menschenstimme von dem irdischen Anhängsel des körperlichen Raumes ganz befreit und sie abstrakt im Nichts erklingen läßt. Er wird dann allerdings durchgängig, für alle Szenen des Spiels, auf den Raum verzichten müssen, weil, wenn einige Szenen raumhaft erklingen, auch der schallose Raum der übrigen eine bestimmte Raumqualität erhält.

Der grundlegende Unterschied zwischen abgedämpftem und mithallendem Raum besteht darin, daß für den in seinem Zimmer sitzenden Hörer im ersten Fall der Klang irgendwo aus dem Raum, in dem der Hörer selbst sich aufhält, her zu tönen scheint; während der Hörer im zweiten Fall in einen anderen, fremden Raum hineinhorcht. Im ersten Fall erhält also der Klang nur die Raumeigenschaften des Zimmers, in dem der Lautsprecher steht. Im zweiten Fall klingt ein neuer, eigener, unsichtbarer Raum mit, die Sendung spielt sich auf einer »Hörbühne« ab, deren Resonanzcharakter hörbar wird. Diese zweite Form wird man also immer dann wählen, wenn man den Vorgängen körperliche Realität zu verleihen

und das Verhältnis der Klänge zum Raum und das räumliche Verhältnis der Klänge zueinander als Ausdrucksfaktor in die Gestaltung mit einzubeziehen wünscht.

Der Raumhall dient zunächst dazu, den Raum eines Hörspielschauplatzes naturgetreu wiederzugeben. Darüber hinaus liefert er Ausdruck, und in einem guten und gut inszenierten Hörspiel gibt der dem Schauplatz gemäße Raumhall zugleich einen dem inneren Sinn der Szene angemessenen Ausdruck her. Der Raumhall charakterisiert das Verhältnis des durch Schall hörbar gemachten beseelten Wesens zu seiner Umwelt. Er drückt aus, ob das tönende Wesen seine Umwelt mächtig ausfüllt oder nur ein winziges Einzelding in ihr darstellt. Spricht ein einzelner Mensch, so muß er nicht im Verhältnis zum umgebenden Raum winzig sein, wie der Schauspieler auf der Bühne, wo so häufig ein Mißverhältnis besteht zwischen der großen Bedeutung, die der Mensch im Spiel hat, und dem geringen Raum, den er im Bühnenrahmen ausfüllt. Im Rundfunk kann eine einzige, richtig placierte Stimme den ganzen Raum ausfüllen und damit zum Ausdruck bringen, daß es nur um sie geht und nichts außer ihr existiert.

So steht es ganz im Belieben des Funkkünstlers, den Raum mit einer einzigen oder mit einer Vielzahl von Stimmen gleich vollständig zu füllen. Wenn in einem Hörspiel der Wirrwarr einer Massenszene jäh unterbrochen wird durch die Stimme des Gesetzgebers, so wirkt diese eine Stimme, wenn sie räumlich richtig eingesetzt ist, gegenüber den hundert von vorher nicht als eine hundertfach so geringe Darbietung sondern – wie es dem Sinn der Begebenheit entspricht – als eine ihnen gleichgewichtige, ebenso kräftig raumfüllende. Dadurch läßt sich die Mächtigkeit und Wichtigkeit einer Einzelfigur vom schwächsten bis zum stärksten Grad akustisch darstellen: eine Stimme ist nicht schlechtweg eine Stimme sondern, je nach ihrer Raumposition, mächtiger Einzelspieler oder winziges Teilchen. So wird durch die Raumbedingungen die ursprünglich akustische Gleichwertigkeit aller Menschen(-stimmen) aufgehoben zugunsten einer geistig motivierten Hierarchie.

Das Schicksal, das der Klang im Raum physikalisch erleidet, wird zum klanglichen Ausdruck ähnlichen menschlichen Erlebens. Die gedrückte hoffnungslose Stimmung eines Menschen kann akustisch dadurch gekennzeichnet werden können, daß sich der Klang seiner Stimme an den nahen Wänden eines engen Raums bricht. Die Stimme eines

mächtigen, freien, beschwingten Menschen aber wird, wenn sie im Raume ungehemmt ausschwingt, den Sinn der Handlung und des gesprochenen Textes durch ihr akustisches Schicksal wirkungsvoll hervorheben. Mit solch primitiv-sinnlicher Symbolik läßt sich der Eindruck des Hörers sehr stark formen, nur ist wiederum zu berücksichtigen, daß es sich hier um ein wenig abwandlungsfähiges und daher leicht erschöpfbares Gestaltungsmittel handelt, das sparsam verwendet werden will, wenn es seine Wirkung behalten soll. Daraus folgt aber vor allem auch, daß man den Raumklang nicht durch Zufallswirkungen sinnlos vergeuden, sondern sich in jedem Falle vom Raumcharakter einer Szene bewußt Rechenschaft geben, sich nicht von ihm überraschen lassen sondern ihn meistern soll.

In Hörspielen, die keine naturalistische Situation darstellen oder keine darzustellen brauchen, wird man den Raumklang rein als Ausdrucksmittel verwenden können. Das Vorspiel im Himmel aus Goethes »Faust« beispielsweise könnte, im Rundfunk dargeboten, die Stimme des Herrn frei und groß ausschwingend bringen, während die des Mephisto an materielle Enge gebunden in einem dumpfen Raum erklänge.

Der Raumklang ist nicht nur von den festen vier Wänden des Senderraums abhängig. Der Senderraum kann veränderlich sein, und in vielen Rundfunkhäusern haben hier die Techniker bereits bemerkenswerte Einrichtungen geschaffen. Ein Reporter beschreibt die hydraulisch bewegbaren Wände, Decken und Böden eines Hamburger Senderraums:

»Die riesige Rückwand des Saales, diese Wand von der Größe einer ansehnlichen Häuserfront, kommt plötzlich lautlos heran. In wenigen Sekunden ist der Saal um mehr als die Hälfte verkleinert. Das breite Podium für die Musiker mit den Stühlen und den Pulten versinkt im Augenblick um etwa zwei Meter. Auf der Bühne senkt sich eine Decke mit allen Lampen, schwere Vorhänge ziehen sich zur Seite, an den Korridoren schieben sich Dutzende von blauen, hölzernen Innenwänden vor, alle zur gleichen Zeit, und verkleinern so den Riesenraum, jetzt wechseln schalldämpfende Stoffwände die hölzernen Tafeln ab und verwandeln so die Akustik des Raums. Da sind Wände, die sich heben und senken, oben und unten und an den Seiten, Riesenvorhänge, die von unsichtbarer Hand bewegt, Zeichen, die von nirgendwoher gegeben werden ... Von irgendwo her? Aus diesem kleinen Raum – uns gegenüber – wo ein junger Techniker im weißen Kittel wie spielerisch zu den Rädern und Hebeln greift.« (Eduard Rhein)

Zaubersäle, die noch auf die richtigen Zauberer warten. Denn von diesem Reich aus Tausendundeiner Nacht, das den Besucher des Funkhauses in Bewunderung versetzt, pflegt leider nur allzu wenig durch den Lautsprecher zu dringen, und so sind viele Errungenschaften der raumakustischeu Technik bis heute mehr ein Wunder fürs Auge als fürs Ohr.

Schallreflektoren, Schirme, Zwischenwände, Zeltkabinen schaffen Räume im Raum, teilen ihn auf, vervielfachen die Möglichkeiten des Raumklanges. Spricht der Schauspieler durch einen Trichter, so erzeugen wiederum die Begrenzungswände dieses Trichters einen besonderen Raum, dessen Wirkungen gut verwendbar sind. Beispielsweise ließ ein Regisseur in einer Sendung von Wedekinds »Frühlings Erwachen« während der Friedhofszene den Moritz Stiefel durch ein Sprachrohr sprechen, um akustisch anzudeuten, daß hier ein Toter aus einem fernen, andern Land zu Lebenden redet.

Das Gespräch eines Menschen mit sich selbst ließe sich geschickt darstellen, indem zwar beide Partien vom gleichen Sprecher vorgetragen würden, dabei aber jede aus einem andern Raum erklänge: etwa die Versucherstimme aus einer engen Kabine, die warnende Gewissensstimme aus einem hallenden Raum.

Nacheinander und Nebeneinander

Jede Rundfunksendung erstreckt sich über eine bestimmte Spanne unserer Uhrzeit, dauert beispielsweise von 8 bis 9 Uhr. Trotzdem stellt nicht jede Sendung einen lückenlos ablaufenden Zeitausschnitt dar: das Hörspiel nimmt sich, genau wie das Bühnendrama und der Film, die Freiheit, aus dem Ablauf einer Handlung in der Zeit gewisse charakteristische Teile herauszunehmen und sie unter Weglassung der übrigen aneinanderzusetzen. Dabei ist allerdings die Reihenfolge der Szenen zumeist nicht vertauschbar, und innerhalb jeder einzelnen Szene läuft die Zeit lückenlos und vollständig ab. Es gibt aber auch Sendungen, die keinen Vorgang darstellen und daher auch keinen Zeitvektor haben. Eine »Bunte Stunde«, eine lose Aneinanderreihung von kleinen Szenen, Liedervorträgen und Rezitationen, ist mehr ein Nebeneinander gleichgeordneter Teile als ein Nacheinander.

Sobald aber eine Handlung dargestellt wird, liegt zumeist ein ganz bestimmter Zeitablauf vor, eine eindeutige Reihenfolge, die respektiert wird, auch wenn nur Ausschnitte gegeben werden. Dies Aneinandermontieren von Einzelstücken, beim Bühnendrama meist nichts anderes als ein Abstecken der äußeren Begrenzung, ist bekanntlich beim Film über diese Rahmenfunktion hinaus zu einem Formmittel erster Klasse entwickelt worden. Die Möglichkeit blitzschnellen Raumwechsels hat dazu geführt, daß man die Handlung nicht nur nacheinander sondern auch gleichzeitig auf verschiedenen Schauplätzen spielen läßt, und so eine Wechselwirkung zwischen dem, was sich an verschiedenen Orten abspielt, deutlich macht.

Diese Art des »Schnitts« ist nicht mehr Trennung sondern gerade Verbindung. Während die Pause zwischen Szenen und Akten die Handlung in Unterteile zerlegt, fügt diese andere, filmische Art des Schnitts räumlich getrennte, aber handlungsmäßig eng zusammengehörende Handlungsteile zu einem kontinuierlichen Zeitablauf zusammen. Diese Schnitte bedeuten keinen Zeitausfall, sondern der Zeitablauf wird lückenlos gegeben, nur an wechselnden Orten! Endet eine Szene an einem Abend und beginnt die folgende am nächsten Morgen, so ist das eine begrenzende Zäsur mit Zeitausfall. Wird aber in hin- und herspringenden Ausschnitten gezeigt, wie das Polizeiauto heranrast, während der Verbrecher den Revolver gegen den Detektiv hebt, so ist das eine einzige, geschlossene Szene, deren kontinuierlicher Zeitablauf an wechselnden Orten beobachtet wird.

Diese Art des Raumwechsels innerhalb der lückenlos ablaufenden Zeit hat im Film noch eine andere Verwendung gefunden, nämlich als sogenannter Einstellungswechsel. Hier wird nicht die Handlung aus Begebenheiten verschiedener Schauplätze zusammengesetzt, sondern was an einem einzigen Raumort vor sich geht, wird nacheinander aus verschiedenen Gesichtswinkeln und Entfernungen gezeigt. Das Gespräch Zweier Menschen wird beispielsweise als Großaufnahme, Totale oder Halbtotale vorgeführt – also aus verschiedener Entfernung; oder erst am Rücken des einen Schauspielers, dann am Rücken des andern vorbei und schließlich von der Zimmerdecke herab – also aus den verschiedensten Blickrichtungen.

Gehen wir zum Rundfunk über, so sehen wir, daß er, im Prinzip, alle drei Arten der »Schnitt-Technik« ebenfalls verwenden kann. Allerdings beschränkt sich der »Einstellungswechsel« beim Funk, wie wir schon gesehen haben, auf bloßem Abstandswechsel, und deshalb haben wir dies Kapitel der Funkmontage auch bereits behandelt, als vorhin über den Abstand gesprochen wurde.

Der Schauplatzwechsel hingegen läßt sich beim Rundfunk eigentlich noch leichter bewerkstelligen als beim Film. Denn während beim Film jede der Szenen, die nacheinander aneinandergelinkt werden, an einem besonderen Ort oder in einer besonderen Dekoration aufgenommen werden muß, existiert ja, vom Raumklang abgesehen, die Rundfunkszene immer nur als Tönen der Schallquellen. Man hört etwa einen Menschen sagen: »Auf Wiedersehen, Fritz, ich fahre jetzt zur Mutter.« Dann eine Pause, dann dieselbe Stimme: »Guten Abend, Mutter, da bin ich.« Innerhalb einer Sekunde also sind wir vom ersten Schauplatz zu einem zweiten gesprungen. Dieser Raumsprung und Zeitausfall erfordert akustisch nichts als eine kurze Pause oder etwa einen trennenden Gongschlag. Die Zäsur wird allein aus dem Inhalt des Dialogs klar. Der Schauspieler kann vor dem Mikrofon im selben Senderraum stehen bleiben und nach einer kleinen Pause die nächste Szene zu sprechen anfangen. Kein Umbau ist nötig. Ein Ausländer allerdings, der dieser Sendung zuhörte, ohne den Dialog zu verstehen, würde kaum, es sei denn durch den Gongschlag, den Szenenwechsel bemerken. Klanglich nämlich braucht Fritzens Zimmer sich in nichts von dem der Mutter zu unterscheiden.

Das ist also eine sehr bequeme Methode, aber sie hat ihre großen Nachteile. Denn ein solcher Szenenwechsel ist eben auch entsprechend wenig eindrucksvoll. Nicht eindrucksvoller und wahrscheinlich weniger einleuchtend, als wenn seinerzeit auf der Shakespearebühne das Schild: »Schloß des Königs« weggenommen und dafür eins mit »Terrasse am Meer« hingehängt wurde. Das Publikum versteht zwar bestenfalls, daß der Schauplatz sich ändert, aber wenn eine so wichtige Begebenheit wie ein Szenenwechsel nur durch Verstand und Erfahrung und nicht durch unmittelbares akustisches Sinnenerlebnis klargemacht wird, so ist mit solcher Gestaltungsmethode nicht viel Staat zu machen.

Man kann nachhelfen, indem man den Raum irgendwie charakterisiert. Etwa das Zimmer der Mutter durch das Ticken einer Uhr, das einsetzt, sobald der Schauplatz betreten wird. Oder ein stark hallender, großer Raum löst einen engen ab. Damit nun ein solches Hilfsmittel zur Kennzeichnung des Schauplatzes nicht als bloßer Geräuschnaturalismus erscheint, wird man darauf sehen, daß die »Geräuschkulisse« einer Szene nicht nur im äußerlichen Sinne nützlich als Situationsanzeiger sei sondern zugleich durch ihren klanglichen Ausdruck eine zu der Szene passende Grundstimmung vermittele. Das stille gleichmäßige Ticken der Uhr wird etwa die Ruhe der mütterlichen Stube kennzeichnen, zumal wenn der nächsten oder der vorhergehenden die Unruhe eines Straßenlärms als Untergrund dient. Man könnte sogar behaupten, daß eine solche aus einem gleichförmigen Rhythmus, Klang, Geräusch bestehende Szenenfolie die Grundstimmung der Szene in viel konzentrierterer, eindeutigerer Form bietet als etwa eine optische Dekoration. Mag das altmodische Mobiliar, das gedämpfte Licht einer Stube sehr stimmungsvoll sein, so kann diese Dekoration doch nicht auf eine so schlichte, eindeutig stilisierte Form reduziert werden, wie es ein einfaches Ticken ist. Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß es nicht nur auf die Erzielung einfacher Formen ankommt sondern auch darauf, wieviel Gehalt, wieviel Eigenart, wieviel Wirklichkeit und Leben in sie gelegt ist. Die Geräuschkulisse erkaufte in einer für den Rundfunk charakteristischen Weise die fast musikalisch stilisierte Einfachheit ihrer klanglichen Form mit einem Minimum an Anschauungsgehalt: sie bringt wenig, drum kann sie leicht einfach sein.

Nun, ein Schelm gibt mehr, als er hat, und so wird der Rundfunk seine wenigen Mittel besonders auszunutzen haben. Soll die Schauplatzbezeichnung zugleich stimmungsbezeichnend sein, so muß das Hörspiel von vornherein im Hinblick auf die akustischen Werte entworfen werden. Das heißt, der Hörspieldichter muß von vornherein seine Handlung so gestalten und an solche Schauplätze verlegen, daß Szenengehalt und Klangcharakter des Schauplatzes in eine ausdrucksmäßige Beziehung gebracht werden können. Geschieht das nicht, so kann der Regisseur nur ausnahmsweise mit Kunstgriffen nachhelfen. Man sieht daran, wie sehr Hörspieldichtung und Hörspielregie ineinandergehen.

Die Schwierigkeiten des Szenenwechsels bestehen" wie gesagt, beim Rundfunk paradoxerweise darin, daß er zu leicht vonstatten geht. Der Schauspieler kann, ohne daß

irgend ein Sendungsbestandteil dagegenspräche, behaupten, er sei eben im Gerichtssaal gewesen, nun aber sei er auf freiem Felde. Doch kommt es eben darauf an, dem Hörer diesen mühelosen Wechsel wirklich plausibel und erlebbar zu machen. Welche Methoden des Szenenwechsels gibt es?

Man kann den Szenenwechsel gestalten erstens durch den gegensätzlichen Klangcharakter der aneinanderstoßenden Szenen, zweitens durch den bloßen Sinn der Handlung und drittens durch die Art, wie man den Übergangsaugenblick einrichtet.

Gegensätzlicher Charakter der aneinanderstoßenden Szenen: die erste Szene spielt im hallenden, die zweite im hallosen Raum. Oder die erste brachte einen Dialog in der Ferne, die zweite bringt einen ganz nahen. Oder ein ruhiges Grundgeräusch gegen ein wildes, ein rhythmisches gegen ein unrhythmisches und formloses, ein leises gegen ein lautes, eins in hoher Tonlage gegen eins in tiefer Tonlage, ein intermittierendes gegen ein ständiges, ein regelmäßiges gegen ein unregelmäßiges, ein vordergründiges gegen ein hintergründiges. Oder: einen aufgeregten Dialog gegen einen ruhigen, schnelles Sprechen gegen langsames, Monolog gegen Massenszene, pausenreicher Dialog gegen pausenlosen. Männerstimmen gegen Frauenstimmen. Oder Kombinationen aus mehreren dieser Möglichkeiten.

Szenenwechsel durch den bloßen Inhalt: Ein Beispiel dafür gaben wir schon mit der Szene: »Auf Wiedersehen, Fritz, ich fahre jetzt zu Mutter! « – »Guten Abend, Mutter, da bin ich! « Oder aber der Wirt sagt: »Geh in den Stall und bring ihm ein Glas Wein! « und nach einer Pause tönt nun die Stimme der Magd: »Hier, der Wirt schickt euch ein Glas Wein! « Dann weiß der Hörer, daß der Schauplatz aus der Gaststube zum Stall hinübergewechselt ist, wenn er es auch nicht anhörlich empfindet. Auf diese Weise läßt sich jeder gewünschte Zeitraum überbrücken, so wenn etwa von einer Person, die eben in der Stadt eingetroffen ist und uns handelnd vorgestellt wurde, nach einer Pause gesagt wird: »Nun ist er schon wochenlang hier! «

Nicht nur am Sinn des Dialogs kann der Szenenwechsel klargemacht werden, sondern auch indem plötzlich Personen oder Geräusche auftreten, die in der bisherigen Situation unmöglich vorhanden gewesen sein können. Hörte man etwa eben einen einsamen

Wüstenwanderer und ertönt gleich darauf das Geplauder zweier Mädchen, so wird klar, daß wir uns nicht mehr in der menschenleeren Wüste befinden. Und waren wir eben noch auf einem Ackerfeld, so wird das plötzliche feine Klingen eines Sektglases uns mit einem Schlage in eine gänzlich andere Situation versetzen – zugleich ein Beispiel dafür, wie das kürzeste, einfachste Geräusch einen ganzen Schauplatz herbeizaubern kann, wenn es nur klanglich eindeutig und genügend mit eindeutigen Erfahrungsassoziationen beladen ist (das heißt: irgend ein dumpfer Schlag ist unbestimmt, ein Sektglasklang aber ist unverwechselbar, und: Gläserklang erinnert eindeutig an Geselligkeit, wohnlichen Raum, Tafelrunde, während etwa ein Autohupen oder Urticken viel zufälliger, weniger zwangsläufige Assoziationen nach sich zieht).

Bei Hörspielen, die keine fortlaufende Handlung darstellen, wird es häufig Möglichkeiten zu noch schärferen inhaltlichen Zäsuren geben. In einem Hörspiel, das sich mit Friedrich dem Großen beschäftigte, begann jede Szene mit einem Ausspruch des Königs, der dann durch einen als dramatische Handlung aufgeführten Vorgang aus seinem Leben belegt wurde. Es handelte sich also um eine Serie gleichgeordneter Szenen, deren jede von dem Sprecher mit den Worten »Friedrich sagte usw.« eröffnet wurde. Durch diese Aufteilung der Sendung in dramatischen Dialog der Schauspieler und Rezitation des Ansagers entstanden natürlich besonders klare Teilungen. Ebenso wird man in literarischen Querschnitten häufig hinter eine Dialogszene die Verlesung eines Briefes oder eines Gedichtes setzen.

Aber auch wenn Dialogszenen auf Dialogszenen folgen, sind deutliche Trennungen durchaus zu erreichen. Bedient man sich geschickt der oben beschriebenen Mittel, so weiß der Hörer, auch ohne Gongschlag, wo die Handlung aussetzt und eine neue beginnt. Eine kurze Zwischenpause genügt. Allerdings dauert es erfahrungsgemäß fast immer eine gewisse Zeit, bis der Hörer das Schweigen als Pause auffaßt. Zunächst glaubt er meist an eine Gesprächspause innerhalb des Spiels: es ergibt sich ein »peinliches Schweigen« – ein Engel geht durchs Zimmer – bis die Auffassung umspringt und die Szene als beendet empfunden wird. Wie lang die Pause sein muß, und ob ein bloßes Stillschweigen überhaupt genügt, das hängt davon ab, wie prägnant die Beendigung der vorhergehenden Szene als solche empfunden wird und wie groß der Kontrast zwischen den zu trennenden Szenen ist.

Die Schwierigkeit beruht also darin, daß sich das Schweigen der Zwischenpause vom Spiel nicht so grundsätzlich unterscheidet wie der heruntergelassene Vorhang von der offenen Bühne. Vermutlich wird man im Laufe der Entwicklung immer mehr dazu kommen, Funkszenen so zu gestalten, daß sie ohne Lücke aneinanderschließen können und die Trennung zwischen ihnen trotzdem ganz klar ist, oder aber durch eine Zwischendarbietung die Begrenzung zu betonen. Die Verwendung der Zwischenpausen wird nämlich auch noch dadurch gestört, daß man nicht ohne weiteres ein Tönen unterbrechen und nun Stille folgen lassen kann. Die Begrenzung einer dramatischen Handlung durch Anfang und Ende darf niemals als ein Eingriff in den Vorgang selbst sondern immer nur als eine von außen her getroffene Auswahl wirken. Dient etwa einer Szene als Untermalung ein Meeresrauschen und bricht dies Rauschen plötzlich schlagartig ab, weil die Szene zu Ende ist, so wirkt das als ein Eingriff in den Vorgang, als eine Vernichtung des Meeres, während nur der Eindruck erweckt werden soll: Wir wenden uns jetzt vom Meere fort.

Das primitivste Aushilfsmittel besteht im langsamen Auf- und Abblenden des Klanges. Schwillt der Klang langsam ab, so wirkt das einerseits so, als würde der Hörer langsam von der Situation fort bewegt und der Schauplatz verbliebe in der Ferne, andererseits wird der Hörer in sanfterem Übergang vom Etwas zum Nichts geführt. Statt des Abblendens und Wiederaufblendens kann man auch einfach die eine Szene ohne Zwischenpause in die andere überblenden, indem während die eine langsam abklingt, die andere langsam aufklingt. Ertönen so gleichzeitig Klänge, die unmöglich in die gleiche Situation gehören können, so begreift der Hörer – ganz wie beim Film –, daß es sich hier um ein Übereinanderschieben von getrennten Situationen handelt.

Es genügt auch, die zu beendende Szene durch einen neuen, lautereren Klang einfach zudecken zu lassen, so daß sie dahinter wie hinter einem Vorhang verschwindet. In diesem Fall muß aber dann der neue Schall ganz klar als einer anderen Situation zugehörig auffaßbar sein, so etwa wenn die lärmende Glocke eines Volksversammlungsleiters plötzlich das stille Gespräch zweier einsamer Menschen übertönt. Da nämlich ein solches Überdecken des einen Schalls durch den anderen natürlich auch innerhalb eines einzigen Schauplatzes stattfinden kann (etwa, wenn das laute Gelächter eines plötzlich hervorbrechenden Lauschers das stille Gespräch zweier

Liebenden zudeckt), muß die Trennung aus dem Inhalt klar hervorgehen. Ein gutes Beispiel für einen solchen »akustischen Vorhang« ist auch das unvermittelte Einsetzen einer Zwischenaktmusik, die sozusagen die Szene unter sich begräbt. Bei einem plötzlichen Zudecken oder Aufdecken dieser Art kann eine Szene mitten im Satz, ja mitten im Wort beendet oder begonnen werden.

Die Schwierigkeit, daß der akustische Bestand zweier Funkszenen oft zu ähnlich ist, als daß man sie gut auseinanderhalten könnte, hat nun noch zu einer entgegengesetzten Lösung geführt, indem man nämlich den akustischen Kontrast nicht möglichst zu verstärken sucht sondern gerade den Gleichklang besonders betont, damit sich die inhaltliche Verschiedenheit davon abhebe. Praktisch: das Zischen eines Eisenbahnzuges geht über in das ihm ähnelnde Schnarchen eines Mannes, der in der nächsten Szene schläft. Die beiden Szenen werden also auf einen gemeinsamen akustischen Nenner gebracht, die akustische Ähnlichkeit wird bis zum vollendeten Gleichklang verstärkt, und gerade durch dies radikale Gleichbleiben des Brückenelements wird auf die Ungleichheit der beiden Szenen besondere Aufmerksamkeit gelenkt.

Bis zum Extrem läßt sich dies Prinzip steigern, wenn man (nach einer im Tonfilm häufig verwendeten Methode) nicht nur einen akustischen Gleichklang hervorruft sondern den letzten Satz der ersten Szene mit dem ersten der zweiten gleichlautend macht. In der ersten Szene etwa tröstet die Pflegerin den Kranken: »Natürlich werden Sie gesund! « und unmittelbar darauf hört man im Ärztekonsilium den Professor sagen: »Natürlich wird der Patient nicht gesund! « Hier ist also die Gemeinsamkeit noch eklatanter. Umso deutlicher wird der Kontrast zwischen beiden Szenen und damit auch der Szenenwechsel – der hier im übrigen nicht nur eine Fortsetzung der Handlung an anderem Ort bedeutet sondern zugleich eine ideelle Beziehung zwischen den aneinandergrenzenden Szenen herausarbeitet.

Die Zwischenmusik ist ebenfalls ein Trennungsmittel. Mancher Hörer mag sich wundern, wieso zwischen den Szenen eines Hörspiels so häufig Musik ertönt. Er macht sich nicht klar, daß die Musik hier zum »akustischen Vorhang« wird, indem sie als ein neutrales, abstraktes Klangmaterial auf einfache Weise die Teile der Handlung voneinander trennt.

Von solchen technischen Kunstgriffen der Rundfunkdramaturgie abgesehen, muß man sich aber grundsätzlich darüber schlüssig werden, ob die Verwendung des Szenenwechsels im Hörspiel überhaupt empfehlenswert ist oder ob man ein Hörspiel lieber so anlegen soll, daß es sich innerhalb einer einzigen oder weniger Szenen schnittlos herunterspielen läßt.

Szenenwechsel gibt die Möglichkeit, aus dem Zeitablauf von Beginn bis zum Ende der Handlung die charakteristischsten Abschnitte herauszuheben, die übrigen zu vernachlässigen. Dies ist auf alle Fälle ein Vorteil, den man sich nicht entgehen lassen wird, denn nicht immer wird es zweckmäßig sein, eine Hörspielhandlung auf eine in sich geschlossene Zeitspanne zu beschränken. Weiter erlaubt es der Szenenwechsel, die Handlung über beliebig weit voneinander entfernt liegende Schauplätze zu verstreuen. Dadurch wird es möglich, die Personen in handlungsmäßiger Verbindung auch dann zu zeigen, wenn sie sich nicht am gleichen Ort aufhalten, und außerdem können die Handelnden durch ihr Verhalten in verschiedenen Milieus charakterisiert werden. Dies letztere ist im Rundfunk nicht auf dieselbe augenfällige Weise wie im Film möglich, wo wir die Personen in wechselndem Kostüm vor wechselnder Dekoration bei wechselnder Beschäftigung beobachten können. An solcher äußeren Abwechslung kann der Funk mit dem Film natürlich nicht wetteifern, doch wird auch ihm der Milieuwechsel gute Möglichkeiten geben, die Handelnden in reizvolle Situationen und ins Gespräch mit verschiedenartigen Menschen zu bringen.

Während aber eigentlich jeder Film häufig den Schauplatz wechseln muß (und sei es auch nur innerhalb eines engen Bezirks, etwa eines Hauses), um nicht optisch eintönig zu werden, kann der Funk neben Hörspielen mit reichlichem Schauplatzwechsel in anderen durchaus auch die Einheit des Ortes streng wahren, weil es ja keine optische Eintönigkeit geben kann, wo gar nichts Optisches gegeben wird, und weil etwa in einem stark auf das Wort eingestellten Werk eine äußerlich abwechslungsreiche Handlung nicht nur überflüssig sondern sogar störend ist. Handelt es sich also etwa um einen Stoff, der eine große Zahl verschiedener und unter verschiedenen Bedingungen lebender Menschen unter eine geschlossene Handlungs-idee bringt, so wird man ohne weiteres mit einer Vielzahl kleiner Szenen auf verschiedenen Schauplätzen arbeiten können. Gestaltet man aber das Schicksal mehrerer, in enger Verbindung miteinander lebender Personen, so

wird es sich häufig um ein stark auf das Wort und auf die innere seelische Handlung gestelltes Spiel handeln, und dann kann der Funk die Vorzüge seiner Unsinnlichkeit zur Geltung bringen: die äußere Handlung und damit auch der Ortswechsel können ganz zurücktreten zugunsten der inneren Verwicklungen, Konflikte und Lösungen. Solche Hörspiele, für die das Manuskript nur wenige oder gar keine Schauplatzveränderungen vorsieht sondern etwa nur einige Zeitsprünge, wird der Regisseur dann auch unter Zurückdrängung aller raum- und schauplatzanzeigenden Faktoren (Raumhall, Geräuschkulisse) inszenieren und so das äußere Geschehen bis zu einem dem Theater unerreichten Grade reduzieren.

Die Fähigkeit des Rundfunks, Begebenheiten aus verschiedenen Räumen und Zeiten einheitlich und räumlich nebeneinander vorzuführen, wird besonders ausdrucksvoll, wenn es sich nicht nur um vorgetäuschte sondern um echte, in der Wirklichkeit aufgenommene Motive handelt. Liegen etwa aus verschiedenen Lebensabschnitten eines Politikers Tonaufnahmen vor, so kann man diese innerhalb eines Hörbildes nebeneinander stellen und so ein ganzes Leben auf eine einzige Stunde konzentrieren. Einen andern Politiker kann man die original aufgenommene Rede eines Gegners kommentieren lassen, auch wenn der Gegner schon tot ist oder in einem anderen Erdteil seine Rede gehalten hat. Die Ergiebigkeit dieses Prinzips wird sich erst in Zukunft recht erweisen können, wenn bereits für eine verhältnismäßig große Spanne der Geschichte Tonaufzeichnungen wichtiger politischer Ereignisse und Reden vorliegen werden. Mit diesem Material werden sich historische und systematische Querschnitte, Demonstrationen von heute kaum vorstellbarer Eindringlichkeit geben lassen: die Geschichte wird tönen, und es wird ein wenig schwieriger werden, sie zu verfälschen. Der Rundfunk montiert räumlich, zeitlich, oder gedanklich voneinander Entferntestes mit verblüffender Eindringlichkeit direkt nebeneinander.

Zu den dramatischsten Ereignissen in der Geschichte des Rundfunks gehörte es, als in der Silvesternacht 1931/1932 die Neujahrsrede des deutschen Reichspräsidenten von Hindenburg durch kommunistische Störer unterbrochen wurde: hier manifestierten sich unerwartet und gerade in einem bedeutungsvollen Augenblick zwei extrem verschiedene politische Prinzipien unmittelbar nebeneinander. Das Entgegengesetzteste tönte wie aus dem gleichen Raum. Eine ähnliche Wirkung ergibt sich, wenn man mit dem

Fernempfänger unmittelbar hinter- oder gar übereinander Sendungen zweier einander feindlicher Sender auffängt. Es bedeutet einen Triumph des Geistes, daß es ihm gelingt, neue Sinneswelten zu schaffen, in denen nicht mehr die wirklichen Raum- und Zeitbeziehungen gelten sondern in denen die Gedankenverbindungen des anschauenden Geistes bestimmen, was – nicht nur für das Denken sondern auch für die Sinne – zusammengehört. Was eben im Augenblick des Abhörens, an verschiedenen Orten eines Sportplatzes, einer Stadt, eines Landes, der Welt vor sich geht, das kann der Rundfunk auffangen und so nebeneinander montieren, daß nun der eine, für die ganze Welt gemeinsame Zeitablauf abwechselnd an den verschiedensten Orten miterlebt wird. So kann der Funk die Kriegswirren des einen Landes mit dem Frieden des anderen unmittelbar konfrontieren, den Mittagslärm des einen Erdteils mit der Nachtruhe seiner Antipoden, die Börse der Großstadt mit dem Marktleben des Dorfes, die Prachtmusik der Tanzbar mit dem armseligen elektrischen Klavier der Arbeiterkneipe. Und alles dies als Frischprodukt, als mitzuerlebendes Geschehen des Augenblicks. Dieselben mühelosen Raumsprünge unter der Führung einer Leitidee, wie sie der Funkkünstler dem Hörer vorführt, kann dieser selbst vollbringen, wenn er mit seinem Fernempfänger von Station zu Station eilt, sich dem Rausch der Weite, der Ferne, der Vielfältigkeit irdischen Lebens willenlos hingibt oder aber nach eigenem Geschmack und Denken sich aus dem hundertfältigen Rundfunkgeschehen des Augenblicks das ihm Gemäße und Liebe heranzieht und so aus den Produkten einer ganzen Welt eine subjektive Montage schafft.

Nicht nur durch das Nacheinander sondern auch durch das Nebeneinander der Klänge gestaltet der Funk. Was zugleich ertönt, wird vom Hörer in Beziehung zueinander gesetzt, die sinnliche Koinzidenz legt eine inhaltliche Verbindung nahe. Beim Funk wird zwar nicht wie beim Film das Gleichzeitige in den engen, besonders kräftig zusammenfassenden Bildrahmen gezwängt, aber auch die bloße Gleichzeitigkeit schon bringt auf akustischem Gebiet einen engen Kontakt zustande, weil ja hier die einzelnen Dinge nicht, wie im optischen Raum, nebeneinander und getrennt voneinander liegen sondern sich immer vollständig überdecken, und zwar auch dann, wenn die Klänge objektiv aus verschiedenen Raumrichtungen kommen. Denn auch diese räumliche Differenzierung fällt ja beim Funk noch weg; die Klänge sind nicht durch verschiedene Raumrichtungen voneinander unterschieden – und so trägt dieser »Mangel« des Rundfunks dazu bei,

gleichzeitige Klänge zu einer so vollkommenen sinnlichen Deckung zu bringen, daß die kompositionelle Ausnutzung der Gleichzeitigkeit besonders wirksam wird. So wenn etwa in ein aufgeregtes Lärmen ruhig eine Turmuhr hineinschlägt; oder wenn in eine fern verhallende Kirchofsmusik plötzlich aus aller Nähe ein lebhaftes Vogelrufen hineinzwitschert. Wenn Arbeitsdienstfreiwillige über den Aufbau Deutschlands sprechen, während man zugleich das Geräusch ihrer Schaufeln hört, so wird der abstrakte Wortsinn zugleich durch ein sinnliches Symbol konkretisiert.

Besonders gut verwendbar ist dies Nebeneinander auch dort, wo es sich nicht um Dinge handelt, die schon schauplatzmäßig zusammengehören, sondern wo man nach bloßem Sinn- und Stimmungszusammenhang Verschiedenartiges übereinandermontiert. Von diesem Charakter ist alle Begleitmusik. Texte wird man kaum übereinandermontieren können, weil sie sonst unverständlich werden, aber gerade durch das melodramatische Übereinander von Musik und Text (Dialog oder Rezitation) lassen sich für Hörrevuen, Querschnitte und ähnliche Montageformen hübsche Wirkungen erzielen – wobei sich dann häufig Aufeinanderfolgendes nur für Augenblicke überblendungsmäßig überdeckt und so ein loses, lockeres Ineinanderschwimmen erzielt wird, das die Nähte der Montage angenehm verwischt.

In vielen Fällen ist es praktisch und empfehlenswert, den Klangbestand einer Funkszene aus mehreren Einzelaufnahmen zusammenzumischen, statt erst während der Sendung alles im Senderraum zu erzeugen. Da gibt es die Möglichkeit, Originalgeräuschaufnahmen, vor allem für Geräuschkulissen, zu verwenden. Dies geschieht auch heute bereits, wenn man auch dies Mittel nicht annähernd so ausnutzt, wie es möglich wäre, und wenn man auch noch mit den unpraktischen Schallplatten arbeitet anstatt mit Lichttonfilmstreifen.

Immerhin erlauben auch die Schallplatten schon, die ganze Fülle der Naturgeräusche für das Hörspiel zu verwenden, und für einen richtigen Hörspieldichter kann es nichts Anregenderes geben, als ein solches Schallarchiv zu studieren. Es enthält neben den Aufnahmen berühmter politischer Ereignisse und Reden und neben den Musikinterpretationen berühmter Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten einen Schatz von Naturaufnahmen:

»Jetzt lächelt die Archivarin, eine neue Platte in der Hand, tut einen Griff nach dem Vorführtisch: und den kleinen Raum erfüllen die tiefen Atemzüge eines Menschen, so laut, als schnarche ein Riese! ... Dann glaubt man, die engen Wände weichen zu sehen, eine Landschaft tut sich auf, vom Schall und Schwall rauschender Bäche belebt. Dann rasen Autos durch das winzige Zimmer, ratternde Omnibusse und kleine ratternde Ungeheuer, ein Gewitter prasselt und donnert vorüber, Börsenlärm taucht auf, Kinderstimmen lösen es ab, Karussell-Klingeln tönen und der brausende Lärm eines Rummelplatzes ... Von neuem verengt sich der Raum zum Zimmer, in dem plötzlich unsichtbare Hände Kleider bürsten, Papier zerknittern, in dem Nasen geschnaubt werden, und wieder, in verwirrendem Gegensatz, weiten sich die Wände zum Fabriksaal, in dem Maschinen stampfen und Motoren singen, Hafenlärm braust auf und Mühlen klappern, und so geht es fast ohne Ende fort: Mädchenlachen und Wutknirschen, Schlachtenlärm, Trommelwirbel und Zuggeräusch ... Noch einmal lächelt das Fräulein, der Überraschung gewiß, die den Besucher nun packt; ein ganzer Tiergarten mit seinen tausend Stimmen steht auf! Affen brüllen und "sprechen", das Walroß schnaubt, der Eisbär gähnt, Hirsche röhren, Hunde aller Größen und Rassen bellen, der Tiger knurrt, der Löwe "äußert" sich, ein Schwein grunzt, Bienen summen – und die Vögel trillern, pfeifen und singen, vom Kanarienvogel über die Nachtigall zum Turmfalken ... « (Aus einem Zeitungsartikel von Curt Corrinth).

Nur wer selbst einmal am Mischtsch gesessen, allerlei Platten nach eigener Laune phantastisch ineinander gemischt und gegeneinander hat anschwellen und abschwellen lassen, der kennt den zauberhaften Reiz dieses Spiels.

Man kann eine ganze Anzahl solcher Platten zugleich ertönen lassen, und man kann sie mit dem kombinieren, was erst im Sendesaal aufgeführt wird. So wird es beispielsweise überflüssig, das Gebell der Windhunde Friedrichs des Großen durch das mehr oder weniger naturgetreue Kläffen einiger braver Funkhausangestellter imitieren zu lassen – man kann sich echtes Windhundgebell verschaffen.

Hörfilm tut not!

Für die Entwicklung der Hörspielkunst wäre es sehr wichtig, wenn man diejenigen Hörspiele, in denen mit den Ausdrucksmitteln des Raums und der Montage gearbeitet wird, nicht im Senderraum bühnenmäßig »aufführen« sondern sie in der Art von Tonfilmaufnahmen stückweise auf einen Filmstreifen fotografieren und die einzelnen Tonstreifen nachher regelrecht schneiden und zu einem Hörfilm zusammenkleben würde. Überflüssig wäre das bei gänzlich auf das Wort gestellten Spielen, in denen die Stimmen garnicht aus einem körperlichen Raum erschallen sollen und die weder mit Schauplatzandeutung durch Geräusche noch mit lebhaftem Szenenwechsel arbeiten. Umso wichtiger aber ist es bei den mehr filmmäßigen Hörspielen.

Gewiß nimmt man schon heute häufig Hörspiele auf Wachsplatten auf. Aber das hat mit dem, wovon hier die Rede ist, so wenig zu schaffen, wie die Verfilmung einer Theatervorstellung mit einem wirklichen Spielfilm. Man verwendet auch in immer häufigerem Maße Schallplatten innerhalb von Hörspielen, und dies ist dann auch der erste Schritt zum Hörfilm. Man kann einwenden, daß die mechanische Aufzeichnung die Sendung zwar vom Entstehungs Augenblick unabhängig mache, daß es aber gerade die schöne Eigenart des Rundfunks sei, den Hörer an Geschehnissen in statu nascendi teilnehmen zu lassen. Das ist richtig. Sicherlich liegt eine reizvolle Spannung darin, ein Geschehen während der Entstehungsstunde zu verfolgen und nicht nur nachträglich vom Abbild Kenntnis zu nehmen. Es ist – und seien die beiden Darbietungen akustisch auch völlig identisch – erlebnismäßig nicht das gleiche, ob man ein Musikstück von der Schallplatte oder als Originaldarbietung hört. Im ersten Fall bietet man uns etwas bereits Fertiggestelltes; im zweiten Fall erleben wir ein Entstehen mit, ein Unternehmen, das noch mißglücken kann, dessen Ausgang noch ungewiß ist. Diese Spannung, die sich überall einstellt, wo Menschen beobachten, wie aus Zukunft Gegenwart wird, ist nicht gering zu achten, und deshalb ist es – neben anderen Gründen – schon aus diesem Grunde nicht erstrebenswert, beispielsweise alle Musikstücke mustergültig aufzunehmen und nur noch auf Schallplatten zu senden. Eine Kunst, zu deren Wesen nun einmal der Zeitablauf gehört, soll sich den eigensten Reiz dieses Zeitablaufs, daß nämlich immer nur

ein unendlich kleiner Teil von ihm gegenwärtig und anwesend ist, nicht nehmen lassen, indem sie die Zukunft ebenso festlegt wie die Vergangenheit.

Dies gilt aber nur, solange nicht, wie beim Hörspiel, wichtige künstlerische Erfordernisse auf das Gegenteil dringen. Auch die mechanische Aufzeichnung bietet ja noch Geschehen und Ablauf, und jeder Kinobesucher kann bestätigen, daß noch Spannung genug bleibt, auch wenn man weiß, daß das Ende des Dramas unabänderlich wie im Schoße des Schicksals schon in der Vorführkabine, auf Zelluloid aufgezeichnet ruht. Und so darf sich auch das Hörspiel ruhig darauf berufen, daß es nicht Sache des Kunstwerks sei, im äußerlichsten Sinne aktuell zu sein.

Stellen wir noch einmal die Vorzüge der Aufzeichnung zusammen. Man ist von Aufnahmeort und Aufnahmezeit unabhängig, kann also Originalaufnahmen von Wirklichkeitsgeräuschen, von historischen Geschehnissen, aber auch von allen anderen Darbietungen, die man während der Sendung nicht neu herzustellen wünscht (etwa Orchesterbeispiele während eines Vortrags über Musik), in die Sendung einschalten. Ja, man kann ganze Szenen eines Hörspiels im Freien aufnehmen, und zwar zu beliebiger Zeit und an beliebigem Ort, so daß man also die Sprecher nicht mehr – wie es jetzt gelegentlich geschieht – für eine bestimmte Freilichtszene auf das Dach oder den Hof des Funkhauses zu schicken braucht ... was für die Mitwirkenden besonders dann wenig anheimelnd ist, wenn während der Sendung zufällig gerade ein Platzregen niedergeht.

Alles dieses läßt oder ließe sich zur Not auch auf die bisher übliche Art mit Schallplatten bewerkstelligen. Aber dann bleibt die Schwierigkeit, daß diese Aufnahmen während der Sendung im richtigen Augenblick, in der richtigen Abstimmung und im gewünschten Ausschnitt aneinander oder in die Senderraumvorstellung eingefügt werden müssen. Es bleibt also ein wichtiger Teil der Regiearbeit dem Tontechniker in der Mischkabine vorbehalten, der, selbst wenn er ein Künstler ist – was man nicht von ihm verlangen kann – unmöglich alle feineren Absichten des Regisseurs in den Fingerspitzen haben kann; und der, auch wenn er ein Akrobat an Geistesgegenwart und Fingerfertigkeit ist, unmöglich während der Sendung alle Einsätze und Abtönungen mit der Exaktheit liefern kann, die sich am Filmmontagetisch in aller Ruhe erzielen läßt. Setzt sich der Regisseur während der Sendung selbst an den Mischpult, so wird die erste Schwierigkeit verringert,

nicht aber die zweite. Das heute übliche Prinzip taschenspielerischer Schnellregie mag seinen sportlichen Reiz haben, wirkt aber archaisch.

Es gibt außerdem noch eine Reihe von Gestaltungsmitteln, die man bei den bisherigen Methoden teils überhaupt nicht verwenden kann, teils nur unter Aufwendung solcher Mühe, daß man sich in der Praxis auf einfache Fälle beschränkt, mit primitiven Resultaten begnügt oder überhaupt verzichtet. Zunächst verlangt der Szenenwechsel während der Sendung einen so blitzgeschwinden »Umbau«, daß einigermaßen komplizierte Anforderungen von vornherein unmöglich sind. Für sehr viele Szenen wäre es z.B. wünschenswert, mehrere Mikrofone in ganz bestimmter Art aufzustellen, aber wie soll man das bewerkstelligen, wenn die nächste Szene nach einer sekundenkurzen Pause schon wieder eine ganz andere Mikrofonanordnung verlangt? Man behilft sich also mit primitiveren Anordnungen, die für alle Szenen ungefähr beibehalten werden können. Es geht schließlich auch so, aber die Entwicklung der Funkkunst wird dadurch stärker gehemmt, als man ahnt. Denn es sind immer die technischen Möglichkeiten, die den Künstler zu neuen Formen inspirieren.

Wie soll man sich auf eine komplizierte Sprechchoranordnung einlassen, wenn die Sprechergruppe während der Sendung innerhalb von Sekunden aufgestellt werden und ebenso eilig der nächsten Gruppierung das Feld räumen muß? Wieso soll man, zur Erzielung einer ganz bestimmten Wirkung, den Abstand eines Sprechers vom Mikrofon und die Stärke, in der man die Stimme auf den Sender gibt, haargenau ausprobieren, wenn sich nachher während der Sendung doch in der Eile nichts anderes erreichen läßt als ein rohes Ungefähr? Wie soll man eine Stafette von nacheinander einzuschaltenden Mikrofonen vorschreiben, wenn die gleich darauf zu einer Massenszene herbeiströmenden Statisten nur darüber stolpern würden?

Darum gruppieren bis zum heutigen Tag die meisten Funkregisseure, wie in den Anfängen des Tonfilms, die Szene nach dem Mikrofon, nicht die Mikrofone nach der Szene. Darum richten sich die Manuskriptautoren bei ihren Entwürfen nicht nach dem, was sich machen ließe, sondern nach dem, was sich machen läßt.

Im heutigen Hörspielbetrieb sind die Mikrofone noch starr, wie in den Boden gewurzelt. Man wird aber in absehbarer Zeit nicht umhinkönnen, sie zu bewegen: sie mit Hilfe des sogenannten Galgens hin und her zu drehen, sie auf Wagen durch den Senderraum zu fahren. Das ergibt dann ziemlich komplizierte Anordnungen, deren Funktionieren von vielen Kleinigkeiten und Zufällen abhängt, so daß ein verantwortungsbewußter Regisseur nicht riskieren kann, eine solche Szene erst im Augenblick der Sendung zustellen. Her muß er sich durch die Aufnahme sichern. Arbeitet er mit mechanischer Aufzeichnung, so hat er außerdem, genau wie der Filmregisseur, die Möglichkeit, unter mehreren Aufnahmen die geglückteste herauszusuchen. Und sind die Aufnahmen nicht auf Schallplatten sondern auf Filmstreifen gemacht, so hat er weiter die Möglichkeit, den »Schnitt« genau zu bestimmen, das heißt, Beginn und Ende jedes Montagestücks auf die Sekunde genau anzugeben. Dies ist besonders wichtig für die exakte Ausführung der Abblendungen und Überblendungen, deren Gelingen oder Mißlingen heute vom Premierenglück abhängt. Und zwar handelt es sich dabei nicht nur darum, im richtigen Augenblick und in der richtigen Geschwindigkeit auf- und abzublenzen, sondern beispielsweise häufig auch darum, das Endgeräusch der ersten Szene mit dem Anfangsgeräusch der folgenden so in Einklang zu bringen, daß die beiden in der gewünschten Weise verschmelzen.

Es mag gelegentlich reizvoll sein, wenn der Rundfunk bei einer Jagd durch die Theater und Kabarettis der Stadt oder durch die Sendeprogramme Europas zufällig in die verschiedensten Darbietungen hineinplatzt. Die Spannung, was man erhaschen wird und ob zur rechten Zeit, teilt sich dem Hörer mit und bereitet ihm ein sportliches Vergnügen. Zuverlässiger und lohnender aber ist es zweifellos, die Einzelmotive zunächst aufzuzeichnen und dann in Ruhe eine Auswahl und Reihenfolge zu treffen. Bei Reportagen geht man heute schon immer mehr dazu über, den Bericht zunächst auf Platten aufzunehmen und dann gelungene Teilstücke zu senden, was noch den Vorzug hat, daß die Sendezeit nicht an die Entstehungszeit gebunden ist.

Solange das Hörspiel aus der Verwendung von Montageformen nicht die nötige Konsequenz zieht und sich zu dem natürlichsten technischen Verfahren, sie hervorzubringen, bekehrt, solange wird der Funk auf diesem Gebiet bei allem Eifer und aller Phantasie über die ersten Anfänge nicht hinauskommen. Sich freimachen von

Entstehungsort und Entstehungszeit, Abschaffung der Improvisationsmischkunst während der Sendung zugunsten einer sorgfältigen Montagearbeit, die beendet ist, bevor die Sendung beginnt – das sind wichtige Parolen für die Zukunft.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Rechteinhabers unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.