

RADIO ALS SOUND

Von der enträumlichten Stimme zum Radio-Sounddesign

KIRON PATKA

ABSTRACT

Since the early days of radio, broadcasting studios have been dead rooms, and the radio voice has been a voice without spatial acoustics. In the 1920s this unique acoustic position of radio announcers led to a quite intimate way of speaking, which differed considerably from other forms of public communication. This ›non-spatial voice‹ has been a fundamental characteristic of radio aesthetics since those days. This article will show how over the years more different mediated voices with different spatial sound signatures emerged and by gathering around the radio voice developed an entire topological structure. With the appearance of the technology of artificial reverb, spatial acoustics is able to fulfil functions and explore new meanings way beyond the construction of natural sounding auditory events. Thus radio aesthetics and consequentially the linked practice of sound design in broadcasting is considered the design of the radio as a medial space.

I. RADIOSTIMME UND RADIOSOUND

Die Radiostimme geht direkt ins Ohr, sie wirkt anders. Anders, weil sie keinen Raum hat. Sie kann sich nicht ausbreiten, sondern wird über das Radiomikrofon direkt in die elektrischen Schaltkreise der Sendeanlage eingespeist. Es ist nicht nur die Stimme an sich, sondern gerade diese Stimme ohne Raum, die den Sound des Mediums Radio ausmacht. Und: Wo träfen Sound und Medium fruchtbarer aufeinander als beim Radio? Welches Medium hätte mehr zu tun mit Hören als der Hörfunk? Wo spielten Schall und Klang eine größere Rolle als beim Medium der Klangkunst und des Schallspiels? Radio ist das akustische wie auch auditive Medium par excellence, und Sound ist sein elementarer Grundbaustein: Radio ist Sound¹ – Radiopraktiker wussten das von Anfang an. Alfred Bofinger, Intendant der damals neu gegründeten SÜRAG,² formulierte es 1924 in einem Vortrag so:

-
- 1 Sound ist hier verstanden als alles auditiv Wahrnehmbare. Die verschiedenen im deutschsprachigen Raum gängigen Bedeutungsschichten des Begriffs hat Frank Schätzlein zusammengestellt; vgl. Schätzlein: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«, S. 27ff.
 - 2 Süddeutsche Rundfunk AG, gegründet am 3. März 1924 mit Sitz in Stuttgart.

Wir müssen also zunächst von der banalen Tatsache ausgehen, daß man den Rundfunk hört, zwar nur hört, daß man nicht sieht, nicht schmeckt, nicht riecht, daß er weder kalt noch warm ist, sondern daß man ihn eben nur hört. Diese banale Feststellung ist tatsächlich der Ausgangspunkt für alle ästhetische Erkenntnis des Wesens unserer jungen Erfindung, und sie ist richtunggebend für den ästhetischen Ausbau des Rundfunks, sie ist grundlegend für alle Normen der Programmgestaltung.³

Der Rundfunk in Deutschland blickte damals gerade auf sein erstes Jahr zurück. Umso überraschender mutet der Befund an, dass Sound für die Radioforschung nach wie vor einen blinden Fleck bildet, dass sich die historische Erforschung des Radios in den vergangenen bald 100 Jahren kaum mit der Frage auseinandergesetzt hat, wie Radio klingt. Es gibt keine etablierte Geschichtsschreibung der Radioästhetik.⁴ »Der blinde Fleck« der traditionellen Radioforschung, so stellt Golo Föllmer fest, »betrifft also Bedeutungen, die primär auf sensueller Ebene übermittelt werden, die als ›Qualität‹, als ›ästhetische‹ oder ›atmosphärische Beschaffenheit‹ oder auch als ›Anmutung‹ beschrieben werden können.«⁵ Die Medienwissenschaft betritt also an dieser Stelle Neuland. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Radio als Sound und insbesondere mit Formen und Praktiken des Radio-Sounddesigns überschneiden sich Medienwissenschaft und das interdisziplinäre Forschungsfeld Auditive Kultur auf höchst produktive Weise.

2. RADIO-SOUNDDESIGN IN PRAXIS UND FORSCHUNG

Dabei hat sich die Radiopraxis durchaus intensiv mit klanglichen Fragen auseinandergesetzt. In den vergangenen Jahrzehnten sind in vielen Radiosendern so oder ähnlich genannte Sounddesign-Abteilungen entstanden. Im Spannungsfeld zwischen Ästhetik und Ökonomie stehen diese Redaktionen und Studios einerseits in der Tradition der Musikproduktion, des Film-Sounddesigns sowie des Hörspiels und arbeiten unter ästhetisch-künstlerischen Vorzeichen am Sound des Radios. Andererseits besteht eine Nähe zu den Marketingabteilungen der Sender, für die das Radio-Sounddesign die Aufgabe hat, dem wirtschaftlichen Erfolg des Senders zustatten zu kommen. Typischerweise versucht man, dem Programm eine im Sinne von *corporate identity* einheitliche sowie im Konzert der konkurrierenden Radiosender und Audioangebote identifizierbare akustische Gestalt zu geben.

3 Bofinger: »Grundsätzliches zur Programmgestaltung des Rundfunks«, S. 33f.

4 Vgl. Schätzlein: »Geschichte«, S. 64f.

5 Föllmer: »Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios«, S. 325. Golo Föllmer hat zusammen mit Ines Bose an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg das Forschungsnetzwerk Radio Aesthetics Radio Identities ins Leben gerufen, das sich aus medien-, sprech- und kulturwissenschaftlicher Perspektive mit der klanglichen Gestaltung von Radio auseinandersetzt.

Unter diesem zweiten Blickwinkel ist die Bezeichnung Sounddesign in Anlehnung an das Produkt-Sounddesign nur konsequent: Das Radioprogramm wird als akustisches Produkt konzeptualisiert, dessen Verkäuflichkeit durch zielgruppenorientierte Gestaltung erhöht werden soll. So hat das Radio-Sounddesign heute einen höheren Stellenwert denn je.⁶

Dort, wo die Fach- oder Praxisliteratur öffentlich-rechtlicher Provenienz das Tätigkeitsfeld Sounddesign überhaupt zur Kenntnis genommen hat,⁷ konzentriert sie sich vielmals auf eine alphabetische (!) Auflistung von Verpackungselementen, die in Sounddesign-Studios produziert werden⁸ – oft in Verbindung mit der Warnung vor einem Zuviel.⁹ Eine erste wissenschaftliche Beschreibung des Tätigkeitsfelds stammt von Frank Schätzlein.¹⁰ Auch er zählt einzelne Programmelemente auf (»Vorspann, Abspann, Jingles, Trailer, Collagen, Montagen, Kurzfeature, akustische Senderkennungen, Zeitzeichen, Pausenzeichen und Programmhinweise«¹¹), bleibt dort aber nicht stehen:

Zu den weiteren Aufgaben zählen unter anderem die Geräusch- und Musikberatung, die Produktion funktioneller Musik, das Anfertigen von Digitalkopien und das Restaurieren von historischen Magnetband- oder Schallplattenaufzeichnungen sowie die Bearbeitung von Originaltonaufnahmen (das Entrauschen, Entknacken und Verbessern der Klangqualität/Verständlichkeit) für spezielle Sendungen und Sendereihen, die auf historische Mediendokumente zurückgreifen.¹²

Hier nennt Schätzlein eine ganze Reihe von Aufgaben, die ihrem Wesen nach nicht neu sind. Das Neue ist, dass die Aufgaben ausgelagert und professionalisiert werden. Es geht um die klangliche Verbesserung und Gestaltung von einzelnen Elementen, Sendungen und schließlich ganzen Programmen, und Sounddesigner treten nicht nur als Produzenten, sondern auch als Berater auf. Dass diese Bereiche des Sounddesigns in der Praxisliteratur vernachlässigt werden, mag daran lie-

6 Es fällt auf, dass der Begriff Sounddesign auf das Radio bezogen im akademischen Bereich nur sehr zögerlich aufgenommen wird.

7 Weder das online verfügbare ABC der ARD (http://www.ard.de/home/intern/fakten/abc-der-ard/ABC_der_ARD/175396/index.html, 04.01.2014) führt den Begriff Sounddesign oder Sounddesigner auf, noch findet sich in der ARD-Fachzeitschrift Media Perspektiven ein Artikel, der sich dezidiert mit dem Themenfeld auseinandersetzen würde.

8 Zum Beispiel von B wie Backtimer bis T wie Transition in dem unter Radiojournalisten als Standardwerk betrachteten Handbuch »Radio-Journalismus«; vgl. Lengenfelder: »Verpackungselemente«.

9 »Im deutschen Radio wird zuviel »gejingelt« und »getrailert.« (Arnold: ABC des Hörfunks, S. 246).

10 Schätzlein: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«.

11 Ebd., S. 35.

12 Ebd., S. 34.

KIRON PATKA

gen, dass sie sich nicht in konkreten Objekten materialisieren, die dann in den Sendeablauf eingeplant werden könnten. Die Arbeit findet im Hintergrund statt.

Nachfolgend wird der Umgang von Radiopraktikern mit Sound beleuchtet. Dazu wird Radio-Sounddesign aus einer ganz spezifischen Perspektive in den Blick genommen, nämlich aus der des Raumes: Radio-Sounddesign als Raumgestaltung. Vor allem der Klang der Stimme im Radio wird in ihren Wechselwirkungen mit dem medialen Raum des Radios untersucht. Die Akustik im Aufnahmeraum ist ein entscheidender Faktor dafür, mit welchen Raumwirkungen die Hörer konfrontiert werden. Auch die jedem Raum eigenen Hintergrundgeräusche (im Radioslang: *Atmo*) tragen zu diesen Raumwirkungen bei. Das Dispositiv der elektroakustischen Übertragung der Stimme verändert allerdings die akustischen und wahrnehmungspsychologischen Prämissen. Gerade im Hinblick auf die akustische Perspektive – das räumliche Verhältnis des Sprechers zum Hörer – ist die Situation bei der Radioübertragung eine gänzlich andere als im Falle der natürlichen, nicht mediatisierten Stimme.

Die Annahme ist, dass Radiopraktiker, ganz gleich ob sie sich nun als ›Sounddesigner‹ sehen oder nicht, hörbare Räume konstruieren (und schon immer konstruiert haben), die essenziell sind für eine spezifische Radioästhetik. Im Mittelpunkt steht dabei die Radiostimme als enträumlichte Stimme, die sich in den 1920er-Jahren in ihrem Sound von den traditionellen Formen des öffentlichen Sprechens absetzt. Diese Stimme soll sodann als Bezugspunkt für eine Topologie des Radios beschrieben werden, für eine auditive Struktur, die den Raum als gestalterisches Ordnungsprinzip verwendet. Schließlich wird es im Zusammenhang mit raumschaffenden Technologien und Praktiken um die künstlich verhaltene Stimme gehen, die dem hörbaren Raum neue Bedeutungen einschreibt.

3. DIE ENTRÄUMLICHUNG DER STIMME

Die Radiostimme ist von Anfang an die enträumlichte Stimme. Bereits der erste Aufnahmeraum im Voxhaus Berlin, aus dem heraus am 29. Oktober 1923 die »Deutsche Stunde« als erstes regelmäßiges Radioprogramm Deutschlands seinen Sendebetrieb aufnahm, ist ein akustisch gestalteter Raum. Trotz Wirtschaftskrise und Geldnot legte man Wert auf eine Schalldämmung des Studios, wie der Physiker Friedrich Weichart sich erinnert:

Unterdes wurde ein Aufnahmeraum vorbereitet. Ein Zimmer im dritten Stock wurde ausgeräumt und durch Woldecken etwa im Verhältnis 2:1 geteilt. Der größere Teil dieses Raumes, der zur Abdämpfung des Schalles zunächst locker mit violetterem Krepppapier behängt wurde, war als der eigentliche ›Aufnahmeaum‹ gedacht; der kleinere Teil bot Platz zur Aufstellung der notwendigen technischen Einrichtungen. [...] Schon nach wenigen Tagen wurde die Herstellung eines neuen, gepolsterten Aufnahmeaums (es war das Nebenzimmer) in

Angriff genommen. Der Fußboden war vollkommen ausgelegt mit rotem Läuferstoff.¹³

Von solchen und ähnlichen schalldämmenden Einbauten zeugen auch etliche weitere Berichte und Fotografien früher Rundfunkstudios. Der unmittelbare sonische Effekt dieser Raumgestaltung war die Verringerung des Nachhalls. Poröse und weiche Flächen im Innenraum verschlucken die Reflexionen an den Wänden, so dass sich nur ein geringer Raumschall ausbilden kann, der schnell wieder abebbt. Über den Nachhall wird die Stimme des Sprechers verräumlicht; er ist die akustische Signatur, die Aufschluss über Charakter, Größe und Oberflächenmaterialien des Raumes gibt. Mit der Reduktion des Nachhalls tritt diese Raumsignatur in den Hintergrund und verschwindet im Extremfall ganz aus unserer Wahrnehmung: Die Stimme wird enträumlicht.¹⁴ Zugleich wirken die dicken oder zusätzlichen Wände auch als Schallisolatoren, die verhindern, dass Geräusche der Außenwelt ins Studio dringen. Das alles führt dazu, dass das Studio zu dem »stillen Raum« wird, als der er oftmals beschrieben wird. Dementsprechend gehört die enträumlichte Stimme seit seinen Anfängen zum Radio und kann als erster Beleg für eine Tätigkeit gelten, die sich heute als Radio-Sounddesign bezeichnen lässt: Indem man an der Akustik des Raumes arbeitet, verändert man zwangsläufig den Klang der Sprecherstimme – und genau darum geht es ja auch.

Auch wenn die akustische Schalldämmung in Rundfunkstudios seit den Anfängen in erster Linie technisch begründet wurde – mit dem Frequenzgang der frühen Mikrofone, aber auch mit der Monophonie, die den ringsum verteilten Raumschall auf einen Punkt summiert –, bringt die Historikerin Emily Thompson diese Praxis in einen größeren historischen Zusammenhang.¹⁵ Sie stellt für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts auf breiter gesellschaftlicher Ebene einen Wandel im Umgang mit Schall fest. Im Gefolge von bautechnischen wie auch elektroakustischen Entwicklungen sei der Blick auf Schall als physikalische Größe der Idee des *Signals* gewichen, das heißt einer beherrschbaren, technologischen Größe, beheimatet in den Schaltkreisen elektroakustischer Anlagen. Nicht nur in den Studios, sondern auch in Büroräumen, Fabrikhallen, Konzertsälen und auf Schallplatten habe man den Schall ökonomisch erschlossen. Sonischer Ausdruck dieses Schritts in die Moderne sei die ›Trockenlegung‹ des Schalls in all diesen Kontexten: Nachhall und Raumklang wurden nicht mehr als immanenter Bestandteil der Stimme, sondern als Störfaktoren gesehen, die über technische Hilfsmittel – allen voran die der Bauakustik – eliminiert wurden. Was entstand, war eine *Soundscape of Modernity* mit der enträumlichten Stimme als Beleg für »man's technical mas-

13 Weichart: »In 14 Tagen einen Sender für Berlin«, S. 48ff.

14 Für die Enträumlichtung der Stimme ist neben der Schalldämmung noch ein weiterer Faktor wichtig: der Abstand des Sprechers zum Mikrofon. Je geringer der Abstand, desto lauter wird die Stimme vom Mikrofon erfasst, desto besser also setzt sie sich vom gleichmäßigen Raumschall ab.

15 Thompson: »Dead Rooms and Live Wires«; dies.: *The Soundscape of Modernity*.

KIRON PATKA

tery over his physical environment«. ¹⁶ Die Radiostimme erscheint so als Ausdruck einer Ästhetik der Effizienz. ¹⁷ Der klare und direkte Klang der Stimme lässt keinerlei Rückschlüsse mehr auf die räumliche Umgebung zu, in der er entsteht; ja die modernen Räume haben überhaupt keinen eigenen Klangcharakter mehr, sie klingen alle gleich. Interessanterweise liegt gerade in dieser klangökonomischen Vereinheitlichung später wieder ein Antrieb für modernes Radio-Sounddesign, dessen wesentliche Aufgabe oft darin gesehen wird, das einzelne Radioprogramm akustisch einzigartig und unverwechselbar gegenüber den konkurrierenden Angeboten zu machen.

Das besondere Dispositiv der elektroakustischen Übertragung bringt den Aufnahme- und den jeweiligen Wiedergaberaum zu einer akustischen Überlagerung; Radiostimmen tragen für die Hörer am Ort des Ohrs beide Räume in sich. Je stärker die Raumsignatur des Aufnahmeraums, je deutlicher dieser ›ferne‹, ›andere‹ Raum zu hören ist, desto größer die wahrgenommene Distanz zum Sprecher. Die aufnahmeseitig enträumlichte Stimme dagegen greift allein die Raumakustik der Umgebung auf, in dem das Radio steht – genau so, als ob der Sprecher sich selbst im Wiedergaberaum aufhielte. Die enträumlichte Stimme vermag allein aufgrund ihrer akustischen Eigenschaften unmittelbar in die Privatsphäre der Menschen einzudringen. Dies trägt zu dem stilbildenden Effekt bei, den die Enträumlichung der Stimme zeitigte: Sie veränderte das Sprechen im Radio hin zu einem leiseren und intimeren Ton, zu einer sehr persönlichen Sprechweise. ¹⁸ Während das öffentliche Sprechen – am Theater, auf der Kanzel, in der Politik – seit Langem eine Sprechweise hervorgebracht hatte, die darauf aus war, ein großes Publikum zu adressieren und auf weite Distanzen hin gut hör- und verstehbar zu sein, ¹⁹ galten diese Paradigmen für das Sprechen im Radio nicht mehr. Im Rundfunkstudio waren die Sprecher allein mit dem Mikrofon, und viele Berichte thematisieren ein »Mikrofonfieber«, eine Nervosität, die sogar erfahrene Schauspieler überfiel, sobald sie allein in einem schallgedämmten Raum sprechen sollten, ihr Sprechen aber paradoxerweise von einer völlig unbekanntem, disparaten und nicht zu quantifizierenden Menge an Menschen gehört wurde. Walter Benjamin dokumentiert aus seiner eigenen Erfahrung mit dem Rundfunk heraus die Praxisregel:

Anfänger [...] begehen den Irrtum zu glauben, sie hätten einen Vortrag vor einem mehr oder weniger großen Publikum zu halten, das nur eben, zufällig, unsichtbar sei. Nichts ist verkehrter. Der Radiohörer ist fast immer ein Einzelner, und angenommen selbst, Sie erreichen einige Tausende, so erreichen Sie immer nur tausende Einzelner.

16 Thompson: *The Soundscape of Modernity*, S. 4.

17 »Aesthetic of efficiency«; siehe ebd., S. 3.

18 Vgl. Gethmann: *Die Übertragung der Stimme*, insb. S. 111 ff.

19 Eine Sprechweise, die als Theodor Siebs Bühnenaussprache kodifiziert wurde.

Sie müssen sich also verhalten, als wenn Sie zu einem einzelnen sprechen – oder auch zu vielen einzelnen, wenn Sie wollen; keinesfalls aber zu vielen Versammelten.²⁰

Die Bedingungen des Mediums schlagen sich also in der Stimme nieder. Die Raumakustik gestaltet nicht nur den Klang, sie gestaltet auch das Sprechen. Zudem trennt die Elektroakustik den bislang starren Zusammenhang zwischen dem Klang der Stimme und ihrer Lautstärke auf. Edward T. Hall hatte in seinen Versuchen, aus denen die einflussreiche Theorie der Proxemik hervorgegangen ist, festgestellt, dass Menschen in der verbalen Kommunikation je nach Abstand zueinander einen unterschiedlichen Ton anschlagen, der Klang der Stimme sich daher als Funktion der Distanz zwischen zwei Menschen beschreiben lässt.²¹ Die nahe, vertraute Radiostimme vermittelt also allein schon durch ihren Klang eine soziale Nähe zu den Hörern, egal wie laut oder leise deren Radiogerät eingestellt ist.

4. TOPOLOGIE DER RADIOSTIMMEN

Die Auseinandersetzung der Rundfunksprecher mit der Stimme in der Mitte der 1920er Jahre weckte auch das Bestreben, das Potenzial der Stimme auszuloten. Dies führte schließlich zu einer Ausdifferenzierung unterschiedlicher Formen des Sprechens im Radio. Zunächst entwickelte sich als Gegenpol zur enträumlichten Stimme des Ansagers die Stimme des Reporters heraus, die eben gerade durch ihren klaren Raumbezug markiert ist: Der Reporter ist *vor Ort*. Wie wichtig der hörbare Raum für die Reportage ist, belegt ein Beispiel aus dem damaligen Tübinger SWF-Studio aus den frühen 1980er-Jahren. Ein Reporter, der live aus einem fliegenden Hubschrauber berichten sollte, wurde mit einem speziellen Lippenkontaktmikrofon ausgestattet, um die lauten Umgebungsgeräusche gering zu halten. Das Mikrofon konnte den Motorenlärm so gut ausblenden, dass letztlich kaum mehr etwas vom Hubschrauber zu hören war. Das führte zu Irritationen, und der Moderator der Sendung sah sich gezwungen, die Authentizität der Reportage ausdrücklich zu beteuern. Das Fehlen des Raumklangs wurde als Defizit empfunden, und mit dem Lärm ging auch die Glaubwürdigkeit der Reportage verloren.

Die Rauminformationen – Raumakustik und Atmo – sind in solchen Beispielen Teil der Geschichte, die erzählt wird. Bei vielen O-Tönen, die im Radio gesendet werden, wird das Gesagte durch den Raumklang unterstrichen; dieser kann die Situation sogar sehr viel immersiver schildern, als es rein mit Worten möglich wäre. Nicht zuletzt fungiert der Raumklang auch als Beweis dafür, dass der Sprecher tatsächlich dort ist, wo er zu sein vorgibt. Der Raum interagiert mit dem Sprecher, dem Reporter oder dem Interviewten. Ein klassisches Beispiel dafür ist die Anekdote von Alfred Braun, Reporter der ersten Stunde, der 1929

20 Benjamin: »Auf die Minute«, S. 76 f.

21 Hall: Die Sprache des Raumes, S. 118 f.

KIRON PATKA

live von der Nobelpreisverleihung an Thomas Mann in Stockholm berichtete. Um den Ablauf der Verleihung nicht zu stören – und weil sich der schwedische König dem Radio gegenüber wenig aufgeschlossen gab – blieb ihm nur, aus einem Versteck heraus zu flüstern. So entstand die sogenannte »Flüsterreportage«.²² Das Gegenbeispiel und zugleich Beleg für die immense Variationsbreite der Reporterstimme ist jeden Samstag im Radio zu hören, wenn die Sportreporter aus den schallerfüllten Räumen der Bundesligastadien ihre Reportagen rufen, ja schreien müssen.

Heute begegnet uns im Radio ein ganzer Kosmos an unterschiedlichen Stimmen. Neben Sprechern und Reportern oder Korrespondenten hören wir auch Radiohörer, die per Telefon zugeschaltet sind; Politiker, die sich selbst in Szene setzen; Experten, die Auskunft geben; nach ihrer Meinung gefragte Passanten. Eine besondere Stellung hat oft die sogenannte *Station Voice*, eine namenlose und geradezu entpersonalisierte Stimme, die vor allem den Namen des Radiosenders nennt und so in besonderer Weise für die Radiostation selbst steht. Eine zentrale Rolle nimmt stets die Stimme des Moderators ein: Sie bildet eine Instanz, die – ganz im Wortsinne – zwischen all diesen Stimmen, der Musik und insbesondere auch den Hörern vermittelt und so eine Metafunktion für das Radio übernimmt.²³ Die einzelnen Stimmen lassen sich nicht nur durch ihre Sprechhaltung voneinander unterscheiden, sie sind eben auch räumlich unterschiedlich markiert.

Vor allem seit der Rundfunk in den 1960er Jahren stereophon wurde, kommt auch die akustische Perspektive zum Tragen. Die Stereophonie ermöglichte einerseits eine Richtungslokalisierung zwischen rechts und links, deren Begrenzung von der Aufstellung der zwei Lautsprecher abhing. Andererseits – ein oft unterschätzter Aspekt – trugen aber auch Nachhall und Raumklang zu einer Dreidimensionalität bei, die eine wesentlich detailliertere Tiefenstaffelung möglich machte. Mit der Stereophonie können Stimmen daher besser denn je unterschiedliche Orte innerhalb des medialen Raumes einnehmen: Sie sind nah oder fern, links oder rechts und befinden sich in unterschiedlichen akustischen Perspektiven zum Hörer. Gebrauch von dieser Möglichkeit machen beispielsweise Gesprächsrunden, in denen die Stimmen auf die Breite der Stereobasis verteilt werden – eine Praxis, auf die im Radio anders als im Fernsehen oft zurückgegriffen wird. Dabei scheint die Konvention zu herrschen, dass die Stimme des Gesprächsleiters stets die (räumlich neutrale) Mitte einnimmt.²⁴ Die Positionierung der einzelnen Stimmen auf unterschiedliche Orte im Stereopanorama – völlig unabhängig von der realen Sitzordnung – hat zur Folge, dass sie sich leichter voneinander unterscheiden lassen. Anders als im Fernsehen, wo die Diskussionsteil-

22 Interview mit Alfred Braun 1952, veröffentlicht auf den Internetseiten des SWR (<http://www.swr.de/swr2/wissen/archivradio/>, 17.11.2013).

23 Vgl. Häusermann: Radio, S. 79f.

24 Bei Podiumsdiskussionen ist es üblicher, dass der Gesprächsleiter auf einer Seite sitzt, damit er mehrere Gesprächspartner im Blick hat, ohne den Kopf hin- und her bewegen zu müssen.

nehmer jeweils in der Nahaufnahme gezeigt und durch Bauchbinden schriftlich benannt werden können, steht Radiohörern zur Orientierung allein der auditive Kanal zur Verfügung. Die Verortung in bestimmten Richtungen kann als zusätzliches orientierungsstiftendes Merkmal dienen.

Die Stimmen des Radios tragen also ihre je eigenen Raum- und Ortsinformationen in sich. Die Kombination von Räumen und Orten – ob seriell angeordnet oder zeitgleich übereinandergeschichtet –, ihr »Hintereinander- und Übereinandermontieren«²⁵ bildet ein räumliches Bezugssystem, eine akustische topologische Struktur. Was dabei entsteht, ist wiederum eine Ästhetik, die sich als typisch für das Radio erweist. Die enträumlichte Stimme, verstanden als *räumlich neutrale* Stimme, bildet den Bezugspunkt für diese Struktur. Diese Topologie lässt sich poetologisch deuten, beispielsweise mithilfe von Erzähltheorien: Radiopraktiker erzählen eine Geschichte. Wenn ein Moderator einen Reporter ankündigt, der wiederum O-Töne eines Akteurs in seinen Bericht integriert, liegen schon drei verschiedene Räumlichkeiten vor, die sich als drei Erzählebenen beschreiben lassen. Der Wechsel in eine tiefere Ebene wird von der Stimme der nächsthöheren Ebene veranlasst, beispielsweise durch Floskeln wie: »Hören Sie einen Beitrag von ...« (Moderator – Reporter) oder »Der Bürgermeister vertritt eine andere Meinung ...« (Reporter – O-Ton). Nach einem etwas stilisierten Modell lassen tiefere Ebenen dabei mehr Räumlichkeit zu und schaffen dadurch eine größere Distanz zur enträumlichten Stimme des Moderators. Die Raumhaftigkeit der Stimme dient als Indikator für die Erzählebene; die Raumlosigkeit des Moderators entspricht dem unmittelbareren Erzähler-Leser-Verhältnis. Die *Station Voice* dagegen als Stimme, die sich noch mehr als die des Moderators einer Verortung entzieht, lässt sich einer noch höheren Instanz zuordnen; sie bildet gewissermaßen einen Paratext zur Moderation, so wie Kapitelüberschriften in einem Text oder wie ein Buchtitel.

Ein weiteres Beispiel: Im Feature *Lifestyle*²⁶ tritt der Autor Jens Jarisch sowohl als Sprecher des Features auf als auch als Reporter, der vor Ort Interviews führt. Er spricht seinen sorgfältig komponierten Feature-Text, der sehr präsent und mittig zu hören ist und dem kein akustischer Raum zugeordnet werden kann. Parallel dazu erscheint seine Stimme als Bestandteil der im O-Ton wiedergegebenen Szenen leiser, mit mehr Hall und aus variierenden Richtungen; es ist deutlich zu hören, dass er sich beispielsweise in der großen Empfangshalle eines Unternehmens befindet. Obwohl es sich um dieselbe Stimme handelt, übernimmt sie unterschiedliche Funktionen bzw. bewegt sich auf unterschiedlichen Erzählebenen. Jarisch ist als Erzähler mit enträumlichter Stimme, als handelnde Figur mit verräumlichter Stimme zu hören. Als Erzähler spricht er *über* das Erleben und Handeln der Figur, vermittelt zwischen dem Raum der Reportage und dem Hö-

25 Arnheim: Rundfunk als Hörkunst, S. 63.

26 Jens Jarisch, *Lifestyle* (RBB/DLF/SWR 2005).

rer. Akustische Raumhaftigkeit steht hier als Metonymie für Distanz – nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich.

5. STIMME IM KÜNSTLICHEN RAUM

Radiopraktiker und Ingenieure haben sehr bald Möglichkeiten entwickelt, raumakustische Parameter gezielt zu steuern. So ist die Technik des *Verhallens* nicht viel jünger als das Radio selbst. Bereits Ende der 1920er-Jahre entstanden sogenannte Hallräume oder Echo-Räume – stark hallende Räume, in die das trockene Signal eingespielt wurde, um es dort mit Mikrofonen wieder aufzunehmen. Im Regieraum wurde es dann elektrisch mit dem ursprünglichen Signal kombiniert.²⁷ Mehr Flexibilität wurde Ende der 1950er Jahre mit mechanischen, seit den 1970er Jahren schließlich mit digitalen Hallgeräten erzielt.²⁸ Gerade die enträumlichte Stimme trägt das Potenzial neuer, künstlicher Verräumlichung in sich.

Die Domäne des künstlichen Halls lag von Anfang an bei den fiktionalen Formen, allen voran dem Hörspiel. Gerade in der Kombination mit Atmos aus der Konserve lässt sich über diese Technologie jede Stimme virtuell an einen ganz anderen Ort, in einen ganz anderen Raum versetzen. Die Hallerzeuger dienen als Illusionsmaschinen und sind ein wichtiges Puzzleteil in der medialen Konstruktion gezielter Realitätseindrücke. Doch dabei blieb es nicht. Der künstliche Hall hat sich mittlerweile von dieser illusionsbildenden Aufgabe emanzipiert und sein semiotisches Potenzial weiter ausgelotet. So war es in den 1950er Jahren in den USA eine Zeit lang in Mode, die Stimme des Moderators durch besondere Raumeffekte größer klingen zu lassen, wie Wolfgang Hagen für das Top-40-Radio darlegt.²⁹ Überhaupt habe man in dieser Zeit Echo- und Hallgeräte auf das gesamte Radioprogramm angewandt, »um der Station einen ›großen‹ Sound zu geben.«³⁰ Die Räumlichkeit stand für eine Botschaft, die auf akustischem Wege mit dem eigentlichen Text des Sprechers mitgeliefert werden sollte: Die Größe des Raums sollte den Stellenwert, die Relevanz, vielleicht auch die Marktposition des Senders unterstreichen.³¹

So ähnlich wie dieser »Shadder-Sound«³² werden Hall, Echo oder andere Raumeffekte auch heute vor allem in aufwendigeren Formen wie dem Trailer oder Werbespot gezielt eingesetzt, um einzelne Worte oder Phrasen zu betonen. Der Effekt besteht dann weniger in der Konstruktion einer ganz bestimmten

27 Vgl. Lubszynski: »Rundfunkaufnahme«, S. 252f. Die Technik wurde laut Thompson als erstes von der BBC eingeführt, vgl. Thompson: *The Soundscape of Modernity*, S. 281f.

28 Eine kurze Kulturgeschichte der künstlichen Hallerzeugung findet sich in Volmar: »Auditiver Raum aus der Dose«, S. 152-174.

29 Hagen: *Das Radio*, S. 328.

30 Ebd.

31 Der Einsatz entsprechenden Nachhalls wird bereits von Arnheim als Metonymie für Größe und Macht vorgeschlagen; vgl. Arnheim: *Rundfunk als Hörkunst*, S. 66f.

32 Hagen: *Das Radio*, S. 328.

Räumlichkeit als vielmehr darin, schlicht anders zu klingen und einzelne Informationen hervorstechen zu lassen. Der Trailer zu einem Spiel der Basketball-Bundesliga, der am 2. Januar 2014 im Berliner Sender Radio Eins lief, ist ein Beispiel dafür. Der Anfang des Textes ist sehr rhythmisch gesprochen und mit einem deutlichen Raumeffekt – Nachhall und mehrere Echos – versehen: »Freitag – dritter Januar – zwanzig Uhr – O2-World«. Nicht nur dass der Raumeffekt an den Klang in einer Sporthalle erinnert, er stellt auch die wichtigsten Daten akustisch heraus. Der Raumeffekt wird als klangliche Finesse eingesetzt, er wird zum Träger der Emphase.

Die Technik des Verhallens ermöglichte nicht nur völlig neue Produktionsweisen – man war nicht mehr auf reale Räume angewiesen –, sie befreite den Raumklang auch hinsichtlich seiner *Bedeutung* vom Raum: Der hörbare Hall verweist nun nicht mehr unbedingt auf existierende oder imaginäre Räume, sondern er übernimmt rhetorische Funktionen, wird zur Metapher, zur Metonymie, zu einem »*Sound Effect*«³³. Diese Entwicklung ist nicht auf Formen des »Alltagsradios« beschränkt. Auch für den Hörspielautor und -theoretiker Werner Klippert geht es »nicht um die Illusion eines geometrischen Raumes, sondern um die Schaffung eines Beziehungs-, Stimmungs- und Erlebnisraumes.«³⁴ Ebenso hat gerade die Musikproduktion seit den 1930er-Jahren intensiv mit Raumwirkungen experimentiert. »Erzielt wird ein Effekt, dessen Künstlichkeit jederzeit hörbar ist, ohne die Hörer zu stören, im Gegenteil, er wird zum Markenzeichen der Aufnahme.«³⁵

Der Raum im Radio hat eine bemerkenswerte Karriere erlebt. Stand die Ent-räumlichung der mediatisierten Stimme zunächst im Dienste der Kompensation technologischer Einschränkungen, so übernimmt der hörbare oder nichthörbare Raum mittlerweile soziale, ästhetische und semantische Funktionen. Er definiert das Verhältnis zwischen den Kommunikatoren der Radiostation und den Hörern und trägt zur medialen Botschaft bei. Radio-Sounddesign, verstanden als der gestalterische Umgang mit dem medialen Raum Radio, gehört heute zu den zentralen Tätigkeiten im Radioalltag.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst und weitere Aufsätze zum Hörfunk [1936], Frankfurt a.M. 2001.
- Arnold, Bernd-Peter: ABC des Hörfunks, Konstanz ²1999.
- Benjamin, Walter: »Auf die Minute« [1934], in: Gesammelte Schriften, hrsg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Bd. IV,2, Frankfurt a.M. ²1972, S. 761-763.

33 Volmar: »Auditiver Raum aus der Dose«, S. 168.

34 Klippert: Elemente des Hörspiels, S. 105.

35 Großmann: »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur«, S. 71; vgl. auch Dibben: »The Intimate Singing Voice«.

KIRON PATKA

- Bofinger, Alfred: »Grundsätzliches zur Programmgestaltung des Rundfunks« [1924], in: Dussel, Konrad/Lersch, Edgar (Hrsg.): Quellen zur Programmgeschichte des deutschen Hörfunks und Fernsehens, Göttingen/Zürich 1999, S. 31-36.
- Dibben, Nicola: »The Intimate Singing Voice: Auditory Spatial Perception and Emotion in Pop Recordings«, in: Zakharine, Dmitri/Meise, Nils (Hrsg.): Electrified Voices. Medial, Socio-Historical and Cultural Aspects of Voice Transfer, Göttingen 2013, S. 107-122.
- Föllmer, Golo: »Theoretisch-methodische Annäherungen an die Ästhetik des Radios. Qualitative Merkmale von Wellenidentitäten«, in: Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hrsg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, S. 321-338.
- Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio, Zürich 2006.
- Großmann, Rolf: »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?«, in: Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hrsg.): Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung, Bielefeld 2013, S. 61-77.
- Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA, München 2005.
- Hall, Edward Twitchell: Die Sprache des Raumes, Düsseldorf 1976.
- Häusermann, Jürg: Radio, Tübingen 1998.
- Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels, Stuttgart 1977.
- Lengenfelder, Werner G.: »Verpackungselemente«, in: La Roche, Walther von/Buchholz, Axel (Hrsg.): Radio-Journalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis im Hörfunk, Berlin 2009, S. 300-308.
- Lubszynski, Günther: »Rundfunkaufnahme«, in: Rundfunk Jahrbuch, Nr. 2, 1930, S. 245-254.
- Schätzlein, Frank: »Geschichte«, in: Kleinsteuber, Hans J.: Radio. Eine Einführung, Wiesbaden 2012, S. 63-81.
- Schätzlein, Frank: »Sound und Sounddesign in Medien und Forschung«, in: Segeberg, Harro/Schätzlein, Frank (Hrsg.): Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, Marburg 2005, S. 24-40.
- Thompson, Emily: The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933, Cambridge, MA. [u.a.] 2004.
- Thompson, Emily: »Dead Rooms and Live Wires: Harvard, Hollywood, and the Deconstruction of Architectural Acoustics, 1900-1930«, in: Isis, Jg. 88, Nr. 4, 1997, S. 597-626.

- Volmar, Axel: »Auditiver Raum aus der Dose. Raumakustik, Tonstudiobau und Hallgeräte im 20. Jahrhundert«, in: Gethmann, Daniel (Hrsg.): Klangmaschinen zwischen Experiment und Medientechnik, Bielefeld 2010, S. 152-174.
- Weichart, Friedrich: »In 14 Tagen einen Sender für Berlin«, in: Rundfunk Jahrbuch, Nr. 2, 1930, S. 43-52.