

Knut Hickethier (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 26: Radioästhetik – Hörspielästhetik

1997

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1106>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hickethier, Knut (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 26: Radioästhetik – Hörspielästhetik* (1997). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1106>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

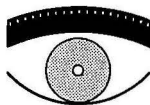
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

AUGENBLICK



**Radioästhetik –
Hörspielästhetik**

26

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Radioästhetik – Hörspielästhetik

Augen-Blick 26

Marburg 1997

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 26

Dezember 1997

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presserverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 8.50 (ÖS 77/SFr 8.50);
Jahresabonnement (2 Hefte) DM 16.-- (ÖS 136/SFr 16.--)
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: WB-Druck, Rieden

ISSN 0179-2555
ISBN 3-89472-036-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Knut Hickethier	
Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder	6
Hermann Naber	
Es ist das Ohr, das durch die Dunkelheit dringt, nicht das Auge	21
Ulrich Gerhardt	
Hörspiel und Radio	28
Christoph Buggert	
Delirium Radio. Anmerkungen eines Medienfossils.....	30
Monika Klostermeyer	
Das Hörspiel im Radio	40
Herbert Kapfer	
Harte Schnitte, ungezähmte Worte, Stimmen hört jeder. Pop im Hörspiel	44
Götz Naleppa	
Hörspiel und Öffentlichkeit oder Totgeschwiegen aber nicht totzukriegen	62
Alfred Behrens	
Die einzige Wirklichkeit ist die Wirklichkeit des Zufalls.....	67
Helmut Kopetzky	
Puristen – bitte weghören!	82
Wolfgang Bauernfeind	
Langmütige Dokumentaristen	85
Horst Ohde	
Radio in Deutschland	88

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

- Bauernfeind, Wolfgang, Redakteur, Regisseur, Autor und Leiter der Feature-Abteilung des SFB mehrere Auszeichnungen für Hörspielproduktionen.
- Behrens, Alfred, Lehre als Verlagskaufmann, Studium an der Meisterschule für Grafik, Druck und Werbung Berlin. Werbetexter, Programme Assistant bei der BBC London. Übersetzer. Journalist. Seit 1971 als Autor und Regisseur in Berlin (seit 1987 auch Dramaturgie und Lehrfähigkeit: Berliner Drehbuchwerkstatt. HDK Berlin, Filmhaus Frankfurt). Bücher und Hörspiele, die häufig Preise erhielten. Bundesfilmpreis 1982 für *Berliner Stadtbahnbilder*.
- Buggert, Christoph, geb. 1937 in Polen, mehrere Jahre wohnhaft in der DDR, dann Wechsel in die BRD. Studienabschluß mit einer Dissertation über Techniken des restaurativen Erzählens im deutschen Roman des 19. Jahrhunderts. Seit 1959 Autor von Hörspielen. Verschiedene Preise und 1988 Veröffentlichung des Romans *Das Pfarrhaus-Buch der Entzückungen*. Seit 1976 Leiter der Abteilung Hörspiel und Produktion Hörfunk des Hessischen Rundfunks in Frankfurt.
- Gerhardt, Ulrich, Hörspielregisseur zahlreicher Produktionen und Autor, ehemaliger Hörspielabteilungsleiter des SFB, Mitglied der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg, Hörspielpreis der Akademie der Künste 1992 für die Realisierung des Hörspiels *Roter Stern* von Simone Schneider (BR/SFB).
- Hickethier, Knut, geb. 1945, Prof. für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Dr. phil. Veröffentlichungen über Medientheorie, Film, Fernsehen und Radio. Seit 1982 Radio-, Fernseh- und Filmkritiken vor allem in *Kirche und Rundfunk* und *epd Film*.
- Klostermeyer, Dr. Monika, Studium der Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie in Hamburg und Wien, seit 1970 Dramaturgin in der Hörspielredaktion des NDR, 1988 - 1994 Leiterin dieser Redaktion und Autorin von Radiosendungen und Hörspielbearbeitungen, seit 1994 freie Dramaturgin und Autorin. Lebt in Hamburg.
- Kopetzky, Helmut, geb. 1940 in Mährisch-Schönbert, heute Sumperk (Tschechische Republik). Bis 1972 Journalist bei Tageszeitungen, dann freiberuflicher Autor und Regisseur. Seit 1994 Redakteur in der Feature-Abteilung des Sender Freies Berlin. Schrieb und produzierte neben Beiträgen für das Fernsehen Features und Feature-Serien und Hörspiele. Internationale Rundfunk-Preise, organisierte Radio-Workshops (Dramaturgie und Technik) in verschiedenen Ländern. Lehraufträge an der Universität Leipzig. Sachbücher. Ein Theaterstück.
- Naber, Hermann, geb. 1933 in Ochtrup/Westfalen, Studium Germanistik, Anglistik, Philosophie und Publizistik. Journalistische und schriftstellerische Arbeit. Hörspiel-Dramaturg beim Hessischen Rundfunk (1962-65). Seit 1965 Leiter der Hörspielabteilung des Südwestfunks. Herausgeber der Hörspiel- Kassetten- Edition *Cottas Hörbühne* (1986-1994). Lebt in Baden-Baden.
- Naleppa, Götz, geb. 1943 in Ostpreußen, Dr. phil. Studium der Theaterwissenschaften, Germanistik, Kunstgeschichte an der FU Berlin. Regiassistent am Schiller-Theater in Berlin, Auslandsaufenthalte. Regisseur für Theater und Hörspiel, Autor und Übersetzer. Seit 1972 Regisseur und Dramaturg bei RIAS-Berlin, verschiedene Preise für Hörspielinszenierungen. Lehraufträge an der TU und H.d.K. Berlin. Von 1994 bis 1996 Hörspielleiter von DeutschlandRadio. Zur Zeit auch tätig als freier Regisseur, Übersetzer und Autor.
- Ohde, Horst, geb. 1935, Dr. phil., Wissenschaftlicher Oberrat und Dozent an der Universität Hamburg. Mitherausgeber von *Günter Eich, Ges. Werke*, (1973). - Verschiedene Arbeiten zu Günter Eich, zur Sozialgeschichte des Hörspiels und Rundfunks, zu Theodor Storm und Wolfgang Borchert.

Vorwort

Angesichts der medienwissenschaftlichen Beschäftigung mit Film und Fernsehen wird das Radio vernachlässigt. Radioästhetische Untersuchungen sind selten, vom „Kulturradio“ ist eher feuilletonistisch die Rede, fast alle Aufmerksamkeit richtet sich auf das „Formatradio“ und darauf, wie aus dem Medium mit dem Anspruch, die Welt audiophon darzustellen, möglichst geräuschlos ein computergestützter Abspielautomat der Popmusikindustrie zu entwickeln ist. Die dennoch vorhandene Vielfalt radioästhetischer Positionen, vor allem innerhalb der Rundfunkanstalten, soll deshalb mit diesem Heft ein wenig sichtbar gemacht werden. Dafür wurden Autoren, Hörspielredakteure und Programmverantwortliche gebeten, aktuelle Positionbestimmungen zu liefern. Die schillernde Unbestimmtheit von Radioästhetik und Hörspielästhetik blieb bewußt erhalten, um neue Sichtweisen „von innen“, also aus dem Rundfunk selbst, zu ermöglichen. Das Heft wird von zwei Beiträgen „von außen“, von Autoren, die in der Wissenschaft tätig sind, eingerahmt, um einen zusätzlichen Spannungsbogen aufzubauen. Die Beiträge verstehen sich als Impuls, eine neue Debatte über das Thema in Gang zu setzen.

Knut Hickethier

Knut Hickethier

Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder

Die Gewißheit sitzt tief vom allgemeinen Zuviel an Information. Unüberschaubar scheint das Angebot auf allen Frequenzen, so daß sich das Bild von der *Bilderflut*, von der *Flut der Geräusche* eingeprägt hat. Ca. 50 öffentlich-rechtliche Radioprogramme bevölkern gegenwärtig den Äther über der Bundesrepublik, die kommerziellen Sender bieten ein vielfaches davon.¹

Die Rede von der Medienflut

Die Rede von der Flut der Geräusche und der Bilder lenkt von den wirklichen Gefahren ab, die unserem Mediensystem gegenwärtig drohen. Denn wieviel Radioprogramme von den fünfzig öffentlich-rechtlichen können wir denn jeweils wirklich empfangen? Reduziert es sich nicht auf eine sehr viel kleinere Zahl? Und wie viele nutzen wir von diesen dann auch tatsächlich? Haben wir nicht unsere eingetretenen Hör- und Sehpfade, auf denen wir uns durch den Medienschwung bewegen - von denen wir nur abweichen, wenn wir gelangweilt sind vom bewährten Angebot und einmal abenteuerlustig durch die audiophonen Regenwälder und Steppen streifen wollen?

Das Gefühl des Zuviel entsteht nur aus der globalen Draufsicht, in der alles unterschiedslos zusammengezählt wird. Aus der Sicht von unten, von den Benutzern her, ist die Zahl der regional nur begrenzt empfangbaren Radioprogramme deutlich geringer und stellt die Menge der Programme sich nur als fortschreitende *Differenzierung* in spezielle Lesebedürfnisse, Hörerwartungen, Zuschauwünsche dar.

Unser Umgang mit den Medien hat sich im letzten Jahrzehnt verändert. Häufig nutzen wir die Medien nicht mehr zu den Hauptabendzeiten, sondern in den sogenannten Zwischenzeiten zwischen uns wirklich beschäftigenden

¹ Einige erste Überlegungen zu diesem Thema habe ich 1992 auf den Erlanger Radiotagen vorgestellt. Sie wurden für diese Veröffentlichung vollständig überarbeitet und erweitert.

Tätigkeiten. Peter Christian Hall hat einmal den Begriff der *Restzeitverwertung* durch die elektronischen Medien geprägt. Neben dem gezielten Sehen und Hören gibt es gelegentliches Zuhören und Zuschauen, immer dann, wenn wir nichts anderes zu tun haben. Und da sich diese Restzeiten so ganz diffus über den Tag verteilen, sind wir oft froh über ein entsprechendes Angebot zu dieser dann individuell vorhandenen Hörzeit - ohne daß wir alles gesehen und gehört haben, was die Programme sonst angeboten haben.

Das Bild von der Medienflut assoziiert, daß wir von ihr wehrlos überrollt werden und daß sie uns den Blick auf die Wirklichkeit verstellt - doch in der Wirklichkeit sind diese Medien nur virtuell vorhanden: Wir müssen schon unseren Empfangsapparat einschalten, müssen etwas hören wollen, können herzlos jeder Stimme durch den Druck auf die Taste die Stimme abwürgen, jedes musikalische Anstrengung ruchlos unterbinden.

In der Metapher der Medienflut schwingt der Vorwurf der *Verschwendung* mit. In den Medien würde das Zuviel zum Abfall, zum Medienmüll, der unsere Umwelt verschmutze. Aber ist nicht gerade das Radio ein ausgesprochen umweltfreundliches Medium, das uns vieles bringt, ohne wie die Zeitung der letzten Wochen sich in den Wohnungen bergeweise abzulagern? Im Radio heißt es: es "versendet" sich. Flüchtigkeit ist ein Grundzug dieses Mediums, der "transitorische Charakter" des Programms ist das Besondere. Von Verschwendung, gemessen an den materiellen Ressourcen dieser Welt, ist bei diesem Medium wenig zu spüren, im Gegenteil: Das Radio ist ein Medium ökologischer Sparsamkeit und dadurch ein Medium der Zukunft.

Und die gigantische Verschwendung von Kultur? Die vielen Anstrengungen und Bemühungen, die täglich aufgewendet werden, um die Programme herzustellen, die dann doch nur von wenigen gehört werden? Immer steht die Gegenfrage, an welchem Maßstab dies gemessen wird. Und die Reichweite eines Angebots hängt auch ab von der Zahl der Konkurrenten und dem kulturellen Angebot insgesamt. Die Zeiten, in denen der Rundfunk das Leitmedium war, sind mit der Ausbreitung des Fernsehens vergangen; die Zeiten, in denen ein Programm sechzig, siebenzig, achtzig Prozent der Hörer vor den Lautsprecher bannen konnte, sind längst dahin. Kein Programm schafft es heute noch, die Hälfte eines Publikums und mehr auf sich zu vereinigen. Es liegt doch auf der Hand: Wenn es dreißig Programme gibt, liegt die durchschnittliche Einschaltquote für jedes Programm bei drei bis vier Prozent, und für jedes weitere Prozent bedarf es enormer Anstrengungen. Es waren Zeiten des Mangels, auch des kulturellen Mangels, in denen der Rundfunk oft die einzige Alternative zu einem nicht vorhandenen lokalen Kulturangebot darstellte.

Gewiß wünscht man sich manchem Programm mehr Aufmerksamkeit. Aber haben denn Hörspiele überhaupt keine? Schon eine Einschaltquote von einem Prozent (und das gilt ja bekanntlich als die Grenze des Meßbaren) bei einem Hörspiel, sagen wir in Berlin und Umgebung, bedeutet ein Publikum von 16.000 Hörern. Selbst wenn es noch weniger sind: Welch eine (in der Regel sehr viel teurere) Theateraufführung, sei sie noch so populär, kann sich einer solchen Zuwendung schon rühmen?

In der Klage von der Flut der Bilder und Töne sollten wir nicht unser Unbehagen verstecken, das andere Ursachen hat: die wachsende Komplexität in fast allen Lebensbereichen, die Unübersichtlichkeit der Verhältnisse und die Unordentlichkeit unserer Lebenssituationen. Die Zeiten der Einfachheit, der hierarchischen Ordnungen, meist von anderswo vorgegeben, sind endgültig vorbei. Wir sollten sie nicht erneut von den Medien fordern. Es ist wohl mehr unsere Unlust, die sich in solchen Metaphern artikuliert, die Unlust, aus dem unübersichtlich gewordenen kulturelle Angebot das Wichtige selbst herauszusuchen. Kultur bestand aber noch nie darin, alles bequem serviert zu bekommen.

Die wirklichen Konfliktlinien bestehen deshalb nicht zwischen Medien und Nichtmedien, sondern verlaufen quer durch die Medien: zwischen Komplexität und Simplifizierung, zwischen Gestaltung und Nicht-Gestaltung, zwischen Welthaltigkeit und Weltverzicht.

Funktions- und Gebrauchsformen des Radios

In diesem Gegensatzgeflecht haben sich deutlich neue Gebrauchsformen herausgebildet, die das Radio heute kennzeichnen und auch die Struktur seiner Programme bestimmen. In einer weitgehend mediatisierten Erfahrungswelt nimmt das Radio einen eher unauffälligen Platz ein, erscheint aufgrund der fehlenden Visualität als das ideale 'Nebenbei-Medium', das sich in viele Lebensbereiche einschmiegt und ganz unauffällig an unserer Verhaltensmodellierung arbeitet. Weil wir oft so wenig darauf achten, was uns erzählt, vorgesungen und aufgeredet wird, findet das Radioangebot so leicht Eingang in unsere Vorstellungswelten.

Das Radio als Frühwarnsystem

Seit einiger Zeit wird öffentlich die Einführung von reinen Informationsprogrammen debattiert, in einigen Sendegebieten existieren solche "Inforadios" bereits. Auch in den Vollprogrammen gibt es regelmäßig in bestimmten Abständen, oft stündlich, Nachrichten. Die Abfolge der Meldungen hier ist rascher, dichter geworden. Das Radio erfüllt damit offenbar eine Funktion, die in der Weise bei keinem anderen Medium, auch nicht beim Fernsehen, zum Tragen kommt. Wodurch entsteht der Bedarf, regelmäßig in so kurzen Abständen Nachrichten zu hören, was steht dahinter?

Die Rundfunkgeschichte weiß, daß Nachrichtensendungen, über den Tag gestreut, bereits sehr früh zum Programm zählten, da sie aufgrund der Schnelligkeit des Mediums und der reinen Wortbezogenheit schneller als jedes andere Medium Informationen weit verbreiten konnten. Daß man als Hörer ständig die Nachrichtensendungen verfolgte, um "auf dem Laufenden" zu sein, ist eine Errungenschaft des Zweiten Weltkriegs. Dort waren die Nachrichten oft überlebenswichtig - auch wenn sie häufig ein gefälschtes Bild der Kriegslage lieferten. Diese Form der Informationsabnahme blieb auch nach dem Kriege erhalten, sie ritualisierte und routinisierte sich. Nicht alle Nachrichten sind dabei lebenswichtig, aber viele sind für den Lebenszusammenhang von Bedeutung. Das Wetter spielt deshalb eine zentrale Rolle, ebenso die Berichte zur Verkehrslage. Bei anderen Nachrichten haben wir zumindest das Gefühl, an allem Wesentlichen, was in der Gesellschaft geschieht, beteiligt zu sein, weil wir davon gehört haben. Und auch viele Nachrichten aus Regionen außerhalb unseres Lebenszusammenhangs erscheinen uns wichtig, weil wir inzwischen wissen, daß in einer globalisierten Welt auch Ereignisse in fernen Regionen Folgen für uns haben können. Ölschock, Golfkrieg etc. haben uns diese Einsicht immer wieder in Abständen nahegebracht.

Im Hören der Meldungen *kontrollieren* wir deshalb diese zugleich daraufhin, ob sie für den eigenen Lebenszusammenhang wichtig sind und deshalb besonderer Aufmerksamkeit bedürfen. Ist dies nicht der Fall, werden sie umgehend wieder aus dem Bewußtsein gedrängt und vergessen. Dann bildet sich eine Gewißheit heraus, es sei nichts Wichtiges, nichts von Belang geschehen und man kann getrost weiter seinen eigenen Tagesgeschäften nachgehen. Radiohören bildet auf diese Weise ein *Frühwarnsystem*, das auch heute noch so funktioniert. In den Fließprogrammen sind die Nachrichtensendungen Meßstationen, Seismographen für aktuelle Veränderungen: Meldungen aus dem politischen Geschehen, Wetterlagen, Sturmwarnungen, Staumeldungen, Akti-

enkurse, Smogwerte, Börsenberichte, Konfliktfälle zeigen: Das alles geschieht draußen in der Welt. Bin ich davon betroffen - oder nicht?²

Die Nachrichten versichern mir gerade dort, wo ich nichts für mich von Bedeutung finde: Es geht mir noch gut. Deswegen kann ich ihre Inhalte danach vergessen. Dieser von der Wissenschaft immer wieder kritisierte Befund, daß wir nach einer Nachrichtensendung die Mehrzahl der Nachrichten nicht mehr benennen können, hat in dieser Funktion seine Erklärung.

Solche Signaldienste werden mit der Gefährdung der Menschen durch die *Zunahme des Katastrophischen* ausgebaut werden - wir erinnern uns, daß es zeitweise auch die Meldung von Strahlenwerten gab, auch wenn diesen Meldungen das Moment der schnellen Veränderbarkeit fehlte: Die jahrzehnte- ja jahrhundertelangen Halbwertszeiten der Strahlungen stehen jenseits aller Nachrichtenaktualität des Radios.

Das Radio als Sedativum

Die Nachrichten, die sich gitterartig über den Tag gelegt haben, sind Stützpunkte in den Fließprogrammen, die die Radiolandschaft heute weitgehend kennzeichnen. Diese Fließprogramme sind angelegt für den Dauerempfang bei stumpfsinniger Arbeit in irgendeinem Büro oder Lager oder am häuslichen Herd, wo sie den Hintergrund füllen, vor dessen Leere wir uns so oft fürchten. Das *Nebenbeihören* läßt uns das Moderatorengegeschwätz ertragen, das uns, wenn wir genau hinhören, anödet. Die Fließprogramme hören wir in jenen schon erwähnten Restzeiten tagsüber, zum Beispiel wenn wir uns im Auto durch den Verkehr zu drängeln versuchen oder im Stau stecken bleiben. Wie würde manche Stau- und Streßsituationen im Verkehr ausgehen, wenn nicht die beruhigenden Klänge aus dem Autoradio sedativ auf uns wirkten? Die Funktion dieses Radios scheint darin zu bestehen, daß es - zumindest in einigen Situationen und gewiß auch nicht überall - mögliche Konfliktsituationen reduziert.

Man kann darin einen Betäubungseffekt sehen, oder ein Moment der Anästhesie, wie es Wolfgang Welsch getan hat, also eine Empfindungslosigkeit, die die Medien erzeugen.³ Eine Empfindungslosigkeit, die wenn wir ihm folgen wollen, ein Moment zukünftiger Überlebenstechniken ist, weil wir in dieser Welt mit ihren vielen unlösbaren Problemen nicht mehr anders leben können.

2 Vgl. Knut Hickethier: Das Erzählen der Welt in den Nachrichten. Überlegungen zu einer Narrationstheorie der Nachricht. In: Rundfunk und Fernsehen 1997, H.2.

3 Wolfgang Welsch: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990, S.10f.

Dazu gehört auch, daß wir uns durch Radioprogramme, insbesondere durch die musikdominierten Unterhaltungsprogramme, in Stimmung versetzen lassen, daß sie uns morgens z.B. wach machen für den Arbeitstag, wir im optimalen Fall beschwingt das Haus verlassen, auch wenn es noch dunkel ist. Die emotionale Konditionierungen für die unterschiedlichen Anforderungen des täglichen Lebens werden gerade durch das Radio als Begleitmedium geleistet, sie sind, wenn man die Metapher gebrauchen will, eine Art 'Schmieröl' der Gesellschaft.

Trotzdem entsteht jedoch oft in uns der Verdacht, daß diese Musikeppiche etwas zudecken, was offengelegt gehört, daß hinter der Emotionsmassage eine Welt der Gefahren darauf lauert, daß wir sie völlig vergessen. Das macht auch die gerade bei anspruchsvollen Hörern verbreitete Abwehr solcher Radioangebote aus.

Radio als Sinnstiftung

Quer zu dieser Funktion steht die Funktion des Radios als Kulturinstanz, als Kunst. Das Radio als Ort, an dem auch ambitionierte Kunstformen ihren Platz haben, hat in den letzten Jahren an Umfang und Bedeutung verloren. Dies hat strukturelle Gründe, die nicht allein durch Kommerzialisierung und vorzeitige Anpassung zu erklären sind. Als eine Kunst, die mit dem Akustischen arbeitet, gilt traditioneller Weise die Musik, während das Wort, die Literatur, sich dominanterweise auf das gedruckte Wort, die Schrift und damit auf Medien wie das Buch, die Zeitschrift, die Zeitung bezieht. Im Radio hat die Musik deshalb auch in ganz anderer Weise ihren Platz als das Hörspiel, das immer noch als eine weitgehend wortbestimmte Kunst gilt.

Die Möglichkeit für eine mündliche, für eine orale Literatur scheint eingeschränkt, selbst wenn man mit Walter Ong von einer 'zweiten Oralität' in den Medien sprechen kann.⁴ Das Hörspiel ist deshalb als Kunstform immer eher am Rande des Programm geblieben, hat sich nicht, wie Kinospießfilm, Fernsehspiel und Serie im Fernsehen eine breite Basis populären Erzählens gesichert, sondern stellt weitgehend ein Programmangebot für Minderheiten dar.

Es muß doch im Grunde verwundern, daß sich das Radio insgesamt so wenig als ein erzählendes Medium darstellt, obwohl das Erzählen im allgemeinen Verständnis eher etwas mit mündlicher als mit schriftlicher Vermittlung zu tun hat. Die mündlichen Erzähltraditionen haben, anders als man hätte

4 Vgl. Walter Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen 1987.

annehmen können, im Radio keinen dauerhaften Aufschwung erfahren. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind sie aus dem Radio der Gegenwart doch weitgehend verschwunden. Paradoxerweise ist vom „Erzählkino“ die Rede oder von der „bardischen Funktion“ des Fernsehens (Fiske), doch von einem 'Erzählradio' oder 'Radiobarden' ist nicht die Rede.

Auch das Hörspiel hat sich - zumindest eine Zeitlang und vor allem in den Konzepten des Neuen Hörspiels- dem Erzählen gegenüber eher verschlossen. Und die großen Formen des radiophonen Erzählens im Hörspiel sind immer eine Ausnahme geblieben, obwohl sie, wie z.B. zuletzt die Hörspielbearbeitung von Tolkiens *Der Herr der Ringe*, auf eine große Publikumsresonanz gestoßen sind. Aber es gibt auch nicht soviel große Erzählwerke, die sich im Radio so leicht und überzeugend erzählen lassen - und hörspieleigene Erzählungen wurden zu wenig entwickelt.

Gleichwohl bleibt die Funktion der Sinnstiftung durch die Radiokunst erhalten. Das Hörspiel hat sich als eine durch seine Wortbezogenheit zunächst literarische Form die Dimension der Musik und der Geräusche erhalten bzw. sie sich neu erschlossen. Es hat sich in den Formen des audiophonen Hörspiels, der 'Audio-Art', der 'Radio-Art' etc. die Möglichkeit der Sinnvermittlung erhalten und in Abgrenzung gegenüber einer nur wortbezogenen Literatur und der ebenfalls auf ein ästhetisches Erlebnis bezogenen Musik blieb *das gesamte Spektrum der akustischen Mittel* bewahrt, sinnstiftend Welt darzustellen und eine eigene Welt durch Kunst zu stiften. Dieses Spektrum muß nicht in jedem Einzelwerk entfaltet werden, aber es ist als Potential immer vorhanden. Deshalb hat auch jede Vereinseitigung des Hörspiels in eine Richtung, sei es zum literarischen Hörspiel oder zur geräuschbestimmten Audio-Art, immer wieder Kritik hervorgerufen und ästhetische Gegenbewegungen entstehen lassen.

Das Hörspiel zielt als Gattung in einem umfassenden Anspruch darauf, durch ästhetische Gestaltung mit akustischen Mitteln Welt in einem in sich abgeschlossenen oder auch das Fragmentarische gerade betonenden Werk als sinnhaft zu zeigen. Dieser Sinn ist nicht als Moral oder Didaktik zu verstehen, sondern steckt darin, daß das Hörspiel *Welt als erzählbar*, als kausal aufeinander bezogen, als in seinen Erscheinungen miteinander verkettet vorführt. Das Hörspiel kann uns als Hörer durch seine Sicht provozieren und empören, es kann uns die Welt als unterhaltsam und komisch, als tragisch oder verwerflich, ja auch als sinnlos vorführen, immer aber bietet es eine Sicht, liefert damit - in seiner akustisch-sinnlichen Form einen Erklärungsansatz für Welt.

Die *Reduktion der Programmsparte Hörspiel* im Radio hat diese Sinn stiftende Funktion des Radios an den Rand des Funktionsspektrums gedrängt. Für

viele Hörer ist sie ganz aus dem Blickfeld geschwunden, weil das Hörspiel in den Programmen nicht mehr auffindbar sind, die Existenz der Kunstform Hörern inzwischen längst nicht mehr vertraut ist. Das hat viele Ursachen. Doch scheint der Bedeutungsverlust, den diese Funktion des Radios seit den siebziger und achtziger Jahren erfahren hat, in den letzten Jahren mit der Digitalisierung des Mediums geringer geworden zu sein. Zumindest zeichnet sich hier eine neue Hoffnung für Hörspielautoren ab. Indem immer mehr junge Computernutzer auch die Möglichkeiten entdecken, mit ihren oft für wenig Geld erstandenen PC-Soundmaschinen selbst am Bildschirm akustischen Konstruktionen zu entwickeln, 'Medienkunst' damit zu produzieren, steigt das Interesse auch an der Radiokunst. Das Radio als Medium des Akustischen bietet für diese eigene Suche nach Sinnstiftungen im Akustischen vielfältiges Material, das dafür genutzt werden kann.⁵

Radio als Milieuschaffung

Die Ausdifferenzierung der Programme hat dazu geführt, daß diese als milieuschaffende Instanzen genutzt werden. War Milieubildung früher bei den mit einem umfassenden Repräsentationsanspruch auftretenden Programmen eine Eigenschaft einzelner Sendungen und Sparten, so kommt diese Funktion mit der Angebotsdifferenzierung immer deutlicher ganzen Programmen zu. Noch sind wir in der Ausdifferenzierung der Programme nach Formaten (Adult Contemporary vs. Easy Listening u.a.) in Deutschland nicht so weit wie in den USA, aber die Ansätze, diesen Weg zu gehen, sind bereits erkennbar und gerade auch in den öffentlich-rechtlichen Sendehäusern werden die oft fünf Hörfunkprogramme, die nebeneinander bestehen, gegeneinander ausdifferenziert. Bei den Jugendprogrammen wie „Fritz“ (ORB/SFB) und „N-Joy Radio“ (NDR) ist solche Milieustiftung besonders deutlich, aber sie treffen auch auf andere Programme zu. So läßt sich auch das Kulturprogramm für ein eher intellektuelles, kulturverbundenes Publikum als milieustiftend verstehen.

Der Kultursoziologe Gerhard Schulze hat aufgrund empirischer Studien von fünf zentralen Milieus gesprochen, die sich in den achtziger Jahren herausgebildet haben bzw. feststellen ließen und die er mit ihren Leitbegriffen benannt hat (Niveau, Harmonie, Integration, Selbstverwirklichung, Unterhaltung).⁶ Diese kulturellen Milieus, die er die Schichten-, Ausbildungs- und

5 Ich beziehe mich hier auf die Diskussionen der Internationalen Hörspieltage in Berlin vom 21.-23.11.1996.

6 Gerhard Schulze: Die Erlebnisgesellschaft. Frankfurt/M. 1992, S.277ff.

Einkommensdifferenzen übergreifend versteht, werden auch durch Vorlieben für je spezifischen Medienkonsum mitdefiniert. So plausibel diese Milieubegriffe in ihren empirischen Begründung erscheinen, für die Radionutzung scheinen sie jedoch noch zu grob. Zu vermuten ist, daß sich hier weitergehend neue Milieus herausbilden und die individuelle Identitätsbildung durch zusätzliche Differenzierung dieser Milieus erfolgt.

Indem auch das Radio in das Ensemble der Milieu- und Identitätsbildung der Subjekte einbezogen wird, stellt sich die Frage, ob nicht die Funktion der Sinnstiftung, wie sie bislang vor allem der Kunst im Radio zukam, zunehmend durch die Milieustiftung ersetzt wird. Indem ein Programm - wie z.B. „Fritz“ - für Teile einer Generation sich zum Orientierungsrahmen entwickelt, und verhaltensmodellierend und erfahrungsbestimmend wird, könnte es auch die Funktion der ästhetischen Sinnstiftung übernehmen.

Radio als Instrument gesellschaftlicher Modernisierung

Wie aber sind solche Funktionsweisen des Radios, wie sie hier sehr skizzenhaft angelegt und auf wenige Grundmuster beschränkt dargestellt wurden, zu verstehen? In welchem Rahmen wirkt das Medium? Versuchen wir eine Verallgemeinerung.

Wir haben uns angewöhnt, die gesellschaftliche Entwicklung als Prozeß von wirtschaftlichen, politischen, auch administrativen *Modernisierungsprozessen* zu verstehen, die an die einzelnen permanent Anforderungen nach Anpassung und Neuorientierung stellen. Den Medien kommt dabei die Funktion der Begleitung solcher Prozesse zu, sie vermitteln die Modernisierungsanforderungen an die Subjekte, nehmen aber auch die Kritik der davon Betroffenen auf, artikulieren sie und geben damit denjenigen, die die Modernisierung betreiben, Hinweise, was gesellschaftlich durchsetzbar ist und wo Grenzen bestehen.

In der Erörterung gesellschaftlicher Probleme - wie z.B. die Staatsfinanzen zu sanieren sind, das Rentenwesen verbessert werden soll, Arbeitslosigkeit bekämpft werden kann oder wie die Modernisierung im Osten Deutschlands zu bewältigen ist - bilden gerade die elektronischen Medien *Foren*, auf denen die gesellschaftlichen Debatten ohne sonderlich große Aufwendungen geführt werden können. Durch die Schnelligkeit ihrer Vermittlung können solche Erörterungen gesellschaftlich rasch wirksam werden.

Das Radio hat diese Funktion in den achtziger Jahren durch zahlreiche Beteiligungssendungen ausgebaut, hat sie durch Diskussionssendungen, zu

denen sich Hörer zuschalten können, verstärkt. Weil es hier in besonderer Weise um das Wort geht, um Rede und Gegenrede, war das Radio vielfach schneller als das Fernsehen mit seinem Bilderzwang. Der Ausbau von Diskussionssendungen und Talk Shows im Fernsehen ist Indiz dafür, daß dafür ein gesellschaftlicher Bedarf besteht. Im Radio sind diese Forumsendungen mit dem Umbau der Programme zu Magazinwellen jedoch wieder reduziert worden, unverständlichlicherweise, weil damit gerade die öffentlich-rechtlichen Programme eine wichtige Funktion ihres Mediums aus der Hand gegeben haben. Die Forums-Idee hält noch am Prinzip der Vermittelbarkeit der verschiedenen gesellschaftlichen Interessen fest; richten sich die Programme nur noch nach den sich voneinander abgrenzenden Milieus aus (was sicherlich der werbetreibenden Industrie entgegenkommt, weil es das Publikum damit in konsumrelevante Segmente vorsortiert), geht dieser Anspruch auf Vermittlung verloren.

Radio als *gesellschaftliches Forum* zu verstehen, bedeutet, von der Idee der Teilhabe auszugehen, gerade auch dort, wo die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit genutzt wird, wo im Live die ungeschützte, nicht vorsortierte Meinung erlaubt ist. Dabeisein mit Hilfe des Radios bedeutet auch Teilhabe an der Kultur. Denn die Modernisierung - dieses große Projekt der Moderne, das immer noch in der Durchführung und unabgeschlossen ist, beschränkt sich ja nicht auf die vielfach nur so verstandene ökonomische Modernisierung. Die Befreiung der Subjekte von überflüssigen, aber traditionell überlieferten Zwängen, die Selbstfindung des Einzelnen wie die immer wieder erzeugte Verpflichtung der intersubjektiven Kommunikation auf Toleranz und Verstehen, sie greifen weiter. Darin steckt das demokratische Potential der Rundfunkmedien, daß sie den Raum der Kultur potentiell allen zugänglich machen.

Diese Idee ist nicht neu, ja sie scheint sogar verbraucht zu sein im Alltagsgeschäft einer Medienbranche, die dieses *demokratische* Element bewußt als bloßes Moment der Massenwirksamkeit, mißversteht und es nur als Frage nach der Einschaltquote zu übersetzen weiß. Dennoch bleibt die Idee als Anspruch erhalten und ist gerade auch den mit der 'Grundversorgung' beauftragten öffentlich-rechtlichen Programmen gegenüber immer wieder einzuklagen.

Ein solches Konzept schließt auch die Bereiche der Kultur ein, die sich der Massenwirksamkeit gegenüber eher verschließen, die sich als komplex und schwierig erweisen, die von den Hörern Verstehensleistungen abfordern. Vermittlung von Kultur im Radio heißt also *nicht* Popularisierung durch Verzicht auf komplexe Strukturen. Im Programm muß auch Raum sein für die *Darstellung komplexer Sachverhalte* und *radikaler ästhetischer Gestaltungsformen*. Es ist doch evident, daß wir auf grundlegende Fragen unserer heutigen Zeit, auf die vielen katastrophischen Perspektiven keine Lösungen parat ha-

ben. Kultur ist auch eine Form des Lebens mit dem Unlösbaren, ist auch die Fähigkeit, Bereiche des Nichtverstehens respektieren zu können.

Radio und Radiokunst

Daß gerade der Radiokunst innerhalb der Programme als Ort der Sinnstiftung eine besondere, wenn auch quantitativ eine eher randständige Bedeutung zugewiesen ist, ist seit den Anfängen des Radios festzustellen. Gewiß hat das Hörspiel früher größere Aufmerksamkeit erfahren, aber war es innerhalb eines Programmes tatsächlich quantitativ umfangreicher vertreten? Es sind heute sehr viel mehr hörspiellose Programme zu hören, so daß sich Hörspiele sehr viel weniger leicht im Rauschen der Frequenzen finden lassen.

Heinz Schwitzke, einer der großen Hörspieldramaturgen der fünfziger Jahre und Theoretiker der Form, wies dem künstlerischen Wort im Radioprogramm eine besondere Bedeutung zu. Für ihn, den Rundfunkmann, war das Radioprogramm - damals noch weit entfernt von den Fließprogrammen der heutigen Zeit - "nichts anderes als die zum Tönen gebrachte empirische, additive Zeit selbst, die melodisch tickende Totenuhr, der Nenner, auf den sich die ganze Welt bringen läßt. Damit aber wird dieses permanente Programm das genaue Gegenteil vom erlösenden Wort, das als das ganz Andere in die Zeit einbrechen und eine eigene, neue Wirklichkeit prägen will."⁷

Durchgängig, so läßt sich feststellen, ist an dieser *Sonderstellung des künstlerischen Wortes im Programm* festgehalten worden, wenn auch nicht in der Emphase, mit der Schwitzke sie formulierte. Gegenüber einem Programm, das sich mehr und mehr dem Grundrauschen annähert und als ein endloses Geräuschband erscheint, schien das Hörspiel als gestaltete, als künstlerische Wirklichkeit einen ästhetischen Freiraum zu definieren, der sich um Sinnstiftung in dieser Welt bemüht.

Dabei bildete Schwitzkes Definition ein von ihm offenbar selbst nicht bemerktes Paradox: war nicht das Hörspiel selbst zugleich auch immer Teil dieses Programms, gegen das es sich stemmen sollte? Ließ sich nicht eine solche *Widerstandsform* gegen das Programm nur vertreten, wenn das Hörspiel sich aus dem Programmkontext herausbegab und von der „Radio-Art“ zur „Audio-Art“ wurde? Es gab Phasen in der Hörspielgeschichte, in denen die Hörspielmacher in einem solchen Schritt die einzige Möglichkeit sahen, sich gegen einen rapiden Abbau ihrer Kunst in den Programmen zur Wehr zu setzen. Mitte

7 Vgl. Heinz Schwitzke: Das Hörspiel. Köln/Berlin 1963, S.25ff.

der achtziger Jahre, als in einem vorauseilenden Gehorsam die öffentlich-rechtlichen Radioprogramme sich angesichts kommender kommerzieller Konkurrenz selbst zu kommerzialisieren begannen, sah z.B. der damalige SFB-Hörspielleiter Ulrich Gerhardt darin eine Möglichkeit.⁸ Was hier aus Verzweiflung über den öffentlich-rechtlichen Selbstabbau überlegt wurde, erscheint heute vielen Autoren als Möglichkeit nicht mehr so fern, wenn sie mit eigenen Produktionsgeräten anfangen, ihre eigenen Hörspiele zu produzieren und dann auch an andere als die rundfunkbezogenen Vermittlungsformen denken.

Noch stellt eine *radiounabhängige* Hörspielkunst (die sich dann sicherlich anders nennen würde) keine Perspektive dar, weil es einen wirklichen 'Markt' unabhängig vom Radio nicht gibt. Aber denkbar ist eine solche Perspektive schon geworden und sie erscheint mit dem Blick auf die mediale Vernetzung auf der digitalen Ebene, mit dem Entstehen eine 'Medienkunst' nicht mehr gänzlich ausgeschlossen.

Die Programmverantwortlichen des Radios sind sich nach zehn Jahren 'Duales Mediensystem' inzwischen allerdings auch bewußt, daß sie ganz ohne Hörspiel nicht auskommen - nicht weil ihnen am Hörspiel viel liegt, sondern weil es eine der wenige Sparten des Radios ist, die das öffentlich-rechtliche von kommerziellen Radio unterscheiden. Die gilt es zu bewahren, weil sonst die *Legitimationsfrage* sich stellen könnte und die Gebühren nicht mehr rechtfertigen ließen. Wie auch immer, ein Radio, das einen Auftrag auf Grundversorgung zu erfüllen hat, hat den Hörern auch eine künstlerische Sicht der Welt zu bieten, hat sich mit der Sinnfrage auseinanderzusetzen.

Weltinterpretation schließt immer auch die *Formulierung des Möglichen, des Anderen, des Alternativen* ein, macht sichtbar, was angesichts der Welt des Faktischen nicht sichtbar ist. Kunst ist ja nicht nur die Trost für die gesellschaftlich Benachteiligten, die Opfer der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse. Sie ist auch Kritik, Widerstand, Opposition, ist immer auch ein Festhalten am Prinzip des Menschlichen. Im Fiktionalen "die Wahrheit des Lebens und damit gelebte Wirklichkeit zu Vorschein zu bringen" (Günther Rühle), ist ein hoher Anspruch, der vor allem auch eine andere Zuwendung vom Hörer erwartet: Dem Nebenbeihören entzieht sich das Hörspiel aus Prinzip, es erwartet grundsätzlich eine intensive Zuwendung. Denn nur dadurch ist das Heraus-treten aus dem permanenten Zeitfluß für einen Augenblick denkbar: daß wir uns als Hörer öffnen für eine andere, eben ästhetisch gestaltete Wirklichkeit.

8 Ulrich Gerhardt: Hat das Hörspiel als Radiokunst noch eine Chance? In: Knut Hickethier (Red): Brauchen Fernsehspiel und Hörspiel eine neue Dramaturgie? Berlin 1985, S.75-91 (Schriften der Dramaturgischen Gesellschaft Nr. 20).

Das Hörspiel verlangt dies in ungleich stärkerer Weise als die audiovisuelle Kunst, der Film oder das Fernsehspiel, weil das Ohr in anderer Weise als das Auge unsere genaue Aufmerksamkeit erfordert, weil es weniger auf die Eindeutigkeit des Zeigens, sondern mehr auf die Vieldeutigkeit des Verstehens setzt. Das Fehlen der audiovisuellen Bilder erzwingt von den Hörer in anderer, neuer Weise die eigene Evokation des Bildlichen beim Hören, erfordert damit ein anderes Mittun der Hörer.

Dabei ist längst klar, daß wir auch in unserem Hören von den audiovisuellen Medienwelten geprägt sind, daß die Erzähl- und Darstellungsformen, wie sie der Spielfilm und vor allem die Fernsehserien mit ihren weitgehend standardisierten Erzählformen als Wahrnehmungsform etabliert haben, auch unser Hören von Hörspielen mitformen. Die Ungeduld, die bei vielen Hörern entsteht, wenn sie etwas hören, was sich nicht sofort dem Verständnis erschließt, was sich nicht gleich als 'spannend' und 'unterhaltsam' vermittelt, sondern was sich eher sperrt und ein zunächst geduldiges Sicheinlassen verlangt, ist ein Ergebnis solcher durch den Hollywoodfilm und die Fernsehserien, die ganz den Drehbuchmanuals der Gustav Freytag-Syd Field-Schemata verpflichtet sind.

Sinnstiftung durch Kunst meint genau dieses, daß wir zum Hören, zum Zuhören gebracht werden, uns herausnehmen aus unserer alltäglichen Wirklichkeit und uns hineinbegeben in die Welt der Kunst und ihren Erregungen, Leidenschaften, Erfahrungen aussetzen, und daß wir mit diesen dann wieder in unseren Alltag zurückkehren: Erregt, provoziert, besänftigt oder belehrt - auf jeden Fall in einem anderen Zustand.

Mit einem solchen Anspruch steht das Hörspiel, das künstlerische Wort quer zu den gegenwärtigen Programmphilosophien und nicht zuletzt deshalb ist es bedroht: nicht so sehr durch die Welt der Bilder, sondern durch inneren "Reformen" des Radios selbst, durch die Strukturveränderungen der Rundfunklandschaft im politischen Kräftefeld.

Dieser *Eigensinn der Hörkunst* erscheint vielen Programmverantwortlichen immer häufiger als störendes Moment, als ein Stein des Anstoßes, der sich gegen den stromlinienförmigen Fluß des Gesendeten stemmt. Die Programmplätze, die Etats des Hörspiels wurden deshalb in den letzten Jahren vielfach gekürzt und ganze Programme 'hörspielfrei' gemacht. Natürlich droht deshalb nicht gleich der Untergang der westlichen Kultur. Die Funktion der Sinnstiftung wird möglicherweise von anderen Medien übernommen.

Aber ist es klar, daß bei einer Selbstaufgabe von Funktionen auch ein Bedeutungsverlust des Mediums insgesamt droht. Die Reduktion der Funktionen könnte in anderen Bereichen weitergehen. Das Radio muß aber an der Vielfalt

seiner Funktionen, an der Breite seiner Programmformen festhalten und statt zu verringern sie wieder vergrößern. Nur dann hat es in der veränderten Medienlandschaft eine Chance.

Der fehlende Diskurs über das Radio und das Hörspiel

Daß heute wieder neu eine kritische Auseinandersetzung mit dem Hörspiel und dem Radio insgesamt eingeklagt werden muß, hat auch mit Versäumnissen der Kritik und der Wissenschaft zu tun. Wo gibt es denn die Wissenschaft, die sich heute intensiv mit dem Hörspiel auseinandersetzt? Von wenigen Ausnahmen (Hamburg z.B.) abgesehen, gibt es kaum eine kontinuierliche Beschäftigung mit dem Hörspiel innerhalb der *Literaturwissenschaften*. Zwar ist das Hörspiel als literarische Gattung längst in Lexika und Literaturgeschichten verankert, aber das hat nicht dazu geführt, daß Literaturwissenschaftler, die sich mit der Gegenwartsliteratur beschäftigen, selbstverständlich auch die Hörspiele ihrer Autoren untersuchen.

Noch ist immer wieder - die auch von Hörspielmachern gepflegte - Meinung zu hören, daß Radio habe vor allem in den fünfziger Jahren eine „mäzenatische Funktion“ für die Literatur ausgeübt. Wer vom *Mäzenatentum* des Radios spricht, meint damit, das Radio habe hier quasi eine ihm wesensfremde Tätigkeit ausgeübt, habe damit den Autoren erlaubt, Literatur zu produzieren, die eigentliche, die nur zwischen den Buchdeckeln zu Hause ist, und dafür ein paar Auftragstexte, „Brotarbeiten“, erhalten. Das mag es auch gegeben haben - aber das Radio hat den Autoren ein Publikum erschlossen, das die Literatur als radiophone Literatur gehört haben.

Das Radio hat für die Hörspiele angemessen bezahlt, weil es diese Hörspiele auch innerhalb des Programms und entsprechend seinem Programmauftrag brauchte. Das Radio war und ist, wenn es von Autoren Hörspiele schreiben ließ, diese Texte bezahlte und sendete, eine *literarische Agentur* wie es Verlage auch sind und Öffentlichkeit für Literatur organisiert. Nicht mehr und nicht weniger. Das Radio hatte und hat nichts zu verschenken, aber Kunst gibt es eben auch nicht kostenlos. Das Radio hat den Autoren in dieser Zeit - und heute ebenso noch - eine Öffentlichkeit geboten, hat die bestehenden literarischen Öffentlichkeiten erweitert und mit den radiophonen Möglichkeiten der Literatur auch neue Formen gegeben.

Die Literaturwissenschaft muß also begreifen, daß die Hörspielarbeiten der Gegenwartsauteuren (ebenso auch die Hörspielbearbeitungen älterer Autoren, die zu deren Rezeptionsgeschichte gehören) nicht 'irgendwelche' journalisti-

schen Nebenarbeiten der Autoren sind, sondern daß sie selbstverständlicher Teil einer Literatur sind, einer Literatur, die im Zeitalter der Medien sich ihrer unterschiedlichen Medialität bewußt sein muß.

Daß dieses wissenschaftliche Defizit nicht durch eine entfaltete *Hörspielkritik* ausgeglichen wird, eine Hörspielkritik, die sich nicht nur den neuen Produktionen der einzelnen Sender aufmerksam und kritisch zuwendet, die sich in einzelnen Übersichtsbeiträgen mit der Arbeit einzelner Autoren auseinandersetzt, Trends beobachtet und beschreibt, sich mit den neuesten ästhetischen Entwicklungen, etwa den neuen digitalen Produktionsmitteln, auseinandersetzt, ist nur allzu bekannt und von den Hörspielautoren selbst immer wieder beklagt worden. Es fehlt das 'feed back', die Resonanz, die wiederum stimulierend auf die Arbeit der Autoren und Regisseure wirkt. Nur noch in wenigen Tageszeitungen gibt es, meist in zeitlich großen Abständen, Hörspielkritiken; von den Medienfachdiensten ist es vor allem die „Funkkorrespondenz“, die noch kontinuierlich Hörspiel- und Feature-Kritiken bringt. Auch in „Kirche und Rundfunk“ ist die Zahl der Hörspielkritiken rückläufig. Das hängt nicht mit den Redaktionen zusammen, sondern vor allem auch mit den Kritikern und Kritikerinnen selbst.

Die Zahl der Hörspielkritikerinnen und -kritikerinnen in Deutschland ist an zwei Händen abzuzählen. Und es fehlen vor allem die jüngeren, die sich wiederum mit den Arbeiten vor allem der jüngeren Autorinnen und Autoren auseinandersetzen, die die Durchsetzung von Andreas Ammer, Susanne Amato-sero, Jan Kopetzky, Michael Esser und anderen im öffentlichen Bewußtsein (über deren Bekanntheit innerhalb der 'Hörspielbranche' hinaus) zu ihrer Aufgabe machten.

Die Hörspielkritik ist auch auf seltsame Weise bei potentiellen Kritikern unattraktiv. Vielleicht auch, weil hier der Glamour, mit dem die Filmwelt sich so gern schmückt, fehlt, weil hier die Aufmerksamkeit, auf die das Fernsehen immerhin rechnen kann, gesellschaftlich so wenig gegeben ist. Daß es hier unerkannte Marktnischen gibt, haben viele Kritiker noch nicht erkannt. Sie zu besetzen, könnte auch dem Hörspiel insgesamt helfen, und mit einem neu beachteten Hörspiel könnte auch die Kritik im kulturellen Ensemble der Medienkritik an Bedeutung gewinnen. Sie muß dazu nicht erst auf die digitale Medienkunst warten, denn um die audiophonen Möglichkeiten des Digitalen zu beurteilen, muß die Kritik auch die Geschichte des Hörspiels kennen und die in ihr bereits entfalteten Möglichkeiten einer Hörkunst. Die Gegenwart des Hörspiels ist also gefragt und die Kritik an ihr, weil sich in ihr die Zukunft des Hörspiels formt.

Es ist das Ohr, das durch die Dunkelheit dringt, nicht das Auge

Über das Geschichten Erzählen im Radio.

Auf die Idee, mich mit Tolkien zu beschäftigen, hat mich mein Sohn gebracht. Eines Tages fand ich bei ihm Zeichnungen – er zeichnete ständig, überall hin und egal womit –, aber diese Zeichnungen übertrafen an kalkulierter Ungeheuerlichkeit und Unheimlichkeit alles, was ich bis dahin kannte. Natürlich interessierte es den besorgten Vater, aus welcher Höhle diese Ungeheuer gekrochen waren und von welchen Bergeshöhen diese Lichtgestalten stammten. Er drückte mir drei grüne Bände in die Hand und sagte: lies das! John Ronald Reuel Tolkien: *Der Herr der Ringe*.

Hatte nicht die BBC gerade eine Hörspiel-Serie nach diesem Fantasy-Kultbuch der sechziger Jahre produziert? Ich hatte bis dahin keine Zeile von Tolkien gelesen und ich fand die ersten Seiten todlangweilig. Aber bald freute ich mich auf die tägliche Fortsetzung der Lektüre. Was für eine Geschichte, die von Zwergen, Zauberern und Elfen handelte und deren Helden Hobbits waren, die, kaum einen Meter groß, mit behaarten Füßen durch Wald und Feld und über Berg und Tal liefen, nur um einen Ring mit magischen Kräften wieder dorthin zu bringen, wo er geschmiedet worden war. Ich erfuhr, dass beim WDR ein vierteiliges Hörspiel produziert worden war, in dem der Anfang der Geschichte erzählt wurde. Ich ließ mir das Band kommen: *Der kleine Hobbit*. Horst Bollmann war Bilbo Beutlin, Bernhard Minetti der Zauberer Gandalf, Jürgen von Manger das schizophrene Monster Gollum und Martin Benrath der Erzähler - wunderbar. Erzählen im Radio.

In den siebziger Jahren machte ich in London regelmäßig Station bei Martin Esslin, dem damaligen Hörspielchef der ehrwürdigen BBC. Wir sprachen über Theater und Bücher und natürlich über die Situation des Hörspiels und regelmäßig machte sich Martin Esslin lustig über die typisch deutsche Tren-

nung der Hörspielkunst in E und U, ernst und unterhaltend. Es könne sich, erklärte Esslin, nur um finstere Machenschaften der Unterhaltungskünstler handeln, die sich vom negativen Image E absetzen wollten. Auf meinen Einwand, die Kategorie E nehme aber doch das Prädikat künstlerisch wertvoll in Anspruch, reagierte er ärgerlich: das mache die Sache nur noch schlimmer, weil es auf Beschränktheit schließen lasse; denn wer würde sich schon freiwillig das Etikett E gleich „ernst“ umhängen? Es sei denn, E bedeute „erzählen“.

Jahre später traf ich Martin Esslin in Edinburgh wieder. Er war von der EBU (European Broadcasting Union) eingeladen worden, eine Gastvorlesung über *Die Erwartungen der Hörer an das Radio* oder so ähnlich zu halten. Um das Thema von vornherein einzugrenzen, begann er mit einer Anekdote. Als junger Korrespondent des Auslandsdienstes der BBC habe er vor Jahren eine Reise durch Zentralafrika gemacht. Sie seien in Dörfer mit primitiven Hütten ohne Wasser und Elektrizität gekommen und er habe den einheimischen Fahrer gefragt: was machen die Menschen hier abends, wenn es dunkel ist. Die Antwort: Sie erzählen sich Geschichten. Geschichten erzählen, fügte Esslin hinzu, sei die Urform aller Kommunikation. Und die ehrlichste Form der Unterhaltung.

Für den großen Erzähler Alfred Döblin, der das akustische Medium als den „Mutterboden jeder Literatur“ betrachtete, bekam das Radio seine besondere Bedeutung dadurch, daß es die Dichtung, die seit der Erfindung der Buchdruckerkunst verstummt war, wieder zum Sprechen brachte. Das Hörspiel hat sich seit langem den alten Formen des Geschichten Erzählens angenommen. Ernst Schnabel hat zum Beispiel in seinen mehrteiligen Hörspielen *Ich und die Könige* und *Der sechste Gesang* Stoffe aus der griechischen Mythologie neu erzählt. Der Filmregisseur Max Ophüls, dessen geheime Neigung dem Radio galt, hat Goethes *Novelle* und Schnitzlers *Berta Garlan* adaptiert und inszeniert.

Als nach mehr als zweijährigen Verhandlungen die Frage der Rechte endlich geklärt war und das Projekt einer dreißigteiligen Hörspiel-Serie nach Tolkiens Epos *Der Herr der Ringe* endlich Gestalt annahm, war sehr schnell klar, daß für die Bearbeitung Peter Steinbach, der Autor vieler Originalhörspiele und Szenarist der Film-Serie *Heimat* von Edgar Reitz, gewonnen werden sollte. Wir rannten bei ihm offene Türen ein, aber die Kassetten-Edition der BBC-Produktion, die gerade erschienen war, interessierte ihn nicht. Und als bei den Vorbereitungsgesprächen die Rede auf *Berta Garlan* von Max Ophüls kam, wollte er unbedingt diese Produktion kennenlernen, in der ein Erzähler die Schlüsselfigur ist. Das entsprach ganz und gar unseren Vorstellun-

gen, denn wir wollten, anders als die BBC, die den Stoff zum Mißvergnügen Tolkiens dramatisiert hatte, seine epische Struktur erhalten.

Wir hatten uns mit dem Tolkien Estate auf 12 Stunden geeinigt, wenn es nach Peter Steinbach gegangen wäre, hätte das Projekt noch größere Dimensionen bekommen. Bei Produktionsbeginn stand fest, daß sich die Wortaufnahmen, einschließlich des umfangreichen Erzählerparts, den Ernst Schröder übernommen hatte, über mehr als drei Monate hinziehen würden, eine grosse Herausforderung an den Regisseur Bernd Lau und das Vorbereitungsteam. Sechzig Hauptrollen, sechsunddreißig Nebenrollen und acht Chöre waren zu besetzen. Die Produktion fand zeitweise parallel in drei Studios statt: im Musikstudio produzierte Peter Zwetkoff sieben Stunden Originalmusik ausschließlich mit Solisten des Südwestfunk-Symphonie-Orchesters; im Münchner Studio des renommierten Geräusche-Machers Mel Kutby wurden die Effekte produziert; im grossen Hörspielstudio fanden die Wortaufnahmen statt. Insgesamt arbeiteten vier Technik-Teams an der Produktion, für die die neu installierte Digital-Technik eine zusätzliche Herausforderung war.

In Anbetracht des grossen Aufwands wurden auch kritische Stimmen laut; das waren die Kollegen, die abfällig vom Plastik-Mythos sprachen, den wir da in Szene setzen würden. Da waren andererseits die Autoren, die ihre Sendeplätze mengenweise von einem Oxford-Professor besetzt sahen, dessen hundertster Geburtstag unmittelbar bevorstand.

Als die ersten Szenen gemischt und montiert waren, fand in Köln eine Pressekonferenz statt. Im Zug las ich, von Zweifeln geplagt, noch einmal Walter Benjamins Essay über den Erzähler Lesskow. Ich wußte, wie präzise Benjamins Analyse des Erzählers und des Erzählens auf unser Medium zutrifft, aber jetzt mußte ich verblüfft feststellen, daß sich sein Essay über weite Strecken wie ein Tolkien-Kommentar las.

Benjamin unterscheidet zwei Grundtypen des Erzählens und des Erzählers: den, der von weit her kommt, dessen Erfahrungen mit seinen Reisen zu tun haben, mit seinen Fahrten, mit dem, was er „erfahren“ hat; und einen zweiten, der, sich redlich nährend, im Lande geblieben ist; das Interesse dieses zweiten Erzählertyps gilt den Geschichten und Überlieferungen der Heimat, ihrer Geschichte also und damit sind wir bei Tolkien, der sich in Ermangelung solcher Geschichten und Überlieferungen in seiner britischen Heimat die Erfindung eines kompletten kosmogonischen Mythos vorgenommen hatte, inclusive der dazugehörigen Sprachen.

In einem Brief an seinen Lektor Milton Waldman versucht Tolkien 1951 die Grundrisse seines Epos zu erklären:

Es gab eine Zeit, da hatte ich vor, eine Sammlung von mehr oder weniger zusammenhängenden Legenden zu schaffen, die von den großen kosmogonischen bis hin zu den romantischen Märchen reichen sollten; die größeren auf den kleineren aufruhend, den Boden berührend, die kleineren um den Glanz des weiten Hintergrunds bereichert; ein Werk, das in Ton und Charakter die helle, unangreifbare Schönheit besitzen sollte, die manchmal keltisch genannt wird. Die Zyklen sollten zu einem majestätischen Ganzen verbunden sein, und doch für andere Geister und Hände Raum lassen, die Farbe, Musik und Bewegung hinzutun könnten.

Diese Analyse vermittelt eine Vorstellung von den Dimensionen des Projekts und öffnet gleichzeitig eine Perspektive auf die Möglichkeiten einer weiteren Ausgestaltung, wobei der Farbe, der Musik und der Bewegung eine wichtige Rolle zukommen sollte, wie es in der Hörspielproduktion dann auch geschehen ist: durch die Farbe, die mit den zahllosen Stimmen ins Spiel kommt, durch die Musik, die den Geschichten Geheimnis und Tiefe verleiht und durch die Bewegung, die bei dem steten Wechsel zwischen Erzählung und szenischer Darstellung entsteht.

In dem Brief an Milton Waldman folgt auf den analytischen Grundriß ein entscheidender Satz:

Die Hauptsache waren die Geschichten. Sie kamen mir in den Sinn wie vorgegebene Stoffe, und so, wie sie kamen, jede für sich, so wuchsen auch die Verknüpfungen. Immer behielt ich das Gefühl, etwas, das irgendwo schon da war, aufzuzeichnen und nicht zu erfinden. Schliesslich glaube ich, dass Sagen und Mythen größtenteils aus Wahrheit bestehen, ja, daß sie Aspekte der Wahrheit vorweisen, die sich nur in diesem Modus darstellen lassen.

Als er mit der Verwirklichung seines Planes anfang, kam Tolkien 1917 direkt von der Front des ersten Weltkriegs zu einem Krankenaufenthalt in die Heimat. Er war 25 Jahre alt. Es gibt, soviel ich weiß, begründete Hinweise auf einen ursächlichen Zusammenhang zwischen Tolkiens Kriegserlebnissen und seiner vermeintlichen Flucht in imaginäre Mythen. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß 1965 in Amerika aufgrund eines Raubdrucks von *Herr der Ringe* unter den Studenten eine Kultbewegung von beispielloser Dimension entstand. Damals waren die USA in einen Krieg verwickelt, dessen Erschütterungen eine der Ursachen für die Studentenrevolte waren, die 1968 auch in Europa zu folgenschweren Konsequenzen führten.

Als in Amerika die Vietnam-Veteranen auf die Strasse gingen, von denen viele noch keine dreißig Jahre alt waren, wurde klar, daß die USA den Krieg im fernen Osten nicht auf dem Schlachtfeld, sondern in den Medien verloren hatten. Dieses Risiko hat man bekanntlich im jüngsten Krieg, im sogenannten „Golfkrieg“, konsequent ausgeschlossen. Über die Schlachtfelder in Vietnam, über die Hintergründe der verheerendsten Kriegskatastrophe seit dem zweiten

Weltkrieg war in den Medien jahrelang ausführlich berichtet worden. Aber waren die Fernsehzuschauer und Radiohörer, die Zeitungsleser und Kinobesucher wirklich mit den Erfahrungen, die Amerikas Jugend dort machen mußte, vertraut?

In seinem Essay über den Erzähler Lesskow konstatiert Walter Benjamin einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Informationsflut und dem Verschwinden des Erzählers. „Wenn Erzählen der Austausch von Erfahrung ist, dann muß das Verschwinden des Erzählers etwas damit zu tun haben, daß die Erfahrung im Kurs gesunken ist“. Und: „Es sieht so aus, als fiele sie weiter ins Bodenlose. Jeder Blick in die Zeitung erweist, daß sie einen neuen Tiefstand erreicht hat, dass nicht nur das Bild der äußeren, sondern auch das Bild der sittlichen Welt über Nacht Veränderungen erlitten hat, die niemand für möglich hielt. Hatte man nicht bei Kriegsende bemerkt, daß die Leute verstummt aus dem Felde kamen, nicht reicher, ärmer an mitteilbarer Erfahrung?“

Tolkien, der geborene Erzähler und deshalb angewiesen auf mitteilbare Erfahrung, hat dies Dilemma auf seine Weise gelöst. Er hat sich geöffnet für Geschichten der Überlieferung, die er selber erfand. Hat er sich gleichzeitig für die Geschichte, für die Historie verschlossen? Keineswegs; ihm kam es im Gegenteil darauf an, seinen Erfindungen Bodenberührung zu verschaffen, wie er das in dem oben zitierten Brief an Milton Waldman nennt, „sie mit dem Historischen zu verschmelzen, die Geschichten mit der Geschichte, das Historische mit dem Archaischen.“ Um Mißverständnissen vorzubeugen, zitiere ich gleich weiter, „Ich verabscheue die Allegorie, die bewußte und beabsichtigte Allegorie.“

Tolkien wußte durchaus, daß jeder Versuch, den Sinn von Mythen oder Märchen zu erklären, sich allegorischer Sprache, allegorischer Methoden würde bedienen müssen. Aber gelungen war für ihn eine Geschichte nur dann, wenn man sie für sich gelten lassen konnte, wenn sie also als Geschichte interessant war und ihre Qualität hatte und nicht als Allegorie.

Für Walter Benjamin tritt mit der Entwicklung der Presse und des Journalismus im Hochkapitalismus an die Stelle des Erzählens eine neue Form der Mitteilung: die Information.

Jeder Morgen unterrichtet uns über Neuigkeiten des Erdkreises und doch sind wir an merkwürdigen Geschichten arm. Das kommt, weil uns keine Begebenheit mehr erreicht, die nicht schon mit Erklärungen durchsetzt wäre. Mit anderen Worten: beinahe nichts mehr, was geschieht, kommt der Erzählung, beinahe alles der Information zugute. Es ist nämlich schon die halbe Kunst des Erzählens, eine Geschichte, indem man sie wiedergibt, von Erklärungen freizuhalten. Und je natürlicher dem Erzählenden der Verzicht auf psychologische Schattierungen vonstatten geht, desto größer wird ihre Anwartschaft auf einen Platz im

Gedächtnis des Hörenden, desto vollkommener bilden sie sich seiner eigenen Erfahrung an. Dieser Assimilationsprozess, welcher sich in der Tiefe abspielt, bedarf eines Zustands der Entspannung, der seltener und seltener wird.

Ein beherrschendes Motiv für Tolkien bestand darin, erfahrbar zu machen, daß bei großen Entscheidungen der Weltgeschichte „...im Räderwerk der Welt oft nicht die Großen und Mächtigen, nicht ein mal die Götter den Ausschlag geben, sondern die scheinbar Schwachen und Unberühmten.“ Wenn es ihnen nämlich gelang, dem alltäglichen Sündenfall, der Besitzgier nämlich und der Machtgier, zu widerstehen.

Und damit wären wir bei Bilbo und Frodo, die am Ende ihrerseits vor der Frage stehen, was es nach dem Sündenfall mit der Sterblichkeit auf sich hat und welche Rolle die Maschinen dabei spielen, „worum es“, so Tolkien, „bei diesem ganzen Zeug überhaupt geht.“

Vor allem die jungen und junggebliebenen Hörer werden sich dafür interessieren, daß in Tolkiens Geschichten oft die Kleinen die Helden sind, nicht die Starken, sondern die scheinbar Wehrlosen den Sieg davon tragen.

Wie im Märchen. Walter Benjamin:

Das Märchen, das noch heute der erste Ratgeber der Kinder ist, weil es einst der erste der Menschheit gewesen ist, lebt insgeheim in der Erzählung fort. Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der von Märchen. Wo guter Rat teuer war, wußte das Märchen ihn, und wo die Not am grössten war, da war seine Hilfe am nächsten.

Im Frühjahr 1992, nach mehr als sechsmonatiger Produktionszeit, fand die Erstsending der Hörspiel-Serie *Der Herr der Ringe* statt (Musik: Peter Zwetkoff; Regie: Bernd Lau; Produktion: SWF/WDR).

Im selben Jahr begann das SWF-Hörspiel für die Sendereihe *Die Kunst des Erzählens* Geschichtenerzähler der verschiedensten Kulturkreise einzuladen. Seither haben Erzähler aus der Türkei, aus Indien und dem Vorderen Orient, aus Ghana, Rußland und den Niederlanden, aus Kamerun, Nigeria, Israel und aus Syrien, aus Frankreich, England, Deutschland und aus der Schweiz in der *Spielzeit* auf S2-Kultur ihre Kunst zum Besten gegeben. Sie haben afrikanische Tierfabeln erzählt, orientalische Lügengeschichten, die klassischen Märchen ihrer verschiedenen Länder oder Erinnerungen aus der Kindheit. Sie haben Geschichten vorgetragen, die Generation von Erzählern vor ihnen auch vorge tragen haben, und sie haben neue Geschichten erfunden.

Vorläufiger Höhepunkt des Projekts: am 16. November 1996 wurde von neun Uhr abends bis drei Uhr nachts live aus der Stadtbibliothek Lörrach *Die lange Nacht der Erzähler* gesendet, mit Salim Alafenisch aus der Negev-Wüste und Saddek Kebir aus Algerien.

P.S.: Die SWF-Hörspiel-Serie *Der Herr der Ringe* erreichte als Kassetten- und CD-Edition vorwiegend über den Buchhandel eine Verkaufsauflage von 15.000 Exemplaren, nur noch übertroffen, und zwar um mehr als das Doppelte, von Richard Heys Hörspielfassung des Romans *Sophies Welt* von Jostein Gaarder, die der Südwestfunk 1993 produzierte (Musik: Peter Zwetkoff; Regie: Hartmut Kirste).



Monika Hansen in: *Unerwünscht*, Hörspiel von David Lane Mairowitz.

Photo: Werner Bethsold

Ulrich Gerhardt

Hörspiel und Radio

Mit dem „Unterhaltungs-Rundfunk“ der zwanziger Jahre (vorher gab es nur den Militär-Rundfunk) entstand auch die „einzige Kunstform, die der Rundfunk hervorgebracht hat“, das Hörspiel. Bis heute gehören Rundfunk und Hörspiel zusammen. Auch Cassetten-Editionen, die wir uns sehr wünschen, haben daran nichts geändert. Über das Hörspiel schreiben heißt über den Rundfunk schreiben.

Die Sendeformen des öffentlich-rechtlichen Rundfunks haben sich mit Einführung des dualen Systems zunehmend verändert. In vorausseilender Selbstkommerzialisierung haben öffentlich-rechtliche Programme – manchmal sogar ohne Werbung wie Rias 2 – noch vor Beginn des kommerziellen Radios dieses präventiv zu imitieren und so um dessen zu erwartenden Erfolg zu bringen versucht. Mit allen Mitteln, vor allem der aggressiven Unterhaltung, sollten Hörermehrheiten an den Sender gebunden werden. Die regelmäßig gemessene Einschaltquote bestimmte, was gut und was schlecht ist. Der Zeitgeist und die Jagd nach dem 'Erfolg' veränderte schließlich alle Programme in diesem Sinne. Vergeblich. Mit abnehmender Hörerzahl wurde Ausschau nach Nischen gehalten: Autofahrer, Jugend, Hausfrauen und Alte, Geschäftsleute sowie eine schwer definierbare Kulturclintel. Nach den zweiten und dritten Programmen kamen vierte und fünfte. Erfolgreiche Muster wurden aufgegeben, eine Programmreform jagte die nächste – bis die Hörer sich nicht mehr zurechtfinden und da blieben, wo das Formatradio sie hinhaben wollte.

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk hat aber, mit dem Recht des Gebühreneinzugs, andere Pflichten und Aufgaben. Das Bundesverfassungsgericht spricht von „Grundversorgung“ und meint vor allem damit, daß der Information, der Bildung und der Kultur genügend Raum gegeben werden und die Fülle der gesellschaftlichen Meinungen sich widerspiegeln müßten. Aber auch ohne diese richterliche Auslegung geböte einem der gesunde Menschenverstand, daß der Gebühren-Rundfunk eine überzeugende Alternative zum kommerziellen Radio sein sollte – sonst ist er nämlich entbehrlich.

Und in nichts unterscheidet sich öffentlich-rechtlicher Rundfunk von seiner kommerziellen Konkurrenz so sehr, wie in seinen Kulturprogrammen - sogar noch in den halbherzig gemachten. Die journalistischen und kreativen kulturel-

len Ressourcen sind das Pfund, mit dem wir wuchern könnten. Und da haben keine Einschaltquoten etwas zu suchen, nur Kreativität, Wahrheit, Überraschung und das Gegenteil von Anbiederung: Überzeugtheit. An der Spitze eines solchen Programms stünde eine künstlerisch-verantwortliche Herausgeber-Persönlichkeit, die - anders als die heutigen Organisationstalente mit Namen *Wellenchef* - eine charismatische Idee mit diesem Vorhaben verbindet, und die alle Entscheidungen in dem Bewußtsein trifft, Reibungsfläche für die Öffentlichkeit zu sein. Das wäre doch von einem Rundfunk zu erwarten, in dem alles - denkt man - so viel einfacher als beim Fernsehen zu organisieren geht.

Das Fernsehen aber macht es uns mit arte vor. So ähnlich, aber auf ein volles Tagesprogramm bezogen, könnte ich mir das Radio denken...

Da hätte das Hörspiel nicht pausenlos seine Sendezeiten zu verkürzen, da wäre vielmehr Platz, sich auf ganz andere Programmneighborschaften zu beziehen, Querverbindungen herzustellen und Medienkunst zu (er-)finden. Der Phantasie wären keine Grenzen gesetzt und wer Lust hätte mitzudenken, der wüßte, wofür das Geld ausgegeben wird.

Ich kenne Redakteure, die nichts anderes wollen. Und ich kenne Hörer, die auch nichts anderes wollen. Nur ein bißchen Selbstbewußtsein brauchte es.

Christoph Buggert

Delirium Radio

Anmerkungen eines Medien-Fossils

Funkhaus-Architektur

Funkhäuser sind, auch wenn sie auf den ersten Blick unübersichtlich und verschachtelt wirken, kreisförmig angelegt. Im Zentrum befindet sich die Energiequelle des Ganzen, der Kernreaktor, wo in knappen und konzentrierten Sitzungen geniale Struktur-Konzepte/Orga-Reformen/Media-Visionen ausgebrütet werden: die Intendanz. Den zweiten Kreis bilden die Hauptabteilungsleiter: gottnahe Gestalten, Engel also, die in ihren Konferenzmappen die Kernweisheit über sämtliche Redaktionsräume/Flure/Teeküchen verbreiten. Es folgt der Kreis der Abteilungsleiter, von der Mitte bereits bedenklich entfernt, aber vom Streben nach Höherem beseelt, deshalb vorherbestimmt für Herzinfarkt oder vorzeitige Pensionierung. Den äußeren Kreis bevölkert das Heer der Programmkulis: mit Blindheit und Irrtum geschlagen, von teuflischen Medienkritikern zu Recht gepiesackt, der ewigen Verdammnis nahe und in der Regel der tröstenden Botschaft aus der Zentrale nicht würdig.

Allerdings passiert es hin und wieder, daß so ein Kuli, auf dem Weg zu Aufnahmeräumen oder Sendestudios, die inneren Sphären durchquert. Auf einem dieser Gänge - wie es sich ziemt: die Augen gesenkt - bin ich kürzlich auf eine Steintafel gestoßen. Sie gehörte da nicht hin, noch weniger war sie für mich bestimmt. Irgendeinem Moses war sie bei der Rückkehr vom Berge Sinai aus der Mappe gerutscht. Ich Sünder habe die in Keilschrift hingeworfenen Prophetien gelesen:

Medien Science Fiction

„Wenn es zutrifft, daß unser Hirn, nach Ausbildung der drei Entwicklungsstufen Stammhirn/Zwischenhirn/Großhirn, unterwegs ist zu seiner vierten Stufe... Wenn es zutrifft, daß die Evolution sich bis zum Auftauchen der jeweils nächsten Hirnstufe ca. 15 Millionen Jahre Zeit ließ..., daß die Ausbildung der vorläufig letzten Stufe, des Großhirns also, vor ca. 15 Millionen Jahren einsetzte... daß der Startschuß für Stufe vier demnach ansteht...

Wenn es zutrifft, daß jede neue Stufe sich in rapidem Tempo etablierte, bevor die Evolution weitere 15 Millionen Jahre Hirnzufriedenheit einschob...

Wenn es zutrifft, daß die jeweils vorhergehende Hirnstufe über keinerlei apriorisches Werkzeug verfügte, um Anatomie und Operationspläne der Folgestufe zu erkennen/zu durchschauen/zu beeinflussen...

Und wenn es zutrifft, daß unser Großhirn der einzige Ort innerhalb des Universums ist, der ein Bewußtsein seiner Sterblichkeit entwickelt hat...

Wenn dies alles zutrifft...

...dann sind einige Folgerungen fällig.

Erstens. Hirn numero vier wird außerhalb unseres Körpers existieren. Das Wissen von Hirn numero drei wird es davor bewahren, sich noch einmal dem sterblichen Menschenkörper anzuvertrauen.

Zweitens. Hirn numero vier wird selbstläufig wachsen. Keine Schaltstelle in Hirn numero drei verfügt über die apperzeptive Fähigkeit, den übergeordneten Prozeß zu steuern.

Drittens. Hirn numero vier entsteht jetzt. Alles spricht dafür, daß die augenblicklich laufende elektronische Vernetzung des Erdballs der Auftritt von Hirn numero vier ist."

Die Perspektive der Ameisen

Von dieser zentralen Botschaft innerlich zerschmettert, fiel mir die Feststellung eines befreundeten Medienwissenschaftlers ein. Es gibt, hatte er kürzlich gesagt, in unserer Zeit keine ernstzunehmende Theorie des Hörspiels mehr.

Die Erklärung ist einfach: Was schert uns die Feinstruktur der Ameisenhügel, wenn Kontinente beben!

Es fehlt, schrieb ich noch am gleichen Tag dem medieninteressierten Freund, nicht bloß eine Theorie des Hörspiels. Es fehlt eine Theorie des Radios, des Fernsehens, der gesamten Telekommunikation. Je näher du den Machtzentralen in den Medien kommst, desto verbreiteter ist das Prinzip

Selbstaplaus. Freiwillig - nur in Einzelfällen: mit Hilfe einer selektiven Personalpolitik - hat sich auf allen Hierarchiestockwerken die Überzeugung durchgesetzt, daß kritische Analyse des eigenen Tuns einer Nestbeschmutzung gleichkommt. Hinter dem anspruchsvollen Titel Medienforschung verbirgt sich oft bloß das Durchzählen der Einschaltquoten. Vielleicht geht es gar nicht mehr anders. Denn das Prinzip Selbsterkenntnis wäre für die modernen Kommunikationsmedien tödlich. Die Menschheit hat nach langem Suchen ein Instrument gefunden, das alle Hirne gleichzeitig aktivieren/bereichern/umstimmen könnte. Wir aber nutzten es nicht zur Humanisierung unserer Lebensumstände, vielmehr macht sich immer ausschließlicher eine Strategie der elektronischen Dehumanisierung breit. Hirn numero vier will es offenbar so. Und es ist stärker als wir.

Emile Durkheim hat für Systeme, die trotz Vermeidung programmatischer Selbstdeutungen eine hektische Aktivität und immer komplexere organisatorische Strukturen entwickeln, den Begriff „kalkuliertes Delirium“ geprägt. Ein brauchbarer Begriff.

Nostalgischer Rückblick

Mein erstes Hörspiel habe ich 1959 geschrieben. Zwei Monate vor der Ursendung zog ein *Hör Zu* - Fotograf mit mir durch München, einen ganzen Sonntag lang. Der junge Autor in seiner Studentenbude. Der junge Autor auf dem Fahrrad im Englischen Garten. Der junge Autor mit einer Gruppe ausländischer Kommilitonen vor der Essensausgabe der Mensa. In der Ursendewoche widmete die auflagenstärkste Programmzeitschrift der Republik meinem Erstling volle zwei Seiten. Neben den Autorenfotos: die Hörspielhandlung in Bildern. Wo sind sie geblieben, die Illustriertenzeichner der 50er und frühen 60er. Es muß an den damals noch nicht vergessenen Hungerjahren liegen: Die mit Brauntusche hingewischten Menschen/Häuser/Landschaften waren neoraffaelitisch aufgebläht, eine überfressene Welt. Nach der Ursendung gab es Kritiken in der *Zeit*, in der *Süddeutschen*, in der *Rundschau*. Nahezu jedes Lokalblättchen verfügte über eine Rubrik *Gestern gehört*, der Feuilletonchef persönlich war sich nicht zu schade. Und das noch in Kinderhosen stekende Fernsehen versuchte, dem älteren Brudermedium die Autoren wegzukaufen. Der bis heute nicht abgegoltenen TV-Vorschuß, den mein Erstling mir einbrachte, bildete die materielle Basis für das nächste Radiostück (das Ursendehonorar war für den ersten Rundfunkempfänger meines Lebens draufgegangen: ein Grundig mit Holzgehäuse).

Wer unverdrossen behauptet, die Gattung Hörspiel habe an Aufmerksamkeit nicht verloren, der ist lebendiger Beleg für die Geschichtsvergessenheit unseres Mediums.

Bestandsaufnahme

Wenn eines unserer Sinnesorgane heute verhunzt und trotz Unterforderung überfordert wird, dann dasjenige, das durch die unverschließbaren Öffnungen rechts und links im Kopf erreichbar ist. Von morgens bis abends wird es beriebelt/bedudelt/beschallt. Nicht Hörkultur hat Vorrang, nicht rationale oder ästhetische Durchdringung des uns umgebenden Sprach/Klang-Kosmos, sondern der journalistische Schnellschuß, das in Redundanz erstickende Blabla. Mitgeteilt wird alles; ob es der Mitteilung auch wert ist, spielt keine Rolle. Aufgemöbelt wird das Ganze durch eine Musik genannte Tonspur, die vornehmlich auf Dressur der Hirnzellen durch den Einheitsrhythmus der elektronischen Bässe setzt. Die mit Abstand erfolgreichsten Komponisten unserer Zeit sind die Samplerprogramme. Auf vielen seiner Wellen will Radio nur noch unauffällig begleiten, will eingeschaltet vorhanden sein. Immer weniger will es anregen/ Widerspruch wecken/ den Lebensalltag gestalten. Radiophoner Hedonismus der zweiten und dritten Art ist angesagt. Positive Kritiken - na und? Hohe Quoten - toll!

Offenbar bringen sogar die in den Rundfunkhäusern überlebenden Kulturprogramme die Kraft nicht mehr auf, eine merkbare, zur Selbstreflexion oder Selbsterneuerung der Medien beitragende Aktivität zu entwickeln. Kultur-in-den-Medien und Medienkultur sind zweierlei geworden. Erstere gibt es nach wie vor (Mittags-Feuilleton), letztere immer weniger. Die Kultur hat innerhalb der Medien zwar immer noch ihren Ort, sie ist aber nie zu einem Prinzip geworden, das die Entwicklung der Medienkolosse lenkt oder auch nur mitlenkt. Es strahlt von der Kultur-in-den-Medien keine interne Autorität ab, die das durchaus möglich gewordene Regredieren der modernen Massenmedien zu kulturarmen Banalitätsmühlen verhindern könnte.

Porträt: Der Chefredakteur

Sieben Jahre lang hat der Kollege aus Moskau berichtet. Danach war er Washington-Korrespondent. Wenn sich die Gelegenheit ergab, Krankheitsfälle oder Urlaubsvertretungen, hat er in anderen Weltgegenden Erfahrungen ge-

sammelt. Tokio/Sidney/der südamerikanische Kontinent. Vier Fremdsprachen beherrscht er fließend, in weiteren kann er immer noch Interviews führen. Nun ist er in die Zentrale zurückgekehrt. Hier aber haben inzwischen die Bübchen und Mädclchen das Sagen, die nach drei Semestern Informatik auf den Redakteursstuhl gehievt wurden. Die im Kopf des Ex-Korrespondenten gespeicherte Welt ist bei den Neuen nicht gefragt, sie bauen sich eine Ikea-Welt. Das Material dafür liefert der digitale Aktualitätenspeicher. Information? Gerade die muß gestylt/formatiert/angepaßt werden. Frühere Generationen verschlangen die Berichte großer Weltreisender. Heute lügen die Info-Netzwerke uns vor: Sekundenschnell werdet ihr an jeden beliebigen Ort der Welt transportiert, damit ihr euch selbst ein Bild machen könnt. Was mangels eigener Anschauung kaum jemanden stört: Wir landen nicht vor Ort, sondern auf irgendeiner Datenhalde. Krankheitsbild: Galoppierende Netzwerkentzündung.

Erst ist der Kollege zynisch geworden. Dann traurig. Dann stumm. Längst weiß er: Man hat nie so richtig zugehört, wenn er sich früher aus der Ferne meldete. Neuerdings geht er häufig auf Reisen. Vielleicht muß er nachsehen, ob die Welt noch so ist, wie sie ist.

Kulturtheorie in Pillenform (oder: Die Rückseite der Steintafel)

„Wenn Kultur bedeutet, die kreativen Leistungen früherer Generationen im Gedächtnis zu behalten und in die Zukunft hinein zu verlängern, dann hat die Mehrzahl der elektronischen Programmwellen längst aufgehört, ein Kulturinstrument zu sein.

Wenn Kultur bedeutet, die destruktive Ratte namens Menschenhirn endlich zu bändigen, dann sind die elektronischen Medien von heute das erste erfolgreich operierende Kulturinstrument der Menschheitsgeschichte.

Jahrtausende europäischer Ideen, Jahrhunderte europäischer Aufklärung haben Mord und Totschlag nicht gestoppt. Je humaner ein Konzept sich gerierte, desto blutiger seine Spur. Erst die Programm-Medien von heute haben die Lösung gefunden. Von mentaler Übersättigung gelähmt, zappen wir durch die Kanäle. Mord und Totschlag, offenbar die einzige Lust der Ratte da oben, sind in die elektronische Körperlosigkeit abgedrängt, wo Blut den Teppich nicht schmutzig macht.“

Merksätze

1. Wer über das Hörspiel redet, muß über das Radio reden.
2. Die Radiomacher der ersten Stunde kamen aus anderen Medien: Presse/Theater/Verlag. Sie erfanden die unsichtbare Zeitung/die unsichtbare Bühne/das unsichtbare Buch. Für sie wäre ein Radio ohne Hörspiel wie Thüringen ohne Weimar gewesen.
3. Vier/fünf Jahrzehnte waren schon nötig, ehe das Radio zum Radio wurde.
4. Radio der zweiten Stunde, Radio von heute also, will ein mit Komplimenten verführerender Freund sein. Voyeur, der stellvertretend ins Nachbarfenster guckt. Akustische Tapete, die nicht stört und Heimatgefühle weckt.
5. Hörspiel, wenn es überhaupt leben will, muß ein Teil des Radios sein.
6. Hörspiel, wenn es Kunst sein will, müßte das Radio ästhetisch erziehen. Radio müßte von ihm wieder lernen, daß es auch schmerzen/brennen/explo-dieren kann.
7. Kann (will?) Radio Kunst sein?
8. Will (kann?) Hörspiel Radio sein?

(Auflösung der Schachaufgabe im nächsten Heft)

Betriebspsychologie

Das Innenleben der Medien wird von zwei Parteien bestimmt: Diejenigen, die etwas können, und diejenigen, die an die Macht wollen. Die Könner machen Programm, sie haben für Machtspiele keine Zeit. Die Machttypen sind darauf angewiesen, daß die Könner sich für sie abrackern. Jeder von beiden, der meint, ohne den anderen auszukommen, ist verloren.

Allerdings nimmt die Zahl der Einzelgänger zu. Könner, die sich der Macht nicht unterwerfen wollen (Frustrierte, trotzig Einsiedler, Querulanten). Machtträger, die es nicht verstanden haben, die Kreativkulis für sich zu motivieren (auf Abschiebeposten Weggelobte, Spaziergänger auf Kosten des Gehührenzahlers, vorzeitige Ruheständler).

Die größte Gefahr für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk ist der Apparat öffentlich-rechtlicher Rundfunk. Ich habe während meiner 25-jährigen Dienstzeit mehrere Organisationsreformen erlebt, einige mit angestoßen. Am Anfang stand immer die Einsicht: Wir arbeiten zu umständlich, der Eigenverschleiß ist zu hoch. Am Ende war alles noch umständlicher als zuvor.

Aus Machiavellis Notizen

Alle Programmpraktiken, die heute dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk das Leben schwermachen, wurden von ihm selbst entwickelt. Die Kommerz-Wellen mußten nur durchrechnen, was beim Publikum erfolgreich war, dann machten sie es genauso oder besser. Das Traditionsradio zwangen sie damit, auf Kosten subtilerer Farben dem großmäuligen Ziehkind hinterherzuhecheln. Ob er will oder nicht: Öffentlich-rechtlicher Rundfunk ist eine Art Ideenkuh, die ständig abgemolken wird. Niemand ist persönlich verantwortlich dafür, niemand kann diesen selbstläufigen Prozeß aufhalten, als Täter oder Retter ist jeder eine Nummer zu klein. Insgesamt aber wird der Rundfunk, öffentlich-rechtlich oder kommerziell, immer ausschließlicher zum Knecht der größtmöglichen Quote.

Auf seinem medialen Nebenschauplatz steckt das Hörspiel im gleichen Dilemma. In einem Aufsatz, den ich vor zwanzig Jahren geschrieben habe, lese ich die Sätze:

Literatur ohne den Gedanken an jene, die von ihr unberührt bleiben könnten, ist in den Massenmedien doppelt unmenschlich. Noch wichtiger als der Zugewinn an objektiver Wahrheit ist deren nachweisbare Verbreitung. Gerade der Verzicht auf formale Raffinesse kann im Radio mehr bewirken als der originellste, vom Publikum aber unverstandene Sprung in der Formgeschichte einer Gattung.

In späteren Jahren bin ich zu vielen Bübchen oder Mädelfchen begegnet, die mit Thesen dieser Art bloß ihre Denkfaulheit maskierten: Radio als Digest für Schnellhörer. Die Mönche und Asketen in den akustischen Experimentallabors wurden mir zunehmend sympathisch.

Ganz ohne Zweifel, das gesellschaftsvergessene *Neue Hörspiel* der 70er und 80er Jahre war eine fröhliche Epoche. Erwachsene Menschen führten das kindliche Lallen in die Mediensprache ein. Sie erprobten die Möglichkeiten der elektronischen Klangveränderung bis in Bereiche, in denen der präzise Gedanke sich nicht heimisch fühlt. Und Großkomponisten, die in ihrer eigenen Disziplin schon ins Abseits geraten waren, erlebten bei uns eine zweite Jugend. Vielleicht aber hat das Hörspiel damals ein wenig zu leichtfertig all jene vergessen, denen im tatsächlichen Leben nicht zum Lallen zumute ist? Den Kontakt zu ihnen muß das „neueste Hörspiel“ erst wieder herstellen. Wenn man es ihm denn erlaubt. An manchen Sendern ist das Hörspiel nun für immer ins Mitternachtsghetto verbannt.

Fazit. Hörspiel, das nur Hörspiel ist, hat bald aufgehört, Hörspiel zu sein.

Geschichten aus anderen Sendern

Die Geschichte eines Kulturredakteurs, der spätabends in seinem Büro die Hörerpost erledigt und dabei Radio hört. Zufällig gerät er in eine der Servicewellen. Das Gegicker und Geschnatter des Nachtmoderators geht ihm auf die Nerven. Zu finalen Lösungen entschlossen, begibt er sich in die Kantine, entnimmt dem Besteckhalter ein Wellenschliffmesser. In Sendekomplex eins rammt er dem Moderator das Messer in den Rücken. Da die Mediengans an einem Selbstfahrerplatz geschnattert hat, gibt es keine Zeugen. Wenig später entsteht Unruhe auf dem Funkhausgelände: Rettungswagen, Polizei. Der an seinen Schreibtisch zurückgekehrte Kulturredakteur lächelt kalt und sardonisch. (Der Moderator hat überlebt, Kantinenmesser sind stumpf.)

Die Geschichte eines Intendanten, der mitten im Konzert seines Radio-sinfonieorchesters den Entschluß faßt, den Musikchef zum Tee einzuladen und im Swimmingpool zu ersäufen. Seit Jahrhunderten, denkt der Intendant, die gleiche Musik. Sinfonie eins-bis-neun des Komponisten A., Sonate eins-bis-zweihundertsechzehn des Komponisten B. Alles ändert sich: Das Geräusch der Automotoren, der Lärm der Kinderspielzeuge, der sound unserer Städte und Dörfer. Nur Geige, Fagott und Posaune erzeugen ewig den gleichen Klang. Unsere Hirnzellen schlafen doch, während wir hier sitzen. Der Musikchef, denkt der Intendant, hat nur eine Chance; er muß eine Zukunftssinfonie in Auftrag geben. Satz numero eins: Die Schritte in der U-Bahn-Station am Morgen im Winter. Satz numero zwei: Das Poltern und Schimpfen der Vulkane der Erde. Satz numero drei: I rumori della citt... di Roma. (Auch der Musikchef konnte sich retten, er war ein guter Schwimmer.)

Die nächsten 15 Millionen Jahre

Jedermann zugängliche Online-Dienste werden die Info-Kompetenz des Radios schon in wenigen Jahrzehnten ausgehöhlt haben. Wir schaffen das Wissen vom anderen Ende der Welt herbei, so lautet die Philosophie der Medienkolosse von heute. Für die Zukunft wird der bloße Faktenreport nicht reichen. Wenn ich die *Encyclopaedia Britannica* auf CD-Rom in der Schublade habe, brauche ich sie nicht im Radio oder im Kopf. Ganz anderes wird stattdessen vonnöten sein: In Datenfluten ersäufend, werden wir alle nach der Meta-Sprache rufen. Sinn und Orientierung also, überzeugende Kanalisierung der Fluten, das wäre ein zukunftsträchtiges Medienkonzept.

Ähnliches gilt für die Musik-Kompetenz des Radios. On-demand-Dienste werden die Wünsche des Publikums so differenziert bedienen können, wie die pauschalen Programmangebote von gestern und heute es nicht vermögen.

Was trotz Omnipräsenz von Daten und Kanälen wahrscheinlich fehlen wird, das ist der phantasievolle/kreative/auf Variation bedachte Umgang mit diesem Luxus. Stimulierende/überraschende/artistische Kombination der jedermann zugänglichen Daten, daran werden wir weiterhin Mangel leiden. Ich könnte auch sagen: Was die Medienzukunft braucht, das ist erstens Nachdenklichkeit und zweitens das Spiel.

Theorie des Hörspiels

Durchaus möglich, daß die selbstmörderische Zellteilung des Radios in den nächsten Jahrzehnten auch dem Hörspiel die Luft abpressen wird. Hinsichtlich der radiophonen Formensprache hat die Spaltung in immer neue Programmwellen keineswegs zu einer Bereicherung geführt. Vielmehr nähern sich die Wellenprofile zunehmend an: Magazinitis von morgens bis abends, weltweiter musikalischer Einheitssound. Das mediale Artensterben ist noch nicht zuende.

Im Jahr 2050 wird man dann vielleicht entdecken, daß es bis vor knapp 50 Jahren Leute gab, die herausfordernd und experimentell mit dem Radio verfahren. Man wird die wenigen Hörspiele, die auf veralteten Tonträgern überlebt haben, austauschen/versteigern/heimlich horten. Vor speziellen Hör-Museen werden sich - wie heute vor dem Gold der Karolinger - Schlangen von Neugierigen bilden, die solche Klangraritäten noch einmal erleben wollen.

Das gleiche weniger pessimistisch ausgedrückt: Nicht ewige Wiederkehr des längst Ausgesprochenen/Gehörten/Gedachten sollte unsere Programmphilosophie sein (vorrangig das bieten unsere Programme heute), sondern stauendes Erkunden bislang nicht Gesehener/gehörter/gedachter Welten. Der elektronische Alltag um uns herum (könnte Radio nicht ein Teil davon sein?) steht vor einer aufregenden Wende: Nicht bloß Speicherung und Verarbeitung vorhandener Daten/Bilder/Klänge ist angesagt, sondern Weiterentwicklung, sogar Neuentwurf von Realität.

Reisen ins Reich der Virtualitäten, mit diesem mentalen Reiz wird die Zukunftskultur konkurrieren müssen. Oder richtiger gesagt: Genau diesen längst um sich greifenden Reizkosmos gilt es zu kultivieren. Möglicherweise wird die zunehmend arbeitsfreie Zukunftsgesellschaft eine Spielgesellschaft sein. Derjenige Programmlenker, der bereits jetzt an solche Trends anknüpft, dürfte überleben. Wer hingegen darauf verzichtet, die virtuellen (man könnte auch

sagen: fiktionalen) Grenzbereiche des Radios zu erforschen, der schaufelt, ohne es zu ahnen, tief unten im eigenen Grab.

Als Voraussetzung für die Stimmigkeit dieser These gilt allerdings: Auch das vierte Hirn muß der Phantasie eine Wohnung einräumen. Wünscht die Evolution uns alle als graue Mäuse – dann adieu, Hörspiel!



Karin Anselm, Ernst Jacobi, Horst Vollmer in dem Hörspiel *Bettines letzte Liebschaften* von Dieter Kühn. HR. 1985/86. Photos Peter Zollna

Monika Klostermeyer

Das Hörspiel im Radio

1932 – da waren seit der ersten Sendung eines Hörspiels im neugegründeten Weimarer Rundfunk gerade mal acht Jahre vergangen – 1932 wagte der damals erst 28-jährige Rudolf Arnheim in seiner filmästhetischen Untersuchung *Film als Kunst* eine bemerkenswerte Prognose zur Zukunft des Theaters und seiner beiden sehr viel jüngeren technischen Verwandten:

„Es wäre...denkbar,“ so schrieb er, „daß das Theater in der Konkurrenz mit dem Tonfilm unterläge und die Pflege der dramatischen Kunst ganz dem Hörspiel überließe, damit so, als Reaktion auf die neue, das Wort allzu sehr als Naturprodukt betonende Tonfilmkunst, die Hegemonie des Kunstwortes im Drama besonders nachdrücklich und extrem demonstriert würde! Das könnte geschehen, vorausgesetzt, daß nicht Fernsehfilm, also die Verbreitung von Filmen durch Radio, auch das Hördrama verdrängte. Und vorausgesetzt, daß eine so priesterliche Pflege des Wortes im Rundfunk von dessen Massenkundschaft ohne Murren akzeptiert würde.“

Heute, fünfundsechzig Jahre später, existieren alle drei Kunstgattungen nach wie vor und nebeneinander, geschwisterlich vereint in einem Zustand der mehr oder minder großen Gefährdung, die, wenn offiziell davon die Rede ist, gern *Krise* genannt wird. Die Mängelliste liest sich ebenfalls für alle drei Kunstgattungen gleich; Finanzengpässe (Sparmaßnahmen), Einbußen an künstlerischer Substanz, fehlende Publikumsakzeptanz, Fehlentwicklungen im Organisatorischen. Doch in einem unterscheiden sich Theater und Film ganz gravierend vom Hörspiel: Sie haben – bei allen Veränderungen – ihre „Bühne“ behalten. Die Rezeptionsweise ist gleich geblieben, und das Ritual des „Besuches“ gehört nach wie vor untrennbar zu beiden Kunstformen. Die traditionelle „Bühne“ des Hörspiels, das Radio und seine Programme, hat sich dagegen nachhaltig verändert. Diese Veränderung ist neben den schon genannten Defiziten konstituierend für die „Krise“ dieser Kunstgattung und hat darüber hinaus dazu geführt, daß das Genre aus dem öffentlichen Bewußtsein nahezu verschwunden ist. Hörspiel – gibt es das denn überhaupt noch?

Rudolf Arnheim hatte die möglichen Gefahren für das „Hördrama“, wie er es noch nannte, frühzeitig erkannt: die Verbreitung von Filmen durch das Ra-

dio, also das Fernsehen, und die fragliche Akzeptanz durch die Kundschaft eines Massenmediums. Beides hängt unmittelbar zusammen und spiegelt sich in der Wandlung des Rundfunks von einem Primär- zu einem Sekundärmedium, definiert durch eine Veränderung in der Rezeptionsweise und im Nutzungsverhalten der Hörer.

Die Blüte des legendären „Nachkriegshörspiels“ endet mit der Einführung des Fernsehens und – das wird oft übersehen – mit der im Laufe der 50er Jahre einsetzenden Vermehrung der Rundfunkprogramme auf der Ultrakurzwelle. Das Hörspiel und mit ihm seine Autoren Bachmann, Böll, Frisch, Dürrenmatt, Andersch, Eich, Hildesheimer etc. verdankten ihre Publizität dem Umstand, daß die nach dem Zweiten Weltkrieg eingerichteten Landessender zunächst mit jeweils nur einem Programm aufwarteten und auch der literarischen Avantgarde von damals, einer sehr gemäßigten Avantgarde allerdings, ein Millionenpublikum bescherten.

Die Geschichte der sich diversifizierenden Radioprogramme sei an dieser Stelle nicht wiederholt. Das Ergebnis ist bekannt. Lange vor Einführung des sogenannten dualen Rundfunksystems, also der Zulassung privater, sich ausschließlich aus Werbeeinnahmen finanzierender Programme, hatte das ökonomische Denken in die Planung der öffentlich-rechtlichen Radioprogramme Einzug gehalten. Die Programmangebote wurden erweitert und nach dem Modell des Warenhauses sortiert und plaziert. Schließlich ging es, wie Arnheim es bereits formulierte, um eine „Massenkundschaft“, die selbe Massenkundschaft, die von den Absatzstrategien der industriellen Warenproduktion umworben wurde, bald auch im Rundfunk.

Für das Hörspiel begann ein Verdrängungsprozeß aus den sogenannten massenwirksamen Programmen, der bei den einzelnen Sendeanstalten unterschiedlich verlief, aber in der Regel mit einer Plazierung in den von E-Musik dominierten Kulturprogrammen und/oder sogenannten Wortprogrammen (vorläufig?) endete.

Das Radio hatte sich neu definiert als Tagesbegleitmedium und erreichte mit seinen durchmoderierten Popmusikprogrammen eine Popularität, die seiner Kunstform, dem Hörspiel, so offen es sich auch gab, genauso wenig gelang wie dem Radio-Feuilleton mit seinen Kulturberichterstattungen, Essays, Gesprächen und Literaturfeatures. Das öffentlich-rechtliche Radio gab seinen Kulturanspruch offiziell nicht auf, verwandelte ihn aber durch die Ghettoisierung in Zweitrangiges. Und das so nachhaltig, daß die Hervorbringungen der Kulturredaktionen für die kulturelle Öffentlichkeit heute weitgehend ohne Belang sind. Es konnte gar nicht ausbleiben, daß auch das Hörspiel in den Sog der Deklassierung seines Programmumfelds geriet und seine Macher sich dar-

überhinaus das ungünstige Verhältnis von Kosten und Nutzung vorhalten mußten.

Das Ergebnis ist besorgniserregend: Die nun bald 75-jährige Kunstform leidet unter Imageverlust, Sparmaßnahmen, ständig drohenden Terminverlusten, Nachwuchsproblemen (in allen Bereichen), Honorardefiziten und Resonanzlosigkeit (in der öffentlichen Kritik). Personell findet kaum noch ein Austausch zwischen den Hörspieldramaturgien und benachbarten Ressorts in Theater, Film, Verlagen und Presse statt. Zudem erzeugt das Stigma der Zweitrangigkeit in den Hörspielprogrammen eine starke Zunahme der sogenannten Zweitverwertung von Texten, nicht etwa weil der ästhetische Formenkanon ausgereizt wäre, sondern weil die interessanten Vorlagen in anderen Medien (Buch, Theater) entstehen, Medien, die ihren Autoren nicht einmal unbedingt eine viel bessere Honorierung, aber die größere Publizität garantieren.

Eine rein ästhetische oder auch inhaltliche Diskussion der Hörspielarbeit auf der Grundlage der zuvor beschriebenen Organisationsformen wird ohne Aussicht auf Änderung der Malaise verlaufen. Das Hörspiel braucht eine neue „Bühne“.

Eine Rückkehr zum alten Radio mit einem zentralen Mischprogramm wird es freilich nicht mehr geben. Und auch die Konzentration oder Fusion mehrerer öffentlich-rechtlicher Kulturprogramme, die zur Zeit aufgrund des Finanzdrucks in Gang gesetzt wird, wird dem Hörspiel keine vitaleren Impulse geben. Nicht einmal die vorstellbare Reduzierung aller Kulturprogramme auf ein einziges, bundesweit ausgestrahltes Programm, etwa Deutschlandradio Berlin, also der Versuch, so etwas wie „Einmaligkeit“ zu reinstallieren (nach Benjamin die Voraussetzung für das Auratische), ließe eine Renaissance der akustischen Kunstformen erwarten. Im Gegenteil, die zweifellos noch vorhandene Vielfalt des Genres würde lediglich drastisch zurückgeschnitten, vermutlich mit letalem Ausgang für die ganze Gattung.

Wie könnte also die neue „Bühne“ aussehen? Eine Patentlösung gibt es sicherlich nicht, sonst wäre sie schon gefunden. Vorstellbar wäre eine Revision des Konzepts der Kulturprogramme, mit dem Ziel, unter öffentlich-rechtlichem Dach neben alten Kulturprogrammen zwei oder drei Programme zu installieren, die in der kulturellen Debatte der Bundesrepublik wieder eine ernsthafte und ernstzunehmende Rolle spielen könnten. Neue Programme, mit neuen Machern ohne tarifverträglich garantieren beamtenähnlichen Status, dafür mit besserer Honorierung, mit neuen (schlankeren) Organisationsformen und mit der Möglichkeit, ihre freien Mitarbeiter, vor allem die Autoren, deutlich besser als bisher üblich zu honorieren. Programme, die wesentlich mehr

Termine für Hörspiele anbieten müßten, als es die Kulturprogramme der Landessender zur Zeit können. Um es noch einmal zu betonen: nicht zusammengelegte und geschrumpfte alte Programme, sondern neue Programme. Sie wären die neue „Bühne“ für das Hörspiel bzw. die akustischen Kunstformen, die nach wie vor, aber zu neuen Bedingungen von den Hörspielredaktionen produziert würden und eventuell einzeln z.B. eine ganze Woche lang in dem neuen Programm „laufen“ könnten.

Läßt sich dieser Weg nicht beschreiten, was angesichts der gegenwärtigen Verfaßtheit des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zu vermuten ist, werden sich die akustischen Kunstformen stärker vom Radio emanzipieren müssen. Ansätze dazu sind bereits vorhanden, in der Kooperation mit dem Konzertbetrieb, mit Theatern, mit eigenen oder alternativen Spielstätten, in der Kooperation mit Tonträgerproduzenten.

Was zunächst wie der Versuch aussah, diesen oder jenen Rettungsanker für ein in Bedrängnis geratenes Genre ausfindig zu machen, birgt möglicherweise die Chance für eine neue, lebendigere Plattform. Beobachtet man die Versuche der Theater, zusätzlich zu ihren Bühnen andere Räume ihrer Häuser mit einfacheren Präsentationen zu bespielen, ergäbe sich gerade hier ein neuer Treffpunkt. Die Sendung selbst wäre nur *ein* Verwertungselement, ohne das die akustischen Künste allerdings vermutlich nicht überleben könnten. Und darin läge wiederum eine Chance für die noch vorhandenen Hörspielredaktionen, in viel stärkerem Maße als bisher initiativ zu werden, vorausgesetzt allerdings, es gelingt, sie aus dem engen Korsett ihrer tradierten Sende- und Produktionszwänge sowie ihrer monströsen Verwaltungsanforderungen zu befreien.

Herbert Kapfer

Harte Schnitte, ungezähmte Worte, Stimmen hört jeder.

Pop im Hörspiel. Ein Essay.

Das Schöpferische ist nie geschichtlich, immer nur aktuell.	Max Bense. ¹
Alles ist möglich, alles ist erlaubt.	Helmut Heißenbüttel. ²
All is pretty.	Andy Warhol. ³
Kunst ist Information.	Ferdinand Kriwet. ⁴
Pop ist Pop leben.	Reinold Goetz. ⁵

The beat goes on

Blixa ist Hamlet. Im Jahr 1990 realisieren die Einstürzenden Neubauten in Zusammenarbeit mit dem Rundfunk der DDR Heiner Müllers *Hamletmaschine*. Es ist das Jahr, in dem Heiner Goebbels für das Hörstück *Wolokolamsker Chaussee* mit dem Karl-Sczuka-Preis für Radio-Kunst ausgezeichnet wird – ein Stück, das Metal und Rap funktionalisierte: deutscher Hörspiel-Pop mit den Bands Megalomaniac und We wear the crown. Und es ist das Jahr, in dem Andreas Ammers popmäßig collagiertes Lexikon der Lautkunst *Orbis auditus* zum 'Hörspiel des Jahres' erklärt wird. Der Avantgarde-Popkünstler als Hör-

1 Bense, Max, *Brasilianische Intelligenz*, Wiesbaden 1965, S. 59.

2 Heißenbüttel, Helmut, *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964 - 1971*. Neuwied, 1972, S. 222 f.

3 Warhol, Andy, zit. n.: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Literaturlexikon*, Stuttgart, 1984, S. 337.

4 Kriwet, Ferdinand, zit. n. Schöning, Klaus (Hg.), *Neues Hörspiel. Texte. Partituren.*, Frankfurt/M., 1969, S.16.

5 Goetz, Reinold, *Hirn*, Frankfurt/M., 1986, S.188.

spielproduzent der Zukunft? Pop als Mittel und Möglichkeit „akustischer Literatur und literarischer Akustik“⁶?

Pop ist eine Massenkultur und ein Kind des elektronischen Zeitalters. Der Medientheoretiker Friedrich Kittler nennt Pop-Musik die „real existierende Lyrik unserer Zeit.“⁷ Avantgarde und Pop traten im Neuen Hörspiel gleichzeitig auf den Plan. Die bis in die sechziger Jahre bestimmende Dramaturgie des Sprechtheaters und Stimmenspiels hatte sich der „Tradition der literarischen Moderne“ verweigert. Das Hörspiel war – wie Heißenbüttel 1968 feststellte – ein „literarischer Nachzügler“ geworden. Die Autoren der „konkreten Poesie“, die in den fünfziger Jahren entstanden war, konnten erst im Neuen Hörspiel ihre phonetischen Konzepte realisieren. Nicht anders ging es den Autoren der „Wiener Gruppe“ und einigen Komponisten der „Neuen Musik“. Avantgarde und Pop, das sind die beiden internationalen Impuls-Geber, die das deutsche Hörspiel nachhaltig veränderten. Die ästhetischen Neuerungen der vierziger und fünfziger Jahre, die sich vor allem in Frankreich und Nordamerika vollzogen haben, kamen ab Ende der sechziger Jahre im Neuen Hörspiel zur Geltung.

Im Mai des Jahres 1942 präsentierte der „Columbia Radio workshop“ in Chicago ein Hörspiel von Kenneth Patchen: *The city wears a slouch hat*. Musik: John Cage. Es war die erste Hörspielarbeit von Cage: „Die Idee war, den Hintergrund des Hörspiels nicht aus musikalischen Effekten, sondern aus Geräuscheffekten zusammenzusetzen, wobei die Geräuscheffekte wie musikalische Instrumente behandelt wurden.“⁸ In Zusammenhang mit einem Radio-Stück, ebenfalls aus dem Jahr 1942 – der satirischen Suite *Credo in US* – schlug Cage einen kreativen Umgang mit Schallplatten vor, der „etwas Neues“ entstehen ließe: „Wenn man zum Beispiel mit Hilfe einer Schallplatte ein anderes Musikstück machen könnte, indem man eine Schallplatte oder andere Musikinstrumente einbezieht, dann würde ich das interessant finden.“⁹

Zur gleichen Zeit, 1942, experimentierte in Paris Pierre Schaeffer mit Schallplatten und gründete den „Club d'Essai“, um die Entwicklung der „Musique concrete“ einzuleiten. Drei Jahre später, 1945, begann in Paris eine Gruppe junger literarischer Avantgarde-Rebellen, die akustische Dichtung im Sinne der Dadaisten und Futuristen fortzuführen und weiterzuentwickeln.

6 Heißenbüttel, Helmut, *Verkommenes Ufer*, Laudatio Karl-Sczuka-Preis 1984, Manuskript.

7 Kittler, Friedrich, *Grammophon Film Typewriter*. Berlin, 1986, S. 145.

8 Schöning, Klaus (Hg.), *Hörspielmacher*, Königstein, 1983, S. 291.

9 Metzger Heinz-Klaus / Riehn, Rainer (Hg.), *Musik-Konzepte*, Sonderband, John Cage I. edition, München, 1990, S. 115.

Lettre rock

„Wir haben das Alphabet aufgeschlitzt.“¹⁰

Die „Lettristen“ gebärdeten sich bei ihren spektakulären Auftritten und Aktionen wie Pop-Helden der ersten Stunde: Isidor Isou, Francois Dufrène, Maurice Lemaltre. Oder sind die Pop-Helden unserer Zeit die Nachfolger der Lettristen? Der amerikanische Autor Greil Marcus knüpft in "Lipstick traces. A secret history of the 20th century" originelle Verbindungen zwischen Avantgarde und Pop, zwischen den Lettristen von 1945 und den *Sex Pistols* von 1977¹¹. In der ersten Hälfte der vierziger Jahre bildete sich in den USA der Zirkel der „Beat Generation“ um Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Jack Kerouac. Während in Frankreich Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute und andere in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre die experimentelle Form des „nouveau roman“ entwickelten, erfanden der Maler Brion Gysin und der Autor William Burroughs eine neue Kompositionstechnik, die „cut up“-Methode.

die einfachste art des cut up kann mit nur einem gerät durchgeführt werden nehmen sie irgendeinen text auf spulen sie zum anfang zurück lassen sie ein beliebiges stück ablaufen stop nehmen sie einen kurzen text auf spulen sie vorwärts stop bespielen sie das bereits bespielte band noch einmal die worte werden gelöscht und durch neue ersetzt wiederholen sie dies einige male und sie erhalten zufällige kombinationen sie werden feststellen daß sich die willkürlichen einschübe in vielen fällen in den text einfügen und ihr kombiniertes band erstaunlichen sinn ergibt paul bowles nennt das tonbandgerät 'gottes kleines spielzeug'.¹²

Das Spiel mit allen nur denkbaren akustischen Materialien ist ein gemeinsames Kennzeichen von Avantgarde und Pop. Die Erfinder der „konkreten Musik“, Pierre Schaeffer und Pierre Henry, der Komponist John Cage und der Autor William Burroughs benutzten das Tonbandgerät, das zu Beginn der fünfziger Jahre eingeführt wurde, nicht nur zur simplen Reproduktion akustischer Abläufe. Sie entwickelten mit dieser neuen Maschine auch neue literarische Verfahren, Methoden, Techniken oder verwendeten das Tonbandgerät im kompositorischen Sinn als Musikinstrument. In der DDR, in Annaberg Buchholz,

10 Isou, Isidor, Zit. n. Knilli, Friedrich, Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels, Stuttgart, 1961, S.35.

11 Greil, Marcus, Lipstick Traces, A secret history of the 20th century, Cambridge, Massachusetts 1989.

12 Burroughs, William, Die unsichtbare Generation. In: Brinkmann, R.-D. und Rygulla, R.R.(Hg.). Acid. Neue amerikanische Szene, Berlin, 1969, S. 166 ff.

zeichnete Carlfriedrich Claus seine *Klangtexte* auf. Claus zerlegte die Sprache in Einzellaute und untersuchte „unbewußte Prozesse beim Gespräch.“¹³ In der Bundesrepublik experimentierte Paul Pörtner im Hörspielstudio, angeregt durch die „Musique concrete“. Pörtner nannte seine Stücke „Schallspielstudien“.

Aber es waren nicht nur neue literarische Methoden und akustische Experimente, die zum Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre die herkömmliche Dramaturgie des erzählenden Hörspiels in Frage stellten. Es gab auch erste Anzeichen eines nahenden gesellschaftlichen Umbruchs. Was das Hörspiel betrifft, war es Alfred Andersch, der früh die Zeichen der Zeit erkannte. Sein Hörspiel *Der Tod des James Dean*, das häufig auch als Feature bezeichnet wird, nannte Andersch eine „Montage“.

Der Tod des James Dean ist eine Produktion aus dem Jahr 1959. Formal wie inhaltlich ist diese Montage ein Novum. Heute würden wir sie ein „Dokumentar-Hörspiel“ nennen.

Gegenübergestellt werden in dieser Sendung zwei Gruppen von Texten. Da ist einmal der Bericht des amerikanischen Schriftsteller John Dos Passos über Leben und Tod des Schauspielers James Dean. In den Ausschnitten aus dem großen Gedicht des jungen Allen Ginsberg, das den Titel *Geheul* trägt, weitet sich die einfache Reportage Dos Passos' aus zum Bericht vom Seelenzustand derer, die man 'die finstere Jugend Amerikas' nennt oder auch die geschlagene Generation; Allen Ginsberg wurde mit diesem Gedicht ihr Sprecher.

Da ist zum anderen der Bericht des Journalisten Robert Lowry über den Weltmeisterschaftskampf im Mittelgewicht zwischen Ray Robinson und Jake La Motta. Zu ihm gehören die Stimmen einiger älterer, aber noch nicht sehr alte Dichter Amerikas wie E.E. Cummings, Kenneth Patchen, Kenneth Rexroth, Robinson Jeffers und Delmore Schwartz.

Zwischen dem Boxkampf in Chicago und dem Tod von James Dean liegt ein Zeitraum von etwa fünf Jahren. In diesen fünf Jahren hat sich entwickelt, was in einer Gestalt wie James Dean und in einem Gedicht wie dem von Allen Ginsberg Gestalt gewann. In den Texten der Älteren, in der Figur des Boxers Ray Robinson, wie Lowry wie zeichnet, ist die Stimmung der fünf Jahre später schon vorgeformt. Die Dichter wissen mehr.

Deshalb wurden diese Dokumente ineinander montiert. Und weil die finstere Jugend da ist, unter uns. In Amerika, in Deutschland, in Rußland, überall. In Amerika hat sie bereits zur Sprache gefunden. Darum ist es möglich, von ihr zu sprechen...¹⁴

Der Tod des James Dean. Ein Bericht von John Dos Passos begleitet von Texten amerikanischer Dichter und der Trompete von Miles Davis. Eine Montage von Alfred Andersch aus dem Jahr 1959 Regie: Friedhelm Ortmann.

13 Scholz, Christian, *Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, Obermichelbach, 1989, S.261.

14 Andersch, Alfred, *Hörspiele*, Zürich, 1973, S. 93.

Eine zweite Fassung wurde übrigens 1963 als LP bei Philipps in der twen-Serie veröffentlicht. Über die „finstere Jugend“ und ihre Vorboten, die „Beat Generation“, schrieb Helmut Kreuzer in *Die Bohème. Beiträge zur ihrer Beschreibung*.

1952 hatte John Clellon Holmes einen Artikel im *New York Times Magazine* veröffentlicht, durch den der Begriff der „Beat Generation“ weithin bekannt wurde. Im Lauf der fünfziger Jahre wurde der Ausdruck, der anscheinend auf Jack Kerouac zurückgeht, zunehmend populärer. Der Name für die 'geschlagene Generation' ist offenbar eine Analogiebildung zum Namen der verlorenen Generation nach dem Ersten Weltkrieg, hat jedoch unter dem Einfluß Kerouacs auch die Nebenbedeutung 'Beatific Generation' angenommen (gespeist von mancherlei Impulsen zu Ekstase und antimaterialistischer Religiosität). Jazz-Assoziationen (jazzbeat) schwingen mit. 1957 startete der erste Erdsatellit. Das russische Wort 'Sputnik' wurde schlagartig bekannt und zum Muster neuer Wortprägungen (meist scherzhaft satirischer Art). Eine von ihnen, 'Beatnik', setzte sich international als Bezeichnung für die Bohemiens der 'Beat Generation' durch und weitete seine Bedeutung alsbald räumlich und zeitlich aus. 'I've seen even Beatniks (native) in Switzerland ... there are Japanese versions of them too.' Harry T. Moore, 1960. Reinhard Döhl schrieb im gleichen Jahr 1960 über eine zeitgenössische 'deutsche Spielart des beatniks'.¹⁵

Swinging Benjamin

Zum Ausbruch der internationalen Pop-Revolution bedurfte es nurmehr eines kleinen Zeitsprungs, zu dem wir mit einer Bemerkung des „postmodernen Beatniks“ Dietrich Diederichsen abheben, der 1985 in *Sexbeat* schrieb:

Das höchste Glück der Menschheit war erreicht, als die beiden wichtigsten Erzungenschaften der zweiten Hälfte dieses Jahrhundert seines waren: junge, neue linke und Popkultur. Das war bekanntlich in den sechziger Jahren, und die Filme Godards, die plusminus drei Jahre um den mythischen Mai entstanden sind, bilden den Stoff, aus dem die Träume von einer Wiederkehr dieser einmaligen Situation sind – als Trotzki und die Mothers of Invention, Velvet Underground, Warhol und Benjamin einem Bezugssystem angehörten.¹⁶

- Als die Abgrenzung zwischen Avantgarde und Pop für einen Augenblick keine Rolle spielte,
- als Hörspiel-Regisseure am liebsten Sound-Collagen wie die der Gruppe Pink Floyd produziert hatten,

¹⁵ Kreuzer, Helmut, *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart, 1968, S. 21 f.

¹⁶ Diederichsen, Dietrich, *Sexbeat*, Köln, 1985, S. 50.

- als der Beat auf das Tempo der Sprache drückte und Collage, Filmschnitt, Soundtrack dem Hörspiel Vorgaben machten,
- als Pierre Henry mit Spooky Tooth die elektronische Messe *Ceremony* produzierte,
- als Ernst Jandl und Friederike Mayröcker für ihr gemeinsam verfaßtes Hörspiel *Fünf Mann Menschen* mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurden.

Der Mediendienst *Funk-Korrespondenz* schrieb dazu am 3. April 1969:

Die Auszeichnung von *Fünf Mann Menschen* verdiente einiges Aufsehen. Es wird hier im richtigen Moment der Durchbruch einer Art von Hörspielen markiert, die das Zuhören auf eine neue Art reizvoll macht ... Dieses Viertelstundenspiel ist amüsant. Es hat etwas von dem Appeal und von der Leichtigkeit der Beat-Generation. Pointen ergeben sich aus listig verdrehten Sprachklischees, es herrscht der Pop.

Ist *Fünf Mann Menschen*, dieser Klassiker des Neuen Hörspiels ein „Pop-Hörspiel“? Daß dem Regisseur Peter Michel Ladiges um 1968 Pop-Produktionen als akustische Vorbilder dienten, ist unüberhörbar. Hansjörg Schmitt- henner nannte *Fünf Mann Menschen* einmal einen „akustischen Comic strip“¹⁷. Ernst Jandl hatte übrigens vorgeschlagen, statt des Begriffs des „Neuen Hörspiels“ den des „freien Hörspiels“ zu verwenden, da es „unter Befreiung von allen bisherigen Verbindlichkeiten entstand“¹⁸. Der Begriff „Neues Hörspiel“ erinnert zwar völlig zurecht an die literarische Verwandtschaft zum „nouveau roman“ und zur „Neuen Musik“, unterschlägt dafür aber andere, nicht weniger wichtige Impulse und Einflüsse.

Zwei Anmerkungen zu „Jandl, Pop und Beat“:

Erinnerung an den Film *Wholy Communion*. 1965 versammelten sich in der Royal-Albert-Hall in London circa 5000 Menschen zu einem poetry-reading. Dieses Ereignis wurde von Peter Whitehead gefilmt und zeigte als Autoren dieser Lesung unter anderem Allen Ginsberg und Gregory Corso. Inmitten der „Beats“ trat plötzlich der Wiener Dichter Jandl auf, der Kurt Schwitters' *hustenscherso* und ein eigenes Gedicht zum besten gab, nämlich *schtzngrmm*. Über das Hörspiel *Der Gigant*, das 1968 ebenfalls in Zusammenarbeit mit Friederike Mayröcker entstand, schrieb Klaus Ramm in einem Essay für den

¹⁷ Schmitt- henner, Hansjörg, 50 Jahre Hörspiel, 7. Folge, Manuskript Bayerischer Rundfunk, 1975.

¹⁸ Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, Darmstadt, 1985, S. 166.

NDR 1977: „Hier werden Techniken der konkreten Dichtung mit dem aggressiven Witz und unbändigen Spaß ins Spiel gebracht, doch dazu kommt ein anderes Element: Popkultur und Comic, und Jandl selbst macht in seiner Dichtung keinen Unterschied zwischen konkreter Poesie und Comic.“¹⁹

Scratch my back

Zum Entstehungsprozeß des Hörspiels *Der Gigant* notierte das Autorenpaar Jandl/Mayröcker:

Hatte man einmal, zur eigenen Überraschung, gemeinsam ein Hörspiel geschrieben – warum sollte man dann nicht, solange man fühlte, man besaß noch Reserven, sofort ein zweites auf der gleichen Basis versuchen? Stellen wir etwa fünf Kühe nebeneinander, in einen großen Stall, und lassen wir sie, damit etwas geschieht, gemolken werden. Verwandeln wir sie dann ... in fünf Mädchen, die sich nebeneinander am Badestrand sonnen. Lassen wir uns hierauf von einer Schallplatte anregen, bis wir wissen, wie man die beiden Szenen verknüpft: Otis Redding, der amerikanische Soulsänger mit der Nummer *Scratch my Back* – Kratz mir den Rücken. Das ergibt die Verknüpfung wir nehmen Fliegen, schicken sie erst in den Kuhstall, dann zu den Mädchen, die sich sonnen: 'kratz-kratz-kratz' ... aus idyllischen, märchenhaften, mythischen, historischen und utopischen Motiven entstand uns unter der Hand eine Art Oper, mehr an Frank Zappa als an Wagner orientiert.“²⁰

Die Arbeit an den Hörspielen *Fünf Mann Menschen* und *Der Gigant* begannen Jandl und Mayröcker mit dem Plan, ein neues technisches Verfahren zu nutzen: die Stereophonie.

Das Medium selbst, Stereophonie im Rundfunk sollten Art und Verlauf eines Hörspiels bestimmen. Die Einführung der Stereophonie im Hörspiel 1965 hatte eine Dramaturgie-Diskussion ausgelöst. „Hörspiele sollen Spaß machen. Machen stereophonische Arrangements generell Spaß?“ fragte Heinz Hostnig in seinem Bericht *Erfahrungen mit der Stereophonie* und fuhr fort: „Es kommt darauf an, ob die Stereophonie mit der Absicht eingesetzt wird, akustisches Material im Sinne einer angestrebten neuen Information zu verändern oder es so zu ordnen, daß sich zusätzliche Informationen ergeben.“²¹ Das neue technische Verfahren war in erster Linie für die Musik entwickelt worden. Wie sehr

19 Ramm, Klaus, Hörspiel ist ein doppelter Imperativ, Einfache Aufforderung zuzuhören, Manuskript Bayerischer Rundfunk, 1977.

20 Jandl, Ernst, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 157.

21 Hostnig, Heinz, In: *Neues Hörspiel. Essays. Analysen. Gespräche*. Scholling, Klaus (Hg.), Frankfurt / M., 1970, S. 131.

sich die Vorstellungen des sogenannten Neuen Hörspiels an der Musik orientierten, belegt ein Zitat von Klaus Schöning aus dem Jahr 1969:

Die Stereophonie schafft Distanz zwischen Hörer und Apparat, macht ihn zum 'Zuschauer', verlegt den Innenraum in den Raum, der zwischen den beiden Schallquellen entsteht und auf dem akustisch aufgezeichnete Informationen wiedergegeben werden. Verzichtet man darauf, den stereofonischen Raum als einen naturalistischen vorzutäuschen, so entspricht dieser Raum dem einer stereofonischen musikalischen Realisation, etwa der einer der Schallplatten von Frank Zappa, von Country Joe & the Fish, von Pink Floyd einer stereofonischen Aufnahme von Karlheinz Stockhausen oder Mauricio Kagel.²²

In diese Richtung zielt auch eine Bemerkung von Franz Mon: „die stereophonie ermöglicht ein hörspiel, das sich endlich von der angestrengten illusion befreien kann.“²³

Entsprechend könnte folgender Satz von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker als eine Definition des „freien Hörspiels“ lauten: „Das Hörspiel ist ein akustischer Ablauf, der sich von Musik dadurch unterscheidet, daß sein Material hauptsächlich aus gesprochener Sprache besteht; ohne eine Übereinkunft dieser Art könnte das Wort 'Hörspiel' auch dasselbe bedeuten wie das Wort 'Musik'.“²⁴

Satisfaction

So war es nur konsequent, als Friederike Mayröcker eine neue Forderung an das Hörspiel richtete: „Was ich vom Hörspiel fordere, ist: Es muß akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d.h. der akustische Vorgang muß beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas, das in der Nähe des musikalischen Genusses liegt, aber statt von Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird.“²⁵

Ähnlich, wenn auch in anderen Worten und in anderer Form, äußerte sich Bernhard Höke, der 1970 im WDR den folgenden Hörtext in einer Art Sprechgesang vortrug, unterlegt durch indische Musikinstrumente sowie elektro-akustische Effekte:

Ein gutes Hörspiel ist ein Hörspiel, bei dem man viel gutes zu hören kriegt. Ein gutes Hörspiel kann man auch nicht nur über die Ohren aufnehmen, d.h. ein

22 Neues Hörspiel. Texte. Partituren, S. 9.

23 Mon, Franz. In: Neues Hörspiel., S. 126.

24 Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 176.

25 Mayröcker, Friederike. In: Jandl, Ernst, Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 154.

gutes Hörspiel braucht einen guten Hörer, und zwar einen., der sensibel genug ist, z.B. auch Baßtöne über das Bauchfell zu empfangen. Man sollte jedem Hörspiel den Kammerton aaaa voransetzen. Darum müssen wir fordern, Kunst zu einem echten Genuß zu machen, denn ein Genuß ist schon etwas Schönes, das weiß jeder und darum genießt er Genußmittel auch so gerne. Es mußte so auch – um beim Hörspiel zu bleiben – Hörspiel-Pop, Hörspielschlager und Hörge-nüsse geben, die ein angenehmes Dacapo-Verlangen auslösen, nicht nur weil man die Geschichte nochmal hören will, sondern weil's so schwingt, und man wie bei guter Musik die Arbeit aller Instrumente total gleichwertig hören kann, das heißt, die Information ist auch nach mehrmaligem Hören noch nicht erschöpft.²⁶

Help, I'm a rock

Helmut Heißenbüttel: „Das Hörspiel ist eine offene Form. Die Hörsensation, die allein den Hörer vom Fernsehapparat weg locken kann, wird realisiert von Autoren, Dramaturgen und Regisseuren. Sie sollten sich stets bewußt sein, daß sie machen können, was sie wollen, daß es für das, was sie ausprobieren wollen, keine Grenzen gibt. Alles ist möglich. Alles ist erlaubt.“²⁷

Hermann Naber: „Ganz unpathetisch läuft alles darauf hinaus, wieder eine Verbindung herzustellen zwischen den Hörspielabteilungen, den Musikabteilungen und – warum nicht – den Unterhaltungsabteilungen, die die moderne popmusic verwalten, von den 'Beatles' bis zu den 'Pink Floyd' und den 'Mothers of Invention', deren akustische Unterwelt mindestens ebensoviel Anregung fürs Hörspiel enthält wie etwas das Musik-Theater von Mauricio Kagel, Luciano Berio und György Ligeti.“²⁸

Hörsensation: 'Freak out' der 'Mothers of Invention' ist eine solche Hörsensation, aber kein drama department hat diese Platte gesendet.“

Ständig begegnen wir den Bezeichnungen Pop, Populärkultur, Massenkultur, Pop-Bewegung, Pop-Musik, PopArt. Was bedeutet Pop eigentlich genau? Heißt es populär? Welche Verbindung besteht zwischen Pop und Konsumgesellschaft? Warum wird das Wort heute so häufig verwendet? Niemand kann uns besser über den Inhalt des Terminus und seine ästhetischen und soziologischen Dimensionen unterrichten als Umberto Eco.

Welche Bedeutung hat das Wort Pop für Sie, Umberto Eco?

Eco: Nachdem Warhol die Konservendose mit Cambell-Suppe gemalt hatte, hat man begonnen, in Greenwich Village vergrößerte Ausgaben solcher Kon-

26 Höke, Bernhard. In: Neues Hörspiel. Essays.

27 Heißenbüttel, Helmut, Zur Tradition, S. 222 f.

28 Naber, Hermann, radiospektakl, *Akzente*, 1/69, S. 2.

servendosen zu verkaufen. Darin zeigt sich, daß die Pop-Art der Verfahrensweise des 'Happenings' und anderer zeitgenössischer Kunstformen vergleichbar ist. Man verzichtet im Prinzip auf den Wert des abgeschlossenen Kunstwerks, das man für eine wiederholbare Geste hält. Die Popwerke sind zu linear und einschichtig. Deshalb ist ihre Lebensdauer kürzer. Es bleiben von ihnen nur fragwürdige Fragmente übrig.

Das Schöpferische ist nie geschichtlich, immer nur aktuell!

Wenn der Ausdruck Pop sich jedoch auf die jungen Leute bezieht, die in Woodstock Rock tanzen -

Alles ist möglich! Alles ist erlaubt

- erweitert man seinen Bedeutungsumfang so, daß er auch Realitäten erfaßt, die bereits vor der Pop-Art vorhanden waren.

All ist pretty!

Die Beatles oder die Rolling Stones haben eine Musik geschaffen, die wahrscheinlich als Zeugnis einer Epoche überleben wird

Kunst ist Information!

- und die möglicherweise auch manchen Kompositionen der 'kultivierten' zeitgenössischen Musik vorzuziehen ist.

*Pop ist Pop leben!*²⁹

Anarchy in the U.K.

Was kümmert den Pop, ob er im Hörspiel vorkommt. Und wozu soll der dumme Pop in unserer hoher Kultur gut sein. Die *Mothers* sind eine Ausnahme, Zappa ist ja schon wieder Kunst und die ersten *Pink-Floyd*-Fans sind heute schon Rentner. Aber worüber reden wir? Ob es ein Pop-Hörspiel gibt? Selbstverständlich. Zur Abwechslung sollten wir lieber eine Gedenkminute für den Beatnik unter den deutschen Hörspieltheoretikern einlegen: Friedrich Knilli. Als nämlich die amerikanische Unkultur mit ihrem ganzen Schmutz und Schund und ihrer Negermusik ins arme Deutschland rüberschwappte und, wie wir aus dem ersten Teil dieses Essays noch wissen, sogar in der Schweiz so ein Beatnik gesichtet wurde, da veröffentlichte Knilli eine wissenschaftliche Gebrauchsanleitung, wie man das deutsche Hörspiel hochgehen läßt. *Mittel*

²⁹ Textmontage siehe Anmerkungen 1-5, sowie Umberto Eco, Gespräche mit. In: Arias, Jose Rague (Hg.), Pop. Kunst und Kultur der Jugend, Reinbek, 1978, S. 9 ff.

und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Es war eine Zeitbombe, die erste Krypto-Attacke des Neuen Hörspiels, wie heute jeder weiß.

Dem deutschen Dichter graut eben vor künstlichen Kehlköpfen, er hat einen Horror vor Verstärkern, Sieben, vor Mischern, Schallumwandlern und Verzerren, weniger vor verzerrten Phantasien, vor denen aber dem deutschen Techniker graut. Techniker haben einen Horror vor Umwandlungen in Knöpfe, Tiger und Raben, sie mißtrauen psychoanalytisch gemischten Monologen, Hirnsieberei und vorverstärkten Schlußsätzen. Aber: 'Technik und Maschine schließen einander nicht aus, denn die Maschine, die vom Menschen gemacht wird, nimmt dadurch am gesamten Leben und eben auch an der Poesie teil. Warum sollen wir ewig die Argonauten feiern!' sagt Luigi Dallapiccola " 30

Soviel zu Knilli, der ganz schön hip war. Ciao.

Gibt es ein „Pop-Hörspiel“? Wie könnte man es definieren? – Und wozu? Das Neue Hörspiel ist bis heute nicht exakt definiert. Geht es um Stücke, die sich thematisch mit den Mythen und Kultfiguren der populären Kultur beschäftigen? Zum Beispiel James Dean, John Lennon, Amerika? Geht es um Stücke, in denen Pop-Musik einen wesentlichen Anteil hat? Geht es um literarische und musikalische Techniken des Pop oder um die Art und Weise, wie Pop mit diesen Techniken spielt: Collage, Montage, Zitat, non-ideologischer Gebrauch von Geräusch-, Sprach- und Musikmaterial? Welche Elemente sind pop-typisch? Gibt es eine Ästhetik des Pop? Gibt es spezielle Produktionsformen? Oder geht es um Stücke von Pop-Künstlern, Literaten und Musikern, die ein Pop Selbstverständnis haben? Oder waren Elemente des Pop nur in einer kurzen Phase, zu Ende der sechziger Jahre, Impulsgeber für das Hörspiel? Oder werden die Einflüsse des Pop erst heute allmählich erkenn- und hörbar? Gibt es eine Hörspielzukunft ohne Pop?

ACID

Eine Reihe mit ausgewählten Pop-Hörbeispielen der vergangenen zwei Jahrzehnte mußte zuallererst ein Hörspiel von Rolf-Dieter Brinkmann präsentieren, der als der bedeutendste Autor der deutschen Pop-Literatur gelten muß. Von den Autoren des „nouveau roman“, insbesondere Robbe-Grillet, ebenso beeinflusst wie von den amerikanischen „Beats“, leitete Brinkmann als Mitherausgeber der Anthologie *Acid* 1969 die Rezeption der Pop-Literatur im deutschen Sprachraum ein. Der Titel seines Prosatextes *Der Film in Worten* ist übrigens

30 Knilli, Friedrich, *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten des totalen Schauspiels*, Stuttgart 1961, S. 46.

ein Kerouac-Zitat. Brinkmann schrieb drei Hörspiele, der Einfluß von Burroughs ist unverkennbar.

Stimmen hört jeder. Meistens sind sie langweilig, Aber plötzlich, nach einer schwierig zu ertragenden Stille, beginnt irgendjemand zu sprechen, und die Stimme erschreckt. Um einen Eindruck davon zu geben, was ich meine: Stellen Sie sich vor, Sie beginnen zu sprechen, während Sie ein rötlichgelbes Handtuch, das vorher durch Wasser gezogen worden ist, über den Kopf hängen haben. Stellen Sie sich vor, Sie bekommen unvermutet einen Schlag in den Magen, während Sie auf einen Pferderennplatz zugehen. Erinnern Sie sich daran, daß jemand Ihnen gesagt hat, Sie seien der letzte Dreck. Wenn Sie das begriffen haben, werden Sie sprechen, wie ich es mir vorgestellt habe, als ich das Hörspiel schrieb, diese holprige Revue, dieses stockende Ballett, den kranken Bilderbogen aus Stimmen und Handlungssetzen.³¹

Brinkmanns Hörspiele entstanden in der Zeit von 1971 bis 1973. Bei den Hörspielen *Auf der Schwelle* und *Der Tierplanet* führte Raoul Wolfgang Schnell Regie, beim dritten und letzten Hörspiel *Besuch in einer sterbenden Stadt* – Ulrich Gerhardt. Die 'coole' Art der Sprechinszenierung in diesem dritten Hörspiel die von Brinkmann gewünschte ruhige, genaue und „wenig geräuschvolle“ Inszenierung überhaupt, könnte als poptypisch gelten.

Als weitere Pop-Hörbeispiele aus der Frühzeit können einige Produktionen des Südwestfunks aus dem Jahr 1969 gelten: Hans Georg Behr: *Das Erlebnis einer fremden Kultur*.

Die Worte 'sauber' und 'etwas geleistet haben' sind das sanfte Ruhekissen bürgerlicher Intoleranz. Durch eine Anhäufung alltäglicher Redewendungen wird ein Tagesablauf nachvollzogen, aus dem es keinen Ausweg zu geben scheint und über dem als Motto der Satz von Staatsanwalt Uchmann stehen könnte: 'Wer sich außerhalb der Gesellschaft stellt, kommt in ihr um.' Dieses Hörspiel hat keinen Autor im herkömmlichen Sinn. Es wurde von sämtlichen Mitwirkenden gemeinsam erarbeitet.³²

Die Beteiligten waren ihrem Selbstverständnis nach Angehörige einer Subkultur, waren Pop-Autoren oder Musiker: Monika Dimpfl, Rosy Rosy, Hans Georg Behr, Michael Czernich, Carl-Ludwig Reichert, Hermann Schmidt und andere.

Reimar Lenz: *Begierig, kundig, eingedenk. Ein Spiel für Stimmen und Beat-Band*. Regie: Hermann Naber.

Begierig, kundig, eingedenk: diese grammatische Regel, seit Großväter-Zeiten Thema mancher Deutschstunde, wird in diesem Sprechstück zeitgemäß variiert. Das sprachliche Exemplum ist die Grundlage für ein Wortspiel entfesselter As-

31 Brinkmann, Rolf-Dieter, *Auf der Schwelle*. In: wdr -Hörspielbuch 9, Köln, 1971, S.51.

32 Behr, Hans-Georg, *Das Erlebnis einer fremden Kultur*, Produktionsblatt SWF, 1969.

soziationen und beziehungsreicher Zitate aus der Do it-yourself-Philosophie eines waschechten Gamlers.³³

Spielverderber unerwünscht ist der Titel eines Hörspiels aus dem Jahr 1970. Autor ist Carl-Ludwig Reichert, der 1989 in der 'Amerikanischen Reihe' des Bayerischen Rundfunks unter anderem auch ein Hörspiel mit dem konzeptionellen Titel *Cut up Burroughs* realisierte. *Spielverderber unerwünscht* ist die ironische Aufforderung an die Hörspielkonsumenten, sich ihrer Rolle bewußt zu werden und über die Möglichkeiten einer verbesserten Kommunikation zwischen Programmgestalt und Rundfunkteilnehmern nachzudenken.'

Die Reaktionen auf dieses Hörspiel bewiesen, daß für die Verbesserung dieser Kommunikation noch viel getan werden mußte. Ein Kritiker empörte sich im *epd, Kirche und Rundfunk*:

Viele Hörer, wenn nicht die Mehrzahl, haben eine lange Strecke hindurch nicht erkennen können, daß es sich um eine Parodie handelte. Selbst bei der sich anschließenden Diskussion war einer der beiden Gäste, ein Pädagoge, offenbar immer noch der Meinung, daß es sich um eine ernstgemeinte Einladung handelte, wenn etwa der Hörer einen Zeitraum von 30 Sekunden abschätzen, sein Gerät abschalten und es nach 30 Sekunden wieder einschalten sollte.

Revolution

Zwei Hörspiele von Alfred Behrens aus den Jahren 1971 und 1972 beantworten die Frage, ob es ein Pop-Hörspiel gibt insofern, als sie diesen Begriff im Untertitel tragen: *John Lennon, du mußt sterben. Ein Pop-Hörspiel in Stereo.* und *Als Nowhere Man den Fall erledigt hatte, legte er 'Street Fighting Man' von den Rolling Stones auf. Pop-Kriminalhörspiel.* Alfred Behrens: „Ich hatte immer schon mal ein Musikhörspiel schreiben wollen. Mit den Platters und mit Janis Joplin. Ein Gag-Hörspiel. Mit Fox Tönender Wochenschau und der Sgt.-Pepper-Version der britischen Nationalhymne. Ein Pop-Hörspiel. Mit Carl Perkins und seiner Originalversion von 'Blue Suede Shoes'.“³⁴

Während Alfred Behrens in den genannten beiden Hörspielen versuchte, Pop mit den eigenen Waffen zu schlagen, um in einem Fall einen Mythos, im anderen die Funktion der populären Musik „als privates Fluchtmittel aus der gesellschaftlichen Realität“ zu kritisieren, operierte der Autor Wolf Wondrat-

33 Lenz, Reimar, Begierig, Produktionsblatt SWF, 1971.

34 *epd Kirche und Rundfunk* v. 21.10.1970.

schenk mit den Mitteln des Pop aus einem subkulturellen Verständnis heraus: „Wir brauchen bestenfalls den gesamten Sender.“³⁵

Wondratschek war Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre kein Kritiker der Pop-Kultur, sondern einer ihrer Vertreter. Nach eigenen Angaben wurde er vor allem von Burroughs beeinflusst. Seine Arbeiten haben freilich nicht diese Radikalität und Schärfe. Die Literaturkritik heftete Wondratschek schon bald das Etikett des Rock-Poeten an. Einige seiner theoretischen Bemerkungen weisen vor allem auf Leslie Fidler und die Medienutopien von Marshall McLuhan. 1970 erhielt Wondratschek den 'Hörspielpreis der Kriegsblinden' für *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels*, Regie: Heinz Hostnig.

Anleihen bei Burroughs und dessen 'Cut-up'-Methode sind schon in Wondratscheks erstem Hörspiel festzustellen. *Freiheit oder ca ne fait rien* aus dem Jahr 1968 ist eine Montage deutschlandpolitischer Reden, bei denen überall das Wort Freiheit durch einen hörbaren Schnitt entfernt wurde. Übrig bleibt hohles Polit-Pathos. Ein anderes Hörspiel *Gras, stückweise*, das die Realisierung eines Drogen-Experiments in einem Hörspielstudio bedeutet hätte, blieb aus naheliegenden Gründen ungesendet.

„Worte sind Töne und Töne nichts anderes als ungezähmte Worte.“ Ein Zitat aus Wondratscheks bislang letztem Hörspiel aus dem Jahr 1973. Er betrachtete *Maschine Nr. 9* als den Höhepunkt und Abschluß seiner Arbeit für das Radio, erklärte Wondratschek zu dieser Produktion:

Was ich wollte, ist ziemlich geglückt. Mich von geläufigen Vorstellungen des Hörspiels, des literarischen wie des avantgardistischen, zu trennen. Ich wollte kein Hörspiel machen, sondern einfach eine Stunde Radio, wie ich mir Radio immer gewünscht habe: verrückt, phantasievoll, lehrreich, unterhaltend, magisch, verwunschen, vor allem überraschend. Es soll singen und schweigen, Stimmungen erzeugen, Erinnerungen hervorrufen, hellhörig machen – und geheimnisvoll bleiben. Diese eine Stunde Radio sollte stellvertretend stehen für ein Programm, das nie aufhört. ... Zählen Sie mal die Löcher in Ihrem Körper und erinnern Sie sich an *John Lennon* und *Revolution Nr. 9* auf dem weißen Album. Und darüber fielen dann die Schatten.

Eine 'Stimme' in seinem Hörspiel *Maschine Nr. 9* nannte Wondratschek übrigens „Burroughs in Tanger“. Diese Sprechrolle übernahm Helmut Qualtinger.

Die Impulse der Pop-Kultur, die Ende der sechziger Jahre auf das deutsche Hörspiel einwirkten, sind inzwischen selbstverständlicher Bestandteil einer zeitgemäßen Hörspielauffassung und Produktionspraxis – sofern sie nicht historisch überholt wurden. Pop beeinflusst das Hörspiel unentwegt. Pop über-

35 Lenz, Reimar, Begierig, Produktionsblatt SWF, 1971.

rascht eine Gattung, die ständig darum bemüht ist, nicht vom Zug der Zeit abgehängt zu werden, immer wieder aufs Neue. Pop ist das Neue und verwirft das Gestrige. Die zunehmende Tendenz zu Mischformen läßt eine Unterscheidung zwischen Pop und Avantgarde immer schwieriger werden.

United States

Ein Beispiel für die Wechselwirkung zwischen Pop und Avantgarde sind die Produktionen, die seit Mitte der achtziger Jahre unter dem Begriff der „Audio Art“ geführt werden. Die „Audio Art“-Produktionen der achtziger Jahre verdeutlichten einmal mehr, daß der Rundfunk das Monopol auf Hörkunst längst verloren hatte. „Audio Art“ erinnerte das Hörspiel an alte Definitionsprobleme.

Von „absoluter Radiokunst“ – diesen Begriff hatte Kurt Weill 1925 geprägt – konnte keine Rede mehr sein. Ulrich Gerhardt schlug vor, „das abgewirtschaftete Wort Hörspiel abzuschaffen“ und durch den Begriff „Audio Art“ zu ersetzen³⁶. Die Hörspielprogramme stellen Produktionen vor, die unabhängig vom Rundfunk entstanden waren. Zur Präsentation einer Reihe von „Audio Art“-Stücken im Hörspielprogramm des SFB 1985 schreibt Walter Bachauer:

Audio Art ist ein Begriff der achtziger Jahre. Er benennt die Produkte einer jungen Subkultur, die keinerlei Grenzzlinien zwischen den angestammten Königtümern der akustischen Kunst respektiert. Audio Art ist weder eindeutig Musik noch Hörspiel, nicht Performance oder Konzeptkunst. Und doch kombiniert sie Klang, Wort, Geräusch und Gesang, Monolog, Komposition und Gespräch zum perfekten Multimedien des Hörens ... Audio Art wäre kaum denkbar ohne die extreme Verbilligung der elektronischen Aufzeichnungstechnik durch die Tonbandkassette. In allen westlichen Metropolen, zumal in New York und London, bildete sich amateurhaft oder professionell organisiert, ein Untergrund von Verlagen und Vertrieben, in den sich die von den Managern der elektronischen Medien Ignorierten flüchteten: New-Wave-Komponisten, Audio-Piraten, Lautpoeten und NeoDadaisten; Musiker der anderen Avantgarde ... Pop-Künstler abseits der Hit-Paraden ... Zu ihnen stießen all jene, die den Geräuschen ihrer Umwelt mit dem Mikrofon nachstellen, als gäbe es so etwas wie 'akustische Photographie'. Doch das Bewußtsein von ihrer Verwertbarkeit in den Medien brachte eine lange Reihe von Zwitterwesen hervor – 'Rockpoeten' wie Bob Dylan, 'Dichter-Sänger' wie Allen Ginsberg, 'Verbalartisten', die etwa Donald Ducks Kunstsprache erfanden, universelle 'Kunstfabrikanten' vom Format Andy Warhols. Die produktive Vermengung künstlerischer Genres war in Amerika nie eine Tabuverletzung ... Heute triumphiert der Freiheit des Wortes 'Art' –

36 Gerhardt, Ulrich, Hat das Hörspiel als Radiokunst noch eine Chance? In: Hickethier, Knut (Hg.), Brauchen Fernsehspiel und Hörspiel eine neue Dramaturgie? Berlin 1985, S. 91.

zumal in New York – in neuen Hörformen ... Audio Art erlebt gerade ihren Abgang aus dem Ghetto der 'hohen Künste'.

Sie verabschiedet sich von den kleinen Auditorien der akademischen Avantgarde, tritt ein in die Randzonen der Popularkultur. Exemplarisch: die Karriere der Laurie Anderson.

Die Anderson ist von Anfang an Audioartist par excellence. Für die Galerie-Szene baut sie 'klingende Möbel', Museen beglückt sie mit Installationen und Performances, auf den Festivals der Musikavantgarde erscheint sie im Gewand der komponierenden Poetin, gerüstet mit Violine und elektronischen „Black Boxes“. Lange Jahre deutet nichts darauf hin, daß die hochseriöse Laufbahn der Laurie Anderson eine jähe Wendung zum Pop-Star nehmen könnte. Doch einer der größten Medienkonzerne der USA sieht in den keineswegs anbietenden Stücken ihres Zyklus *United States* plötzlich „brauchbares Songmaterial“ Heute handhabt die Performerin ein luxuriöses Arsenal neuester Musikcomputersysteme und zieht ein Massenpublikum in die Säle nicht nur der East-coast.

„Die höchste Kunst wird diejenige sein, die in ihren Bewußtseinsinhalten die tausendfachen Probleme der Zeit präsentiert, der man anmerkt, daß sie sich von den Explosionen der letzten Woche werfen ließ, die ihre Glieder immer wieder unter dem Stoß der letzten Tage zusammensucht.“ Richard Huelsenbeck, 1918.

Songs for Drella

Im „neuesten und allerneuesten“ Hörspiel können vielfältige und höchst unterschiedliche Pop Konzeptionen, -strategien und -einflüsse wahrgenommen und vermutet werden. In Reaktion auf Rainald Goetz' Theaterstück *Krieg* – als Hörspieladaption von Ulrich Gerhardt angemessen 'cool' inszeniert- schrieb die Autorin und Filmemacherin Petra Fuchs ihr erstes Hörspiel *Tumult* und präsentierte ein happening wiedergekauter Platitüden. Unter Berücksichtigung der *Explosionen der letzten Woche* im Sinne von Huelsenbeck – erscheint die brutale Situationslyrik der Gladbecker Geiselnnehmer in einem neuen, unvermuteten und fiktionalen Kontext. Beinahe schon als Glied einer Kettenreaktion könnte Thomas Palzers Hörspiel *Le Monde, der Mond* begriffen werden, das in Fortschreibung der Stücke *Krieg* und *Tumult* entstand.

Zu nennen wären ebenso die surrealistischen Hörspieltexthe von Maria Volk und die jüngsten Hörspielarbeiten des australischen Avantgarde-Pop-Komponisten Jon Rose, aber auch erste Rundfunkproduktionen des in Berlin leben-

den Musikers Uli Trepte, Mitbegründer der Gruppen *Guru Guru* und *Spacebox*.

Karl Bruckmaier nützt in seinen Hörspielen – zuletzt in *Index* – die Methoden des Pop in dokumentarischer Absicht: „Unter der silbernen Perücke: der Pop-Philosoph Warhol, der Aphoristiker, der schweigende Ermöglicher und schreibende Vernichter. Retouchiert, banalisiert und dekonstruiert zu einem Dokumentarhörspiel, das den Gedankenabdrücken Warhols in den Köpfen seiner Begleiter und Bewunderer folgt.“³⁷

Einen anderen Ansatz verfolgt der Filmkomponist und Pop-Künstler Ulrich Bassenge in seinem zehnminütigen Originalton-Hörspiel *Fusion*, das mit dokumentarischem Material über den Widerstand gegen die geplante atomare Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf, Oberpfalz spielerisch und agitpop-mäßig umgeht:

Ich suchte zunächst nach Klangdokumenten mit hohem Signal- und Wiedererkennungswert: Vielfältige metallische Schläge am Bauzaun, hervorgerufen durch Demonstranten oder Bauarbeiter. Rodungsmaschinen, Megaphon-Kommandos, Stimmen der Ordnung und Stimmen des Aufruhrs – und der Natur. Es mag pathetisch klingen, aber man hört im Krieg zwischen Maschine und Wald, nicht nur die Sägen, sondern auch die Bäume schreien. Irgendwann beim Abhören der Rodungs-Aufnahmen stellte sich heraus, daß sich die Maschinen in ihren Grundtönen um das Zentrum C bewegten. Wichtigstes Werkzeug war die Sampling-Technologie; mit ihrer Hilfe lassen sich akustische Ereignisse isoliert auf ihre klanglichen und rhythmischen Bestandteile hin untersuchen. Außerdem ermöglicht diese Technologie die überraschende Kombination weit auseinanderliegender Klangquellen. Ein Beispiel für meine Vorgehensweise: „Hou do liegt a Douda dou“ war einmal ein Gedicht in oberpfälzischer Mundart, das ein Bürger der Region um Wackersdorf als Dialekt-Demonstration auf Band gesprochen hatte. Ich brauchte bei meiner Bearbeitung nur dem Sprachrhythmus des zungenbrecherischen Werkes folgen. Der einfache Gestus des gesprochenen Wortes ist die Wurzel dieser erstaunlichen Polyphonie.³⁸

Am Ende der Reihe ausgewählter Pop-Hörspiele steht eine Produktion, die als compact disc im Handel ist und die für die Gattung Hörspiel eine wegweisende Funktion haben könnte: *Der Mann im Fahrstuhl* von Heiner Goebbels nach einem Text von Heiner Müller, eine mehrsprachige Produktion, ein „narratives Konzert“ unter Mitwirkung von Arto Lindsay, Ernst Stötzner, Don Cherry, Fred Frith, Charles Hayward George Lewis und Ned Rothenberg. Birgit Matuschek-Labitzke schrieb in der *Süddeutschen Zeitung* über diese Produktion von 1988: „Nach diesem Hörstück fühlte ich mich so, als hätte ich den Horrortrip des Protagonisten selbst mitgemacht ... Der Text erzählt die Geschichte eines

37 Bruckmaier, Karl, *Index*. Produktionsblatt Bayerischer Rundfunk, 1990.

38 Bassenge, Ulrich, *Fusion*. Produktionsbericht, Manuskript Bayerischer Rundfunk, 1989.

Angestellten, der im Fahrstuhl zu seinem Chef unterwegs ist. Die Fahrt entwickelt sich zu einem Horrortrip, da der Angestellte, trotz seiner Sorge, unpünktlich zu sein, die genaue Etagennummer nicht kennt, zum anderen die Zeit aus den Fugen gerät und das Tempo des Fahrstuhls sich verselbständigt.”

Vielleicht hat Heiner Goebbels mit diesem Hörstück das erreicht, wovon Friederike Mayröcker 1969 gesprochen hat – ein Hörspiel zu produzieren, das „akustisch befriedigt“, ein Hörspiel, das man immer wieder hören will. Wie einen Popsong?



Friederike Mayröcker und Ernst Jandl

Götz Naleppa

Hörspiel und Öffentlichkeit

oder:

Totgeschwiegen aber nicht totzukriegen

Eine Geburtstagsparty, man lernt neue Leute kennen, man erzählt, was man beruflich macht. Ich gebe als Beruf „Hörspielregisseur“ an. Mein Gesprächspartner (um die Vierzig) stutzt: „Hörspiele - gibt's das denn noch? Als Schüler habe ich oft... aber heute...“ Eine Frau mischt sich ein (um die Dreißig): „Vielleicht können Sie mir helfen. Ich habe den zweiten Teil von Dacia Marainis Hörspiel *Stimmen* verpaßt. Könnten Sie mir eventuell eine Kassette besorgen?“ Und dann fast verschämt: „Ich habe zuhause nämlich eine Sammlung von über 300 Hörspielkassetten...“

Jeder der beruflich mit dem Hörspiel zu tun hat, hat solche und ähnliche Begegnungen schon gehabt. Für die einen ist Hörspielhören eine Leidenschaft, für andere ist es eine ferne Jugenderinnerung oder existiert nicht im Bewußtsein. Und doch werden immer noch jährlich in Deutschland über 500 neue Hörspiele produziert. Von wievielen Hörern werden sie gehört? Wir wissen es nicht.

Sie kommen als fast kostenloses Angebot ins Haus, in Form von Krimis, Serien, Mundarthörspielen und anderen unterhaltenden Formen. Oder als Bearbeitung erfolgreicher Romane oder Theaterstücke aus dem In- und Ausland. Oder als ein Stück herausfordernder, provokativer neuer Literatur, original für das Hörmedium geschrieben. Oder als Formexperiment, als Spiel mit quasi musikalischen Elementen: „audio art“ oder „ars acustica“. Für all diese Formenvielfalt muß der strapazierte Genrebegriff „Hörspiel“ her halten. In der überwiegenden Mehrzahl sind die Urheber zeitgenössische Autoren - ganz im Gegensatz zu den Theatern, bei deren Spielplänen die lebenden deutschen Autoren weit unter 50% liegen. Dennoch käme keiner auf die Idee, etwa von der Berliner Schaubühne zu fordern, es müsse jeden Abend das Olympiastadi-

on füllen. Eine von 300 Personen besuchte Vorstellung ist eine gut besuchte Vorstellung. Und für eine Premiere eines zeitgenössischen Stücks in einem deutschen Provinztheater kommen Theaterkritiker angereist und schreiben Zweispalter in überregionalen Zeitungen. Nicht so bei einer Hörspielpremiere des selben Autors, die vielleicht 10 000 Hörer gehört haben: bis auf einen dreizeiligen Hör-Hinweis wird man in den Zeitungen vergeblich nach einem Echo suchen. Über das Hörspiel findet kein öffentlicher Diskurs in der kulturellen Szene statt. Es ist falsch, daß das Hörspiel keine Hörer hätte. Das Hörspiel hat nur keine Öffentlichkeit in der Kulturindustrie. Das schränkt seine Attraktivität für die Autoren ein: mit dem Hörspiel kann man nicht (oder selten) berühmt werden. Und dieses mangelnde öffentliche Echo verführt auch Programmverantwortliche in den Sendern (die es eigentlich besser wissen müßten) dazu, das Hörspiel als „quantité négligeable“ zu betrachten, Sendeplätze einzuschränken, Etats zu kürzen oder die Macher zu drängen, mit populistischen Formen auf Hörerfang zu gehen.

Warum ist das so? Und warum findet dieser öffentliche Diskurs nicht statt? Eine Hörspielsendung ist für die Kulturjournalisten kein „event“. Ein „event“ ist, wenn sich Menschen an einem öffentlichen Ort versammeln, um Kunst zu rezipieren (Theater, Kino, Museum, Galerie usw.). So kann der absurde Fall eintreten, daß ein Hörspiel, das vor 50 Zuhörern in einer Bibliothek öffentlich vorgeführt wird - ein Jahr nach seiner Ursendung, bei der es 10 000 Hörer hatte - nun im Feuilleton der Stadtzeitung eine ausführliche Besprechung erfährt, besonders wenn auch der Autor anwesend war: ein „kulturelles Ereignis“ hat stattgefunden.

Hörspiel ist aber nicht dazu gedacht, vor einem Auditorium öffentlich vorgeführt zu werden (auch wenn es regelmäßig mit gutem Erfolg von mehreren Sendern praktiziert wird): Hörspiel richtet sich an den Einzelnen in seiner privaten Umgebung mit seinen privaten Empfindungen, Problemen und Lebensgewohnheiten. Hier kann es seine größte Wirksamkeit entfalten, hier dreht jeder Hörende seinen inneren „Film im Kopf“, hier findet der Dialog zwischen der Gedankenschöpfung des Autors und der Empfindungs- und Erlebenswelt des Hörenden optimal statt: ein „privater“ Vorgang, kein öffentlicher. Und nur Wenige werden je von dem berichten, was sie in dieser Stunde erlebt haben. Oder haben Sie schon mal einem Filmregisseur oder der Filmfirma geschrieben, wenn Ihnen ein Film gefallen hat? Doch beim Kino kann man den Erfolg an verkauften Eintrittskarten ablesen, so wie im Theater am Applaus. Der Applaus des Hörspielhörers bleibt ungehört. Eher motiviert ihn sein Mißfallen, einmal beim Sender anzurufen und sich zu beschweren. Die vielen Einzelnen, die das Hörstück unterhalten, berührt oder überrascht und nachdenklich ge-

macht hat, werden selten ein professionellen Kritiker finden, der ihnen schriftlich bestätigt, daß es gut war, was sie gehört haben. Ich finde diesen Zustand eigentlich gar nicht beklagenswert, denn wir produzieren diese Hörstücke für die Hörer und nicht für die Feuilletons. Das Problem ist nur, daß vom öffentlichen Echo das Wohl oder Wehe und die Zukunft des Genres in den Sendern abzuhängen scheint. (Ein kluger Intendant, nämlich Freiherr von Hammerstein, nannte das Hörspiel einmal „eine Sendeform für wechselnde qualifizierte Minderheiten“ - und das Hörspiel lebte gut in seinem Sender RIAS-Berlin).

Ich bin nicht der Meinung, daß das Hörspiel eine aussterbende Gattung ist, für die wie für aussterbende Tierarten ein Reservat oder „Artenschutz“ gefordert werden müßte. Ich beobachte in Deutschland und anderen europäischen Ländern eine sehr kreative, sich selbst immer wieder erneuernde und lebendige Hörspielszene, die die Theaterszene oft an Lebendigkeit übertrifft. Wir haben das Glück, durch die kurzen Produktionszeiten mit Deutschlands besten Schauspielern zusammenzuarbeiten (kein Theater könnte sich ein Ensemble leisten, wie es den Hörspielregisseuren zur Verfügung steht). Hörspiel ist außerdem bei weitem die billigste dramatisch-musikalische Kunstform mit Kosten zwischen 10 000 und 30 000 DM pro Hörspielproduktion: welches Theaterstück, welche Oper, welcher Fernseh- oder Spielfilm könnte da mithalten? Dennoch wird das Kostenargument gern ins Feld geführt von denjenigen, die diese Kunstform im journalistischen Sende-Umfeld stört oder die neidvoll den Hörspieletat betrachten.

Jeder der Hörspiel in den öffentlich-rechtlichen Sendern macht, begegnet dem Gefühl, ein Fremdkörper im Haus zu sein: „Ach, die Künstler...!“ Kollegiales Unverständnis, bürokratisch-administrative Hindernisse, Arbeitszeitregelungen, gekürzte Produktionszeiten stehen einer künstlerischen Arbeitsweise entgegen und haben das böse Wort von der „ARD-Beamtenkunst“ aufkommen lassen. Kunst in der Institution - ein altes Konfliktthema. Kunst braucht den Mäzen, um sich frei entfalten und nicht als Hure verkaufen zu müssen. Umgekehrt braucht der Mäzen - hier der Sender - auch die Kunst: Sie ist das Entwicklungslabor, in dem neue Formen experimentell erprobt werden. Kaum einem Redakteur ist bewußt, wie viele formale Mittel, die heute ganz selbstverständlich z.B. in journalistischen Features benutzt werden, im Hörspielstudio entwickelt wurden. Mehr noch: die privaten Sender leisten sich so gut wie keine Hörspielproduktion - und doch findet man bis in die Werbung hinein formale Radiomittel, die aus dem Hörspiel stammen. Was würde wohl passieren, wenn etwa die Firma Schering beschließen würde, ihre Labors und Entwicklungsabteilungen abzuschaffen? Sie wäre vermutlich in Kürze pleite. Kann der

öffentlich-rechtliche Rundfunk auf seine „Entwicklungsabteilung“ Hörspiel verzichten?

Darum an dieser Stelle zum wiederholten male mein „ceterum censeo“: die ARD muß gemeinsam ein Hörspiellabor schaffen und finanzieren, eine experimentelle Forschungs- und Produktionsstätte, ein Studio, das mit moderner digitaler Technik ohne Zeitdruck formale und inhaltliche Entwicklungsarbeit leistet. Noch wäre es auch nicht zu spät, den idealen Ort dafür anzumieten: Das einzigartige Hörspielstudio des Rundfunks der DDR in der Berliner Naleppastraße sieht, verschlossen und verriegelt, einer trüben Zukunft entgegen. Es wäre ein Akt der Weitsicht, wenn die ARD durch Investition in dieses Studio in seine eigene Zukunft investieren würde.

Es ist in den letzten Jahren - von der Öffentlichkeit kaum bemerkt - im Hörspiel manches in Bewegung geraten. Die Studios der ARD sind längst nicht mehr die einzigen Produktionsorte für Hörspiele. Dank der digitalen Technik, deren Hard- und Software ständig erschwinglicher wird, haben sich immer mehr Autoren oder Komponisten und freie Toningenieure eigene halbprofessionelle oder kleine professionelle Studios eingerichtet: Sie verkaufen dem Sender nun das fertige Hörstück auf DAT-Kassette oder CD, das nach eigener Zeiteinteilung am heimischen Computer produziert wurde. Der Vorteil: der Autor-Produzent entscheidet selbst (und nicht eine Arbeitszeitordnung) wann sein Hörstück fertig ist - und niemand redet ihm drein. Der Nachteil: neben einer deutlichen Selbstausbeutung fördert diese Arbeitsweise auch einen immer schon latent vorhandenen Solipsismus der Autoren. Die Anregung, produktive Kritik und Kreativität der klassischen Teamarbeit im Studio entfällt. Außerdem sind die Möglichkeiten dieser Produktionsweise beschränkt: Da sich kaum einer der produzierenden Autoren professionelle Aufnahme-Studioräume leisten kann, entfallen von vornherein alle Hörspielformen, die mit dem Spiel, der Körperlichkeit und Bewegung von Schauspielern zu tun haben. Man beschränkt sich auf ein oder zwei (halbprofessionelle) „Stimmen“ oder auf Originaltonaufnahmen, die dann mit Klängen und Geräuschen am Computer collagiert und gemischt werden. Auf diesem Wege entstehen oft beeindruckende und innovative Hörstücke aus dem experimentellen Bereich der „audio art“ - die Studioarbeit mit Schauspielern wird zweifellos Domäne der ARD-Hörspielstudios mit ihren Produktionsteams bleiben.

Unabhängig davon wird sich die Digitalisierung und Computerisierung der Hörspielproduktion - innerhalb und außerhalb der ARD-Studios - auch auf die Hörspiel-Ästhetik auswirken. Es ist noch zu früh, hier Horoskope zu stellen - aber es ist kein Zweifel, daß die Möglichkeiten und Bedingungen der Computer-Software von Autoren, Komponisten, Regisseuren und Toningenieuren ei-

ne veränderte Vorbereitungs- und Arbeitsweise erzwingen. Allerdings hat sich bereits gezeigt, daß die Vorstellung naiv war, durch die digitale Technik fürs Hörspiel kürzere Produktionszeiten zu erreichen - wir haben eher die gegenteilige Erfahrung gemacht. Der Automatisierung und Geschwindigkeit bestimmter Vorgänge stehen eine erhöhte Riskikoanfälligkeit und langwierige Lade-Vorgänge gegenüber. Die Möglichkeiten, die die Computer-Software bietet, sind reicher geworden - und die Künstler sind dabei, sie zu entdecken und zu nutzen.

Eine weitere interessante Entwicklung der letzten Jahre ist, daß man nun in jeder besseren Buchhandlung und in Kaufhäusern hervorragende Stücke der Hörspielkunst (überwiegend aus den Studios der ARD) als Audiokassette oder als CD kaufen kann. Was lange Jahre bezweifelt wurde: Hörspiel ist verkäuflich - und die Verlage, die sie auf Tonträgern veröffentlichen und vertreiben, schreiben inzwischen schwarze Zahlen. Wenn auch die Hörer verlässlich nicht gemessen werden können - die Käufer können gezählt werden. Und die Verkaufszahlen sprechen für ein Publikumsinteresse am Medium Hörspiel. (So konnte auch anfangs erwähnter Frau auf der Party geholfen werden: das Hörspiel, dessen zweiten Teil sie suchte, ist inzwischen als „audio book“ auf CD veröffentlicht).

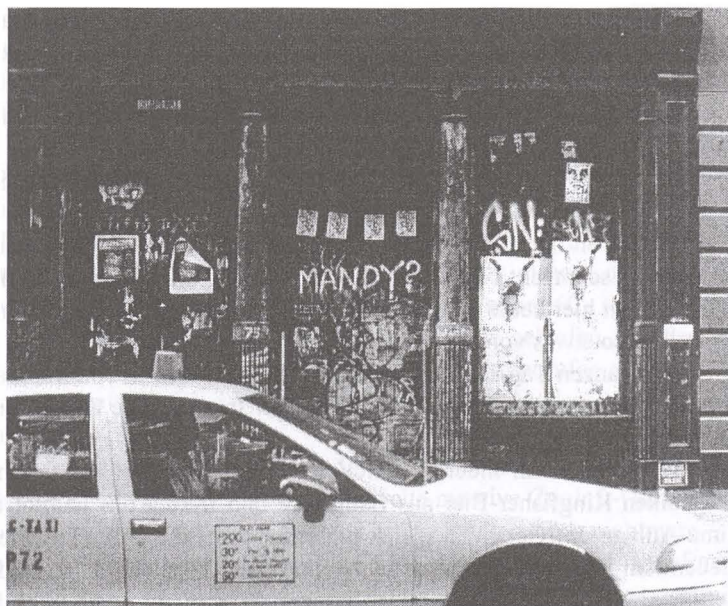
Ein ähnlicher Trend ist bei Hörspiel-Festivals der letzten Jahre abzulesen: Das Publikum ist zahlreicher, jünger und diskussionsfreudiger geworden. Im jungen Medium Internet finden sich ebenfalls zunehmend Hörspiel-Aktivitäten, wie z.B. die Audio-Kunstaktionen *Horizontal Radio* (1995) oder *Rivers & Bridges* (1996), bei denen über Satellit und Internet ein weltweites Netz von Radiostationen und freien Audio-Künstlern geknüpft wurde, viele Stunden freien künstlerischen Austauschs. Hier ist beachtenswert, wie sich der klassische Autorenbegriff verändert und jeder Künstler sein „Material“ anderen Künstlern zu Weiterverarbeitung anbietet. Außerdem gibt es Versuche mit interaktiven Hörspiel-Serien, die sich Brechts Radiotheorie annähern und die Rezipienten zu Produzenten machen.

Optimisten leiten daraus bereits Slogans ab, die besagen, daß Hörspielhören wieder „in“ sei. Ich stelle nur fest, daß die so oft totgesagte Szene sich - trotz aller Gefährdung und Unkenrufen - unbekümmerter Lebendigkeit erfreut. Könnte es sein, daß die Feuilletons - durch die Suche nach „events“ abgelenkt - hier einen Trend verschlafen haben? Oder sollte gar der Zeitpunkt erreicht sein, daß unsre optisch dominierte Kultur ihren Sättigungsgrad erreicht hat und der geheimnisvolle (und wenig erforschte) Vorgang des Hörens wieder an Bedeutung gewinnt? Man wird noch fragen dürfen.

Alfred Behrens

Die einzige Wirklichkeit ist die Wirklichkeit des Zufalls

**Arbeitsjournal einer Tonreise durch Manhattan –
auf den Spuren des Romans CITY OF GLASS
von Paul Auster**



Alfred Behrens, Manfred Herold und die Hörspielabteilung des WDR danken der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen für die Unterstützung des Projekts.

New York, 14.9.96, Hotel Gershwin, 27. Straße Ecke Fünfte Avenue.

Gestern kurz vor Mitternacht hier angekommen, um mit Manfred Herold zehn Tage lang Töne aufzunehmen für das CITY OF GLASS-Hörspiel. Hotel erinnert mich an das Arts Lab Drury Lane London 1967, an billige pariser Hotels Mitte der 60er Jahre. Im Quartier Latin zahlte man damals 16 kaum noch vorstellbare Francs die Nacht. Hier zahlen wir 70 Dollars, ohne TV und ohne Telefon, was anderes war nicht mehr zu kriegen im ausverkauften New York, jedenfalls nicht unterhalb von 200 Dollars die Nacht ...

Zwischen den Fahrstühlen des Gershwin hängen serielle Fotos von Andy Warhol, neben einer vom Meister handsignierten Campbells Soup-Dose in einer Plexiglas-Vitrine.

Trinke mit Manfred nach der Ankunft in der Hotel-Bar Budweiser, KILLING ME SOFTLY in den Lautsprechern, Local Time 1.30 AM. Meine innere Uhr steht auf 7.30 frühmorgens berliner Zeit. Letzter Eindruck im Einschlafen durch das halboffene Schiebefenster: Die Stadt klingt!

Kurz nach 7 Uhr früh Ortszeit dann geweckt von Tropfgeräuschen aus dem Badezimmer. Jalousie hoch, die Sonne scheint, mitten im Blick aus dem Fenster steht ein schwarzer Wasser-Tank auf dem Dach des Nebenhauses. Plötzlich da auf der inneren Tonspur: A knife, a fork, a bottle and a cork – that's the way you spell New York ...

Suzy's Breakfast Diner – Employees must wash hands before returning to work ...

Im Bryant Park an der 42. Straße Begegnung mit Gertrude Stein. Von Jo Davidson 1923 in Stein gemeißelt. Bronzeabguß 1991. Gertrude trägt vier verdorrte Rosen im Arm. Bei 22 Grad Celsius und September-Sonne aus blauem Himmel schmeckt New York schon wieder ganz lebhaft nach Paris. Als hätte das Sein hier heute eine überaus erträgliche Leichtigkeit. Die Frauen lächeln, es liegt so etwas von Flirt und Flirt-Back in der Luft ...

Den ganzen Tag Töne aufgenommen in den Straßen von Manhattan. Eben zurückgekommen ins Gershwin: Claude, der französische Klempner, hat die Naßzelle trockengelegt.

Wir gehen zum Inder, CURRY IN A HURRY, auf der Lexington Avenue, trinken Kingfisher-Bier aus Bangalore und frieren uns halbtot unter der Klima-Anlage. Im Gershwin gleich hinterher unter die heiße Dusche und anschließend im Hotelzimmer zur Fifth Avenue raus, Töne für Quinn und Auster. Bett, Budweiser, Patti Smith vom Discman, Warten auf den Schlaf. Morgen wollen wir früh aufstehen und in der Sonntags-Stille im Greenwich Village Schritte aufnehmen. Diese Stadt hat einen 'ground hub', der es schwer machen könnte, transparente, durch-differenzierte Atmosphären aufzuzeichnen ...

15.9.96.

Kurz vor dem Aufwachen akustischer Traum: Das Grundrauschen von New York, Autos und Klima-Anlagen, in Breitwand-Stereo, als begehbarrer kinemaskopischer Raum – die Landschaft zwischen den Ohren, eine klimatisierte Asphalt-Piste ...

Man kann sich an das Gershwin gewöhnen. Irgendwie hip das Haus. auch wenn das Wort inzwischen strapaziert und eher unhip klingt (massive Inflation seit Anatole Broyard's berühmtem Aufsatz über den Hipster, den weißen Neger). Was schreibt heute die New York Times zu diesem Thema: 'Forget Ecstasy. Get the Prozac! Bitter Club Memories From a Victim of the Über-Hip.'

Nach dem Frühstück mit dem Taxi die Christopher Street runter zum Pier 45, um am Hudson River Stadt-Atmos ohne das Grundrauschen der Abertausend Klima-Anlagen einzufangen. Die Jecklin-Scheibe aufgebaut, die Sennheiser-Mikrofone scharf gemacht, den Klang der Stadt aufgezeichnet. Einmal pur, das andere Mal mit Musik aus dem kleinen tragbaren Sony-Radio, vom Winde verweht: BORN TO BE WILD ...

Idee für ein Dialog-Seminar: Darling You Know I Can't Hear You When The Tap Is Running oder: Liebling Du Weißt Doch Daß Ich Dich Nicht Höre Wenn Das Wasser Läuft – Fragmentarischer Versuch zum Verhältnis Bildsprache / Wortsprache ...

Von der Waterfront zur Bleecker Street gelaufen, South-West-Food gegessen, mit dem Taxi in den Central Park gefahren. Die ganze Fahrt aufgezeichnet. An der Rollschuhbahn mit der New York Times auf den Rasen, Pause. Hier der aktuelle Wetterbericht: TODAY, sun, then puffy clouds, breezy. Highs, middle 60's to lower 70's. Tonight, mostly clear. Lows near 60 city, 50's suburbs. TOMORROW, partly sunny. Highs upper 60's to lower 70's ...

Aus dem Central Park in die 69. Straße gelaufen, aus der Telefonzelle Ecke 69ste / Columbus Avenue Paul Auster angerufen und uns für Donnerstag nachmittag, den 19. September mit ihm verabredet, draußen bei ihm in Brooklyn.

Abends ins Kino. Nach 30 Minuten treibt die Klima-Anlage mich wieder raus – die gleiche Kälte, die gleiche massive Zugluft-Umwälzung wie gestern beim Inder. Miller hat Recht: The air-condition is a nightmare ...

Zu Fuß die Fünfte Avenue rauf zurück ins Hotel, Manfred ist im Kino geblieben. An einer Bushaltestelle an der großen Kreuzung Broadway, 23. Straße und Fifth Avenue Testimonial-Werbung einer Privat-Klinik, ein gewisser Mario Nunez aus der Upper West Side sagt: 'The guy who put the bullet in my head wasn't half as accurate as the guy who took it out.' Zweifel-

los ein Glücksfall, wenn die Präzision des Chirurgen die des Schützen bei weitem übertrifft ...

300 Meter weiter am Straßenrand ein schwarzer Honda Civic mit weit geöffneten Türen – in der hinteren Tür steht ein Mann von etwa 40 Jahren und streichelt selbstverliebt und weltvergessen seinen halbversteiften Schwanz. Die Szene sieht aus wie eine Reproduktion von Harvey Keitels großer, ungeschnittener BAD LIEUTENANT-Sequenz, mit tiefer gelegter Kadrierung. Nur – in diesem Remake sehe ich keine hübschen jungen Verkehrs-Sünderinnen auf den Vordersitzen, keine auf den Rücksitzen, noch nicht einmal die Darstellerinnen oder die Licht-Doubles von Darstellerinnen von Verkehrs-Sünderinnen. Der Mann ist ganz allein by himself, very much on his own. Kurz bevor ich eine Sekunde später schon wieder an ihm vorbei bin, kommt sein Blick hoch: Ein aggressives Don't look at me! Bin schon weg, mit einer diffusen Angst im Rücken, Angst vor einer Handfeuerwaffe und vor dem Schicksal des Mario Nunez ...

A knife, a fork, a bottle and a cork ...

16.9.96

Noch einmal 69. Straße, Upper West Side. Massive Messing-Schilder an den Häusern: No Menus. No Soliciting. Kurz und knapp übersetzt: Wir geben nichts! In den Autos vor der Tür Pappschilder: No Radio. No Money. Nothing. Car Empty. Tank Empty.

Den ganzen Vormittag verbringen wir damit, auf der Upper West Side Stillman's TOWER OF BABEL-Schritten zu folgen. Diese Stadt ist tierisch laut! Mittags dann Billig-Shrimps bei KID CREOLE. Hinterher die Edgar Allan Poe-Street runter zum Mount Tom im Riverside Park. Hier soll Poe 1844 oft gesessen haben, mit Blick auf den Hudson River. Damals wahrscheinlich um Einiges stiller als heute ...

Später im Central Park am Reservoir ruhige Atmos mit Wind und aufkommendem Regen. Jogger von links, Jogger von rechts. Heute abend steht das erste Abhören auf dem Programm. Hören wo wir sind. Und ob es sich durchhalten läßt, ausschließlich akustische Original-Motive aufzusuchen, an den Spiel-Orten des Romans. Wahrscheinlich müssen wir ganz woandershin, um ruhige, transparente Klang-Bilder zu finden ...

17.9.96

Gestern den ganzen Abend, heute den ganzen Vormittag abgehört. Fazit: Es macht wenig Sinn, die Töne für das Hörspiel an den Handlungsorten

des Romans aufzunehmen. Wir müssen unsere eigenen, rein akustischen Motive finden, um unsere Geschichte radiophonisch zu erzählen.

18.9.96

Den ganzen Tag und die halbe Nacht Töne aufgenommen. Diese Stadt erinnert mich nicht nur an Paris, sie erinnert mich auch an Bombay mit ihren Obdachlosen, die nachts am Rande der Fifth Avenue in Pappkartons schlafen. Man erkennt das zuerst gar nicht, das da Menschen drin liegen, in diesen ineinander geschobenen Kartons ...

19.9.96

Vormittags abgehört, nachmittags rausgefahren zu Paul Auster nach Brooklyn. Er spricht uns die Sätze für den Prolog aufs Band, und mehr ... Hinterher mit dem Taxi zurück, anschließend mit dem Bus die Avenue of the Americas rauf, um im Central Park noch ein bißchen Gras unter die Füße und Sonne auf die Haut zu kriegen. Sitze mit dem Rücken an einen Baum gelehnt in der Abendsonne und werde von einem jungen Schwarzen gefragt, ob ich ein Gedicht kaufen möchte. Antworte Nein danke, mein Tag war schon ein Gedicht. Als der Poet seiner Wege gegangen ist, ärgere ich mich, ihm den Text nicht abgekauft zu haben. Kehre in einer Rückblende zurück in das Auster-Haus von 1892, sehe die alten Holzrahmen der Bay Windows wieder vor mir, höre der Stimme zu, die uns das Ende des roten Notizbuchs auf die Jecklin-Scheibe spricht, dann von einer Kindheit in Brooklyn erzählt, von den Dodgers, den Giants und den Mets, die heute abend in Philadelphia spielen. Wir werden die Übertragung auf Kanal 9 im Hotel mitschneiden.

20.9.96

Heute vormittag Innentöne aufgenommen. Hotel-Lobby, Coffee-Shop, Deli, Diner. Später zur UN-Plaza und auf die Upper East Side gefahren. Mit dem Bus die Fifth Avenue runter zurück ins Hotel. Vor der Presbyterianer-Kirche Ecke 55. Straße sitzt ein Indianer mit einem Papp-Schild: NAVAHO Indian Wants To Go Back HOME. Arizona. No money. Please help him. Thank You. Nachmittags noch einmal in den Bryant Park. Irgendjemand hat Gertrude Stein vier frische Rosen in den Arm gelegt. Abendessen im Greenwich Village. Friday Night Fever in den Straßen. Junge Mexikaner in superweiten Shorts, die fast bis an die Fußknöchel reichen, schleppen Hispano-Blaster durchs Menschengewimmel. Plakat an einer Bushaltestelle: groß Hammer und Sichel, darunter die Zeile JOIN THE PARTY. Etwas kleiner: KREM-

LIN VODKA. Mit einer vierfarbigen Produktabbildung. Darunter, noch etwas kleiner: PARTY APPROVED. Vor mehr als 30 Jahren hat Dylan hier bei seinen ersten Auftritten im Village gesungen The Times They Are A-Changin' ...

Heute in der New York Times: Das älteste Foto einer new yorker Straße, eine Daguerreotypie aus dem Jahre 1850, die am 2. Oktober bei Sotheby's versteigert werden soll. Das Bild zeigt den Broadway zwischen der Franklin und der Leonard Street, vierstöckige Häuser, für die Times der älteste überzeugende Bildbeweis für New York als Hochhaus-Stadt oder, wie Herman Melville in MOBY DICK schreibt: 'Manhattan, die Metropolis der Canyon-Straßen'.

Projekt-Idee: LomoVideoManhattan. Hi 8-Film. Aus der Hand, aus der Hüfte, vom Coffee Shop-, vom Deli-, vom Diner-Tischrand zu drehen. Nervös, unruhig, dreckig und direkt. Einzig und allein fürs Fernsehen. Mit aller Musik, die die GEMA hergibt. Von Albert Ayler bis zu den ZZ Tops. Interessierte Redaktionen werden um Nachfrage gebeten. Zwei-Mann-Film. Regisseur und Kameramann. Handwritten on the tape. Nicht nur aus Zufalls-Begegnungen auf der Straße zu montieren. Recherchieren oder auch einfach Inserieren, um Menschen zu finden, die der Kamera ihr Leben erzählen, ihre Geschichte ins Objektiv spielen. Everybody Is Going To Be A Star For 1'30. A Celebration Of Life in der Hauptstadt des 20. Jahrhunderts, der Hauptstadt der Welt. Und natürlich will ich die Kamera versteckt in einer Tasche mit einem Loch fürs Objektiv durch die Straßen tragen, unter dem Arm und einen halben Meter über dem Pflaster, auf der Suche nach dem Street-Style. Einen Film Machen So Wie Man Ihn Atmet. Mit der Hand geschrieben. Handwritten Movies Alfred Behrens Filmproduktion. Die Gesichter der Stadt. Hier und Heute. Nur aus Liebe. Denn die Liebe ist das was du siehst. Amen. Tell Me Stories. Tell Me Sweet Little Lies. Und manchmal die Wahrheit. Einen Augen-Blick lang. Die einzige Wirklichkeit ist die Wirklichkeit des Zufalls.

21.9.96

Der letzte Tag des Sommers, strahlender Sonnenschein, 24 Grad Celsius in New York City. Wir liegen halbnackt auf der Sheep Meadow, der Schafweide im Central Park und nehmen die Sirenen von Manhattan auf. Out of the blue schreiben fünf lautlose Flugzeuge Buchstaben und Zahlen in den Himmel: DIAMONDS NYC 212-827 00 53. Nehme mir vor, später dort anzurufen. Möchte die Nummer der Sky-Writer erfragen, um für die Identitäts-Triade Quinn-Auster-Wilson TOWER OF BAB in den Himmel zu schreiben

Den Broadway runter zum Bryant Part Sitze 40 Meter von Gertrude Stein entfernt auf einem zierlichen Stuhl – wie im Jardin de Luxembourg, wie in den Tuileries – und lese die Nachrufe in der New York Times. Andrew MacElhone ist gestorben, im Alter von 73 Jahren, in Cannes. Der Mann war von 1958 bis 1989 Besitzer und Manager von Harry's New York Bar in Paris. Sein Vater Harry MacElhone hat die allererste BLOODY MARY gemixt und der Lost Generation – Ernest Hemingway, Scott und Zelda Fitzgerald, Gertrude Stein – in Paris American Food serviert ...

Abends lange Mikrofon-Gänge durchs West Village, durchs Greenwich Village, durchs East Village, Schritte und vorbeigleitende Atmosphäre für den TOWER OF BAB-Topos. 20 flüssige Unzen Boston Lager Beer am St. Mark's Place. Taxi, Bett, Schlaf. Im Traum durch das leere Stillman-Apartment gegangen.

22.9.96

Den ganzen Vormittag abgehört. Fazit: Wir haben fast alles, was wir brauchen. Hinterher noch zum Port Authority Bus Terminal gefahren, Ersatz für die durch Bauarbeiten beeinträchtigte Grand Central Station. TIME OUT NEW YORK gekauft, den Ableger – seit einem Jahr – des londoner Stadt-Magazins. Laut Eigen-Werbung des Blatts sind 85% der TIME OUT-Leser Singles. Leseprobe aus den Classified Advertisements: WOMEN SEEKING MEN: Pretty Redhead seeks Soul/Bedmate. Tall, successful writer wants a likeminded best friend/lover (45 - 55) to share Autumn and the Arts in New York. Who says we can't have it all? Together, we will! Box No. 1298. MEN SEEKING WOMEN: Miner For A Heart Of Gold. I've been searching for the daughter of the devil himself. I've been searching for an angel in white. I've been waiting for a woman who is a little of both. I can feel her but she is nowhere in sight. Seeking SWF, 25 - 35, to watch sunsets with. Box No. 1270.

23.9.96

Columbia Library und Restaurant-Atmo aufgenommen. Den ganzen Nachmittag im Museum of Modern Art verbracht. Lange vor dem großen Jackson Pollock mit dem Titel ONE gesessen. Von den Bettlern auf der Fifth Avenue mit GOD BLESS YOU gesegnet worden.

24.9.96

Bloomingdale's, Guggenheim, Macy's. Penn Station, Amtrak-Fahrkarten nach Boston kaufen. Manfred und B. fliegen zurück nach Berlin, ich

fahre mit G. weiter, nehme den DAT-Walkman mit, um das Rauschen der sich verfärbenden Blätter Neu-Englands aufzunehmen.

25.9.96

Greenwich Village, East Village, Little Italy, Chinatown, SoHo. Angefangen, den Gußeisen-Distrikt zu fotografieren. Auf der Green Street steht eine mannshohe Spiegelscherbe an eine Hauswand gelehnt – die Passanten im Spiegel fotografiert, ohne ihre Aufmerksamkeit zu erregen. Es kommt alles vorüber, es geht alles vorbei. Die Gesichter der Stadt laufen in den Spiegel hinein und wieder hinaus, jeder ist ein Star für 1 Sekunde.

27.9.96

Eisenbahn New York – Boston. Im Zug in der New York Times die Geschichte des sechsjährigen Schülers Johnathan Prevette aus Lexington, North Carolina gelesen – der arme Junge ist Opfer der POLITICAL CORRECTNESS geworden. Man hat ihn für einen Tag vom Schulbetrieb ausgeschlossen, weil er eine ebenfalls sechsjährige Klassenkameradin auf die Wange geküßt hat. Vorwurf: sexual harassment, sexuelle Belästigung. Den Eltern sind 100.000 Dollars für die Filmrechte angeboten worden. Kommentar des Vaters nach Interviews mit dem kanadischen, dem australischen und dem neuseeländischen Fernsehen: 'Die Schulleitung wird es mit mir zu tun kriegen! Kanada steht hinter mir, Australien steht hinter mir, Neuseeland steht hinter mir!'

28.9.96

Best Western Royal Plaza, Marlborough, Massachusetts. Die Klimaanlagen können einem dieses Land wirklich verleiden ...

Sind die alte Boston Post Road nach Boston reingefahren (es gab dort kein einziges Hotelzimmer mehr), durch Cambridge durch, an Brandeis und Harvard vorbei. Ganz zufällig einen Parkplatz in Beacon Hill gefunden, sofort die Kamera rausgeholt und dieses pure Stück Altes England in New England fotografiert, am Louisburg Square. Später den Freedom Trail gelaufen und über die Interstate 90 mit dem Ford Contour zurück ins Hotel nach Marlborough.

Höre jetzt seit zwei Wochen Billie Holiday; als wäre ich wieder 17, unglücklich verliebt und Lady Day meine letzte Rettung. Ihre Stimme ist Heimat für den Reisenden, der sich immerzu in neue Zusammenhänge begibt. The

northpole I have charted / but can't get started with you / (...) / the Siamese twins I've parted / can't get started with you ...

29.9.96

The Berkshires. Lee, Lenox, Tanglewood.

30.9.96

The Berkshires. Hancock Shaker Village, Mohawk Trail, Deerfield.

1.10.96

The Berkshires. Stockbridge, Norman Rockwell Museum. Ich finde hier in Neu-England das Amerika meiner Kindheit wieder, das Amerika aus Reader's Digest. Wenn das Kind aus der Schule nach Hause kam und die Mutter noch Putzen war, klingelte das Kind bei der Nachbarin, machte dort seine Schularbeiten und las die Reader's Digest-Hefte der Nachbarin ... Norman Rockwell's Titelbilder für die Saturday Evening Post erinnern mich an die HÖR ZU-Titelbilder der 50er Jahre von Kurt Ard. Als hätte Ard bei Rockwell abgekupfert. Man sollte ins Hammerich & Lesser-Archiv gehen und anhand der HÖR ZU-Cover eine illustrierte Geschichte der 50er Jahre schreiben.

22 Grad Celsius, Indian Summer, der Himmlische Jäger hat den Großen Bären erlegt und färbt mit seinem Blut die Wälder rot und immer röter

2.10.96

Creamery Bridge in Brattleboro, Vermont fotografiert. Covered Bridge, überdachte Brücke. Stand in keinem unserer fünf Neu-England-Bücher. 20 Kilometer weiter auf dem Weg nach Townshend gesperrte überdachte Brücke über den Connecticut River. Später überdachte kleine Fußgängerbrücke über den Saxtons River, hier in Grafton. Zum ersten Mal Bed & Breakfast, bei dem Antiquitäten-Händler John Sachau, der uns in einem zweihundert Jahre alten Eisenofen Marshmallows röstet, am Spieß. Das ganze Haus ist ein einziges Museum, very comfy, very cosy. In England konnte ich mich mit B&B nie anfreunden, they always had nylon sheets, schreckliche Nylon-Laken – hier gefällt mir das Haus. Erinnert mich auf wunderbare Weise an Mascha Vogelers HAUS IM SCHLUH in Worpswede. Grafton ist genauso eine Art Weltdorf wie das Gegenstück im Teufelsmoor. Morgen stehen weitere Co-

vered Bridges auf dem Programm – mit Clint Eastwood und Meryl Streep im Kopf, *The Bridges Of Madison County*, Die Brücken am Fluß.

3.10.96

Aus dem Bed&Breakfast bei John Sachau, der heute ausgebucht ist, weitergezogen in die Scheune seines Nachbarn. Ebenfalls 85 Dollars die Nacht, mit Blick auf den Saxtons River. Kommen uns vor, als hätten wir ein Ferienhaus in Jütland gemietet. Vielleicht auch, weil es über Nacht sehr kalt geworden ist. Temperatursturz von 22 auf 7 Grad Celsius. Die kleine Covered Bridge neben dem Eureka Schoolhouse fotografiert, später auf dem Weg von Bellows Falls nach Grafton noch eine nirgends verzeichnete große Brücke gefunden. Gleich rechts innen Sticker von Covered Bridge Societies aus Quebec, Pennsylvania und Ohio. Die Freaks hinterlassen ihre Adressen und fordern zum Nachrichtenaustausch auf – da öffnet sich wieder ein ganzer Miniatur-Kosmos, weit über Streep und Eastwood hinaus ...

4.10.96

Rauhreif auf dem Rasen hinter der Scheune. Zum Rasieren Neil Young im Radio, AFTER THE GOLDRUSH: 'There was a band playing in my head / And it felt like getting high ...'. Frühstück im Jahre 1840, Eaglebrook ist ein klassisches Haus im Federal/Greek Revival Stil. Erbaut 1826 und umgebaut 1840. Die Prouty's – er war 1945/46 als 18jähriger mit der Army in Berlin – haben alles originalgetreu restauriert. Jetzt wollen sie das Haus verkaufen und in ein Kleineres ziehen. Wenn man 475.000 Dollars hätte, dann bekäme man dafür 11 Zimmer und 7 Kamine, 2 Küchen, eine Scheune mit drei Zimmern und einen Garten hin zum Fluß ...

Gerade eben noch eine zweite Covered Bridge entdeckt hier in Grafton, 1870 gebaut, 1995 erneuert. Weiter auf der Spur der Brücken ...

Die Grafton Village Cheese Company verkauft in ihrem Store nicht nur Cheddar, sondern auch Postkarten und einen vierfarbigen Brücken-Kalender auf das Jahr 1997. Was kommt als nächstes? Eine Frau von Mitte 50, die an der Cornish-Windsor Covered Bridge einen Stand betreibt, in dem sie Postkarten und T-Shirts mit Brücken-Motiven verkauft. Ethel Cohen veranstaltet eine Unterschriften-Sammlung, mit der sie den Postmaster General auffordert, eine Briefmarken-Serie mit Covered Bridges-Motiven aufzulegen. Gegen den eisigen Nordwest-Wind hat sie einen kleinen Kerosin-Ofen in ihr halboffenes Zelt gestellt. Die einzige Wirklichkeit ist die Wirklichkeit des Zufalls – als wir zwei Stunden später in Rutland ins Hotel kommen, da liegt auf dem Fernseh-

apparat ein Home Box Office-Werbeprospekt mit der Pay-TV-Ankündigung für den morgigen Abend: THE BRIDGES OF MADISON COUNTY, Saturday October 5, 8 PM.

5.10.96

Stahlblauer Himmel, Sonnenschein. Die 'foliage', die herbstliche Laubverfärbung, scheint ihren Höhepunkt zu erreichen. Die Wälder links und rechts der Highways leuchten in allen Farben der Palette. Wie schrieb Hans Carl Artmann damals auf seiner Suche nach dem gestrigen Tag: 'Der Herbst ist der beste Maler'. – Der Augenblick, wenn Meryl neben ihrem Mann im Regen im roten Pickup sitzt, und vor ihnen an der Ampel steht Eastwood mit seinem grünen Pickup. Meryl hat die Hand auf dem Türgriff und drückt ihn ganz langsam immer weiter nach unten. Wenn sie die Tür jetzt öffnet, dann steigt sie nicht nur aus dem Wagen aus, dann steigt sie aus ihrem ganzen bisherigen Leben aus. Die Intensität dieses einen Bildes – als wäre der ganze Film auf den Höhepunkt dieser einen Einstellung hin geschrieben ...

7.10.96

Gestern 450 Kilometer gefahren. Von Rutland, Vermont quer durch New Hampshire – auf dem Kancamagus Highway, immer am Lost River entlang – nach Booth Bay Harbor, Maine. Namensschilder am Rande der Fernstraßen (Brennan / SENATE) lassen erkennbar werden, daß hier ganz am Rande des Alltagslebens auch noch Wahlkampf stattfindet. Wenig aufgeregt, wenig aufregend – Clintons Vorsprung vor Dole erscheint einfach zu groß, nahezu uneinholbar. Wollte gestern abend eigentlich noch das erste TV-Duell der beiden Kandidaten sehen – laut New York Times haben sie sich mithilfe von Sparringspartnern jeweils drei Tage lang darauf vorbereitet. Bin nicht dazu gekommen, den Fernsehapparat einzuschalten. – Der kalifornische Chablis, der zum Hummer kam, dieser kalifornische Chablis ... also dieser kalifornische Chablis ...

Den ganzen Vormittag durch Booth Bay Harbor gelaufen und versucht, beiläufige Bilder zu fotografieren; Fotografien (fast) ohne Fotografen.

Reden davon, eher nach New York zurückzufahren. Weil der Bewohner der Großen Städte zu viel Natur pur, zu viele Wälder, zu viele bunt verfärbte Blätter gar nicht verkraften kann ...

Vor allem würde ich gern nochmal mit der Foto-Kamera durch die Straßen von South of Houston laufen; ganz beiläufig. Fast ohne mich selbst mitzunehmen. Ich will weiter nichts als flanierendes Kamera-Auge sein, un-

terwegs, auf der Straße. Espresso trinken, den Frauen nachschauen und ab und an ganz willkürlich auf den Auslöser drücken ...Kleines Gedanken-Spiel: Einfach nur das Hotel Gershwin nehmen mit seinen Angestellten und seinen Gästen (auch denen, die dort ganz wohnen), die Bettler und die Obdachlosen auf der Fifth Avenue dazu, die Young Urban Professionals aus dem Bryant Park, den Poeten aus dem Central Park und den Navaho aus Arizona oder Wer-immer-das-nächste-Mal-auf-seinem-Platz-sitzt – und daraus und weiteren chance meetings den Film DIE EINZIGE WIRKLICHKEIT IST DIE WIRKLICHKEIT DES ZUFALLS entstehen lassen. Mit Paul Auster im Ballpark der Yankees in der Bronx oder im Shea Stadium der Mets in Brooklyn eine Baseball-Sequenz einfügen. Jazz reinbringen; Knitting Factory, Blue Note, Village Vanguard und was sonst noch alles zu entdecken ist ...ja, und natürlich mit den Lonelyhearts aus TIME OUT auf die Suche gehen!! Who says we can t have it all? Together, we will! Ich danke dir für diese wunderbare Zeile, Pretty Red-head!

8.10.96

Was mir 1982 und 1987 weniger aufgefallen ist: Das Reiseland USA hat Ähnlichkeit mit dem Reiseland DDR. Es beginnt gleich beim Frühstück mit der Restaurant-Unsitte PLEASE WAIT – YOU WILL BE SEATED. Auf DDR-Deutsch hieß das: Sie werden plaziert! Und so wie jeder Innenraum im preußischen Sozialismus-Versuch nach Wofasept roch, so riecht hier jedes zweite Hotel, jedes dritte Restaurant nach parfümiertem Desinfektionsmittel, One Hundred Percent Germ-Free. Das kann einem wahrhaftig auf die Nüstern gehen. Andererseits: Sehr angenehm, bekömmlich, überaus wohlschmeckend und obendrein auch noch dem Auge ein Vergnügen – die vielen dunkelblonden bis dunkelbraunen Biere aus kleinen, regionalen Brauereien. Da kann man fast anfangen, den trockenen Weißwein zu vergessen ...

10.10.96

Gestern vormittag unter tiefhängenden Wolken durch den Acadia National Park gefahren. Hinterher zurück nach Boston. Da wieder alle Hotelbetten ausverkauft waren, 70 Meilen außerhalb übernachtet, in Ogunquin, zwischen Kennebunkport und York. Verschlafen. Den Ford Contour, den ich gern mitgenommen hätte nach Berlin, mit heißen Reifen bei Hertz abgegeben und per Taxi zum Bahnhof gerast, zum Zug Boston - New York. In der Bahnhofsbuchhandlung grade noch das Buch bekommen, nach dem ich vorher aufgrund einer Besprechung in der Times – drei Wochen vergeblich fragen mußte:

GOOD EVENING MR. AND MRS. AMERICA, AND ALL THE SHIPS AT SEA. Jetzt schaukelt der Metroliner uns gemächlich nach New York City und ich tauche ein in den Roman von Richard Bausch. Set in 1964, the year after JFK's assassination, the story turns on young Walter Marshall, a devout, idealistic, amiable nineteen-year-old who lives at home with his mother and attends radio broadcasting school at night. Like many young men of the time, Walter has been stirred by the example of the recently martyred president, and has decided upon a life in politics. In fact, he has set his sight on the White House. There only remain the roughly twenty years of living to do before he can take up the torch. And Walter has some important lessons to learn, several of them involving women ...

97 Seiten und viereinhalb Stunden später fahren wir – Brooklyn durchschneidend – in einer weiten Kurve auf die größte Skyline der Welt zu, durch eine dreckige Gleis- und Industrielandschaft, die mir heute fast besser gefällt als die ganzen scenic landscapes der letzten beiden Neu-England-Wochen. Als wir aus der Pennsylvania Station herauskommen in das Rush Hour-Gewühl von Manhattan da sagt meine Stimme plötzlich laut und deutlich, auf Deutsch: HIER BIN ICH ZU HAUSE

Ich höre meiner Stimme ein wenig erschrocken zu und fühle mich überrumpelt. Ich will doch eigentlich gar nicht weg aus Berlin ...

Oder?

Nachtrag Berlin 19.10.96

Gestern abend die New York-Fotos ausgemustert. Würde am liebsten gleich und sofort wieder ins Flugzeug steigen und weiterarbeiten. Noch mehr aus der Hüfte, noch mehr vom Tischrand. Für ein Foto-Text-Buch mit dem Arbeitstitel: MANHATTO.

Beiläufige Bilder.

New York City-Serie 1996/97.

Tele- und Weitwinkel mitnehmen, am Times Square das Objektiv mit dem eingebauten Restlicht-Verstärker kaufen für nachts und innen. Gleich zwei davon, zusätzlich zweites Gehäuse für Schwarz-Weiß. Interessierte Foto-buch-Verlage werden um Nachfrage gebeten ...

Für den Video-Film müßte man versuchen, einen Chevy-Van des new yorker Telefonnetz-Betreibers NYNEC oder etwas ähnliches zu bekommen; ein Fahrzeug, mit dem man sich an jeden Straßenrand stellen kann, ohne

abgeschleppt zu werden; ein Fahrzeug, aus dessen Tarnung heraus man Tele-Aufnahmen vom Stativ drehen kann, mit versteckter Kamera ...

Was auch noch schön wäre: ein Tarnungs-Rucksack mit Objektiv-Loch für U-Bahn-Aufnahmen – so über der Schulter zu tragen, das die Kamera in Augenhöhe der sitzenden Subway Riders hängt ... Was ich für das Lomo-Video re-inszenieren möchte: das Shooting der Foto-Schule mit den Amateur-Models, die sich am Straßenrand schminken, South of Houston ...

Und ich würde gern was schreiben über Bilder, die ohne Blick durch den Sucher entstehen; über Zufalls-Kadrage, über die partielle Abwesenheit des Fotografen; ich sage jetzt einfach mal der Blick des Fotografen ist ein zerstreuter Blick und fahre fort mit der Anmerkung, daß der Bildaufbau, die Bild-Struktur nicht vom Autor des Bildes organisiert wird, wenn der Blick durch den Sucher entfällt – damit steigt die Freiheit des späteren Betrachters, der Betrachter organisiert/macht/strukturiert die Aufnahme. Mit anderen Worten: Es handelt sich um einen ästhetischen Macht-Zuwachs des Betrachters. Oder aber: Er wird sehr viel direkter angeschlossen an das Bild selbst. Hineingezogen (wenn er sich denn ziehen lassen will) in die Bild-Wirklichkeit.

Berlin, 2.11.96

Würde den Manhattan-Film gern mir vier verschiedenen Kamera-leuten drehen ... könnte damit ganz unterschiedliche Reaktions-Bildungen auf die Stadt, unterschiedliche Blick-Achsen und Farb-Temperaturen reinbringen ... vier Dreh-Phasen, verteilt über ein ganzes Jahr.

Außerdem jedes Mal Reality Stories aus der New York Times und vom Hotel-TV aufgreifen ...

Berlin, 28.11.96

Eines Tages werde ich einen Text schreiben über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Hören und beim Sehen. Gestern bei Manfred in der Möckernstraße endlich die new yorker Analog-Bänder abgehört. Idee für ein Hörspiel/Audio Art-Stück für Radio und CD entwickelt: THE VOICES OF NEW YORK CITY. Akustisches Poem von Alfred Behrens und Manfred Herold. Musik-Montage Birgit Gasser. Grund-Idee – die Stimmen der Stadt versammeln, mit einem Sub-Text unterlegen, New York-Songlyrics als overdubs draufsetzen. Haupt-Element Stimm-Felder: U-Bahn-Durchsagen, Radio, TV, Court-Room-TV, Real Crime On TV, Börse, Straßen-Stimmen, Taxi-Funk, Polizei-Funk, Poetry Readings, Fluglotsen JFK-Tower, Baseball im

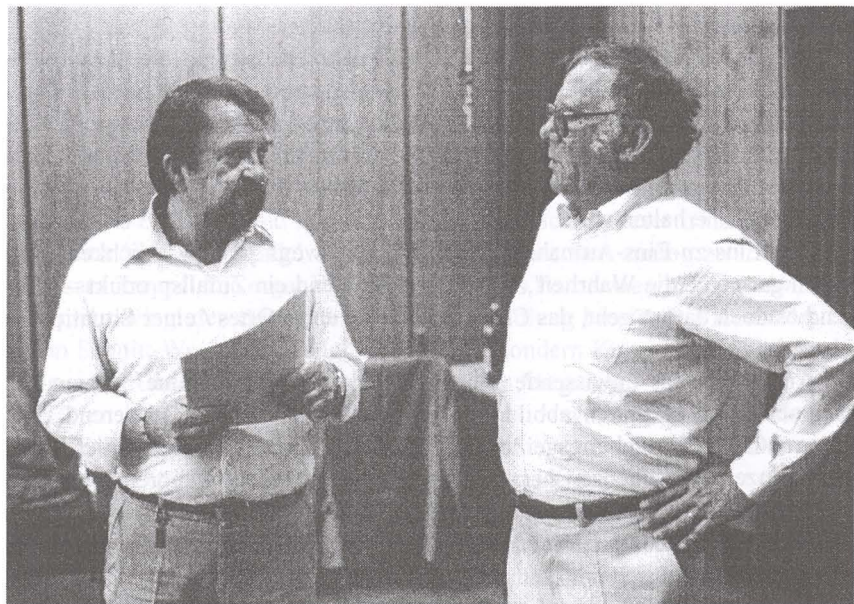
Radio, Schwarze Prediger, Rap & Rappers Everywhere (dies Liste ist sicher noch zu ergänzen) ...

A knife, a fork, a bottle and a cork, that's the way you spell New York-lyrics, Song-Text-Zeilen wie diese werden musikalisch montiert und als NYC-GESANG auf die Text-Felder gelegt. VOICES ON TOP OF VOICES. Kompiliert aus reichhaltigem Material, vom Musical der 20er Jahre bis zu Madonna (...this used to be my playground ...) und weiter ...

So entsteht das Hyper-Lied von der Großen Stadt New York.

Als Sub-Text würde ich gern eine Text-Montage aus der NEW YORK TIMES unterlegen, zu kompilieren aus den Ausgaben vom 14. - 28. September 1996, gesprochen von Paul Auster oder Harvey Keitel. Der Text läuft in Endlos-Repetition durch, oft ganz, mal weniger 'zugedeckt' – man kann sich das wie ein Palimpsest vorstellen: Ein akustisches Schriftstück, von dem der ursprüngliche Text abgewaschen oder abgeschabt wurde und das danach neu beschrieben worden ist.

Interessierte Hörspiel-Redaktionen werden um Nachfrage gebeten...



Wolfgang Kieling und Hans Helmut Dickow in dem Hörspiel *Der Heilige Krieg* von Urs Helmsdorfer, 1983. NDR-Photo Drischel

Helmut Kopetzky

Puristen – bitte weghören!

Geräusch-Inszenierung versus „Authentizität”. Einige Anmerkungen über die Vieldeutigkeit von Geräuschen im Radio

„...Natürlich erhalten Sie den O-Ton von Sevilla“, schreibt der Autor an die Feature-Redaktion. Und er meint: Sevilla soll in seinem Stierkampf-Feature Hörplatz sein, akustisch anwesend, unverwechselbar. Doch am Ende wird der Autor, bestenfalls eine Kollektion von O-Tönen *aus* Sevilla mitbringen, eine Auswahl von Klangereignissen, die er (und so nur er) auf Tonband aufgezeichnet hat. *Den* O-Ton „Sevilla“ gibt es nicht.

Sobald wir das Mikrophon in die Hand nehmen, beginnt die „Manipulation“. Schon die Beschaffenheit der Aufnahmeapparatur, das verwendete Speicher material, der praktische Umgang mit den Geräten, Wetter, Jahres- und Tageszeiten, Wahl des Orts, der Richtung, des Aufnahmewinkels u.s.w. entscheiden über den akustischen Eindruck, den das Hörpublikum von der 'objektiven Wirklichkeit' erhalten wird.

Die Eins-zu-Eins-Aufnahme ist also keineswegs 'die Wirklichkeit' und schon gar nicht 'die Wahrheit', vielmehr weitgehend ein Zufallsprodukt – während es doch darum geht, das Charakteristische eines Ortes / einer Situation zu übermitteln.

Anders als das unwissende Mikrophon, das immer nur eine Summe des augenblicklich Hörbaren abbildet, hören wir selektiv und reflektierend. Wir filtern aus den Umgebungsgeräuschen – wie mit einem Equalizer – der Reihe nach einzelne Frequenzen heraus, identifizieren die dazu gehörenden Schallereignisse und ihre Bedeutung; und zusätzlich vollführen unsere Augen Schwenks und Zooms und vervollständigen die akustischen Mitteilungen aus unserer Umwelt durch optische.

So kommt es, daß wir auf der anderen Straßenseite – durch all den Verkehr hindurch – eine Person schreien hören (sie reißt ja den Mund auf, sie tut aufge-

regt u.s.w.) – doch die Aufnahmeapparatur registriert nichts dergleichen, nur einen Cocktail aus Motorenlärm.

Das Grundgeräusch unserer Umwelt – ein tiefenbetontes Breitbandgeräusch (der kanadische Komponist und Kommunikationswissenschaftler Richard M. Schafer spricht von einer „LoFi-Lautsphäre“) verschlingt/eliminiert die einzelnen im Raum verteilten Schallsignale unterschiedlicher Frequenz und Modulation. Es bleibt: ein Gemenge, ein Brei, akustischer Schlamm. Das Klangbild, das der Mensch früherer Zeiten dank seiner beiden Ohren immer stereophon – räumlich wahrgenommen hat, tendiert heute zur Monophonie (gleich Monotonie). Die akustischen Informationen in ihrer Massierung löschen einander gegenseitig aus – als würde ein und das selbe Blatt Papier immer und immer wieder beschrieben, bis nichts mehr zu entziffern ist.

Die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung unterscheidet sich von der technischen Aufzeichnung und Übermittlung eines Schallereignisses noch in einem anderen wesentlichen Punkt: Der Mensch am Ort des Geschehens ist in der Lage, eine Situation (also auch ihre akustische Komponente) augenblicklich – 'in the flash of an eye' – in sich aufzunehmen. Sie schmilzt 'im Augenblick' zusammen. Unser Medium hingegen ist die Zeit, das Verstreichen von Zeit.

Was das Auge mühelos, in Sekundenbruchteilen 'liest' muß unser Ohren-Hirn-Komplex zumeist erst analysieren und interpretieren, das heißt wohl auch: in „Bilder“ umsetzen. Das Geräusch der herandonnernden Lokomotive läßt meinen Hirnspeicher ein ganzes Arsenal von Lokomotiv-Abbildungen und -Eigenerinnerungen durchrasen. Und obwohl dies mit unglaublicher Geschwindigkeit geschieht, verläuft dieser Identifizierungsprozess doch langsamer als das Erkennen und Erfassen von Bildern. Schon dieser Umstand erlaubt mir keine 'montage rapide', keine Flut von Gerauschen analog zu Eisensteins Odessaer Treppe. Die organisierte Bilderflut des *Panzerkreuzer Potemkin*, zum Beispiel, zwingt den Betrachter in die Filmhandlung hinein. Die Kunst des rapiden Schnitt-Wechsels erzeugt nicht Chaos, sondern Kontinuität, Zusammenhang, nicht Überfütterung sondern emotionales Mitgehen.

Hören aber braucht Zeit. Das Auge liest ab – wie früher Moritatentafeln (wir haben unser Lesetempo nur gesteigert), das Ohr aber hört hin. Der angeschlossene Dechiffrier- und Denkkapparat unseres Gehirns analysiert den akustischen Reiz – in Stromschwankungen umgewandelte Luftschwingungen –, produziert entsprechende Bilderinnerungen, setzt Reflexionen in Gang. Licht und Ton sind Schwingungen, Physik. Wir erst laden sie mit Inhalt und Bedeutung auf, jeder Mensch – und jeder anders.

„Der Wald im Radio“, las ich irgendwo, „ist der Wald unserer Erinnerungen“. Die Welt ist unsere Wahrnehmung von Welt, und alle Arten der Wahrnehmung – auch die akustischen sind immer subjektiv. Hören ist Erinnern und Vergleichen, ist Gedankenarbeit, Hinwendung, Aktivität. Es gibt im Akustischen kein Synonym für das Wort 'glotzen'.

„Die Anpassung an die bürgerlich rationale und schließlich hochindustrielle Ordnung, wie sie vom Auge geleistet wurde, indem es die Realität vorweg als eine von Dingen, im Grund als eine von Waren aufzufassen sich gewohnte, ist vom Ohr nicht ebenso geleistet worden“, konstatieren Theodor W. Adorno und Hanns Eisler in ihrem Buch *Komposition für den Film* (München 1969). Hören sei, verglichen mit dem Sehen, 'anarchisch'. Man könne sagen, „daß wesentlich mit dem selbstvergessenen Ohr, anstatt mit den flinken, abschätzenden Augen zu reagieren, in gewisser Weise dem spätindustriellen Zeitalter und seiner Anthropologie“ widerspreche.

„Der O-Ton aus Sevilla“? Totale in Stereo? Akustischer Schnappschuß? „Liefern Sie O-Töne (Plural)“, mußte der Redakteur seinem Stierkampfspezialisten antworten, „möglichst viele – selektiv gehört und aufgenommen. Und erschaffen Sie Sevilla neu – im Studio. Sie können es nicht einfach aufnehmen!“

Erst die Ton-Mischung nach der subjektiv erlebten Wirklichkeit (nach der Erinnerung des Autors) stellt die Vielfalt und Dynamik des akustischen Ortes Sevilla wieder her. Der Geräusch-Inszenator hat das wundervolle – wohl auch ziemlich einsame – Privileg, Zeit und Raum seines Radio-Features zu beherrschen. Er schafft ein kontrolliertes Nacheinander. Den einfältigen technischen Tonverarbeitungskomplex, der nur summarisch fressen kann, füttert er dosiert mit den Bestandteilen des 'Soundscape'. Er transponiert das Fragmentarische seiner Schallaufnahmen in die Zeit – und Raumbene der Sendung; weist ihnen Ort, Zeitpunkt und Bedeutung zu.

Kein Job für Puristen. Autoren-Handwerk!

Wolfgang Bauernfeind

Langmütige Dokumentaristen

Über die Dramaturgie des Features

„Feature“ - so heißt es bei vielen Hörern, die bei uns anrufen, „Feature, was ist das?“ Die Rubrik, unter der wir im Hörfunkangebot eingeordnet werden, verwirrt also, macht viele Menschen ratlos. Wir Produzenten, Autoren, Redakteure und Regisseure, die dieser Sendeform verpflichtet sind, haben eine schlechte Ausgangsposition, wenn wir erklären wollen, was wir da eigentlich täglich machen.

Die Standarddefinition holen wir uns aus der wörtlichen Übersetzung der englischen Vokabel 'feature'. Bekanntlich heißt dieses Wort ja 'Gesicht, Gesichtszug'. Es wird im angelsächsischen Sprachgebiet in vielen übertragenen Bedeutungen gebraucht. Im Radioalltag hat es sich eingebürgert, von 'Feature' zu sprechen, wenn man einen aus mehreren Elementen zusammengesetzten, einen gebauten, einen gestalteten Beitrag charakterisieren will. Die Form also, auf die kommt es an, und in der Form auch unterscheiden sich Features vom aktuellen Bericht, vom Studiogespräch, vom Kommentar, von der Moderation, von der Reportage, vom Statement. Aber alle diese Elemente können im Feature vorkommen und das macht die Sache so verwirrend.

„Feature fordert uns“, sagen viele Autoren. Sie grenzen sich ab gegen die Verflachung der Programmwelt, gegen die 'Magazinitis', gegen die Eintönkultur um sich herum, und wenn man sie so kämpfen sieht für die Vielfalt, für die Sinnlichkeit der Ausdrucksformen im Radio, haben sie große Ähnlichkeit mit dem Ritter von der traurigen Gestalt. Denn Tatsache ist, daß die gebaute, vielschichtige Sendeform von den Programmoberen in den Rundfunkanstalten nicht mehr sonderlich geschätzt wird. Sie wird als Alibi für den Kulturauftrag dieser öffentlich-rechtlichen Institutionen eben gerade noch geduldet und ohne Enthusiasmus verwaltet. Und diese Programmoberen fragen auch in gespielter Unschuld: „Was ist denn dran an diesem Feature? Es kostet viel Geld und wird wenig gehört. Muß das sein?“

In dieser Umgebung kann Feature nicht gut gedeihen; wir blicken auf eine große Tradition: Feature, was war das? Als das Radio erfunden wurde, übertrug man auf das neue Medium die alten dramaturgischen Rezepturen der klassischen Künste wie Theater und Literatur. Dieser so merkwürdige Zauberkasten, aus dem Stimmen und Musik kam, wurde als Lautsprecher für Inszenierungen und Lesungen benutzt. Dem Medium adäquate Formen wurden zunächst nicht entwickelt. „Am Anfang des Rundfunks war die Langeweile“, schrieb Hans Flesch, der 1929 die sagenumwobene 'Berliner Funkstunde' übernahm. Nur im Hörspiel versuchten die Realisatoren einen eigenen akustischen Weg. Mit den Mitteln der szenischen Reportage suggerierten sie dem erstaunten Hörer, er sei unmittelbar am Ort des Geschehens, über das berichtet wurde. Ein berühmtes Beispiel für diese epische Dokumentation ist *Malmgren* von Walter Erich Schäfer, in dem ein aktuelles Ereignis, die Notlandung des Luftschiffes 'Italia', thematisiert wurde. Diese Dramatisierung von Zeitgegebenheiten und Zeitgeschichte lief, wie gesagt, als Hörspiel. Heute würden solche Sendungen mit großer Selbstverständlichkeit dem Feature zugeschlagen. Da man damals nur mit großem Aufwand Außenaufnahmen machen konnte, weil das transportable Tonbandgerät fehlte, mußte die Realität im Studio nachgestellt werden: mit auf mehrere Rollen verteilten Texten, die Schauspieler lasen, und mit Geräuschen und Musiken aus dem Archiv. Das Studio war die Bühne und die Inszenierungen auf ihr wurden nach draußen zu einem Millionenpublikum übertragen.

Mit dem 'Talks and Features-Department', einer Wortabteilung, die die Engländer nach dem Zweiten Weltkrieg im Hamburger Sender einrichteten, begann eine Entwicklung, auf die sich die Radiodokumentaristen auch heute noch gerne berufen. Vor allem Ernst Schnabel und Axel Eggebrecht produzierten eine Sendeform, die Realität mit epischen Mitteln komprimiert, veranschaulicht, also hörbar macht. Und welche Bezeichnung könnte zu diesen Radiostücken besser passen als der Terminus 'Feature', der die Leidenschaft der Angelsachsen charakterisiert, 'Wirklichkeit in den Griff zu bekommen'.

Axel Eggebrecht formulierte ein paar Faustregeln für das Schreiben von Features: „Der Verfasser“, postuliert er, „muß sein Thema kennen und lieben; kaum eine andere Funkarbeit braucht so viel Vertrautheit mit dem Gegenstand, so viel Lust zur Sache, wie diese“, und: „eine Hörfolge ist kein Kleindrama, sondern dramatisch erzählte Epik“. Mit der Einführung der Stereophonie und tragbaren Aufnahmegeräten Mitte der sechziger Jahre entstand dann die akustische Komposition mit Originalton und Originalgeräuschen - der akustische Film - wie Berliner Autoren diese Montagetechniken nannten, die sie zur Perfektion entwickelten. *Mit den Ohren kann man sehen*, war ihre Überzeugung.

Was bleibt? Im Feature-Bereich gibt es heute ein Bündel an Möglichkeiten, um die Realität akustisch abzubilden. Durch die tontechnischen Weiterentwicklungen bei den Aufnahmegeräten und bei den Studioeinrichtungen gelingt Unmittelbarkeit im Ausdruck und eine plastische, differenzierte Abbildung, die die Möglichkeiten des menschlichen Ohres noch übertrifft. Jede Collage ist zu mischen und kann mit dem Mikrofon nicht nur durch eine Welt wandern, sondern alle Welten in das Studio holen. Der Feature-Produzent ähnelt dem Magier, der aus seiner Hosentasche Kaninchen zaubert und sie wieder in ihr verschwinden läßt. Dieser moderne Zauberer braucht keinen großen Aufnahmestab, keine schwerfällige Produktionsmaschinerie, er braucht nur Phantasie und akustische Vorstellungskraft. Das heißt: er muß nicht nur schreiben können, er muß auch wissen, wie es klingt. Der Feature-Autor ist mit einem Komponisten vergleichbar, dieser hört ja auch seine Noten, wenn er sie niederschreibt. Die Struktur eines Features hat wiederum mit der Struktur eines Musikstückes zu tun: Sprache, Geräusche, Originaltöne sind wie verschiedene Instrumente, die aufeinander abgestimmt sein müssen und miteinander korrespondieren. So entsteht ja bekanntlich der Eindruck einer Melodie und jedes gut gebaute Feature etabliert eine Melodie, die der Hörer sehr schnell erkennen wird.

Was wird? Die Geschichte, die Gegenwart und konkrete Beispiele aus dem Alltag der Featurewelt zeigen ein lebendiges Medium, eine variable Welt der akustischen Wahrnehmung und der akustischen Gestaltung, ein Kosmos an Eindrücken, die Phantasie in Gang setzen und Nachdenken provozieren. Und diese 'Laterna acustica' soll leuchten. Das fordern nicht nur die Autoren sondern alle, die sich der Tradition des öffentlich-rechtlichen Rundfunks verpflichtet fühlen.

Horst Ohde

Radio in Deutschland.

1. Zur aktuellen Radiolandschaft

Die Radiolandschaft Deutschland ist nicht sonderlich groß. Mit kleinen Schwankungen hat sich ein Spektrum von 230 Hörfunkprogrammen etabliert, wobei rund 50 öffentlich-rechtliche Programme 180 privaten gegenüberstehen. Im Vergleich mit den USA (über 10.000), aber auch im europäischen Vergleich ist dies nur wenig. Griechenland und Spanien etwa weisen neben den (staatlich oder öffentlich-rechtlich kontrollierten) Programmen jeweils rund 1.000 lokale und regionale Privatsender auf, Berlusconi Italien sogar ca. 2.000, die allerdings in 15 größeren nationalen Networks verbunden sind¹. Die Vergleichsdifferenzen kommen durch unterschiedliche mediengeschichtliche Entwicklungen zustande, sie sagen zunächst auch wenig über die nationalen Besonderheiten aus.

Für Deutschland gilt, daß die Nutzung zu ungefähr 60% auf die öffentlich-rechtlichen und zu 40% auf die privaten Sender entfällt, wobei noch ein kleiner Anteil für nichtkommerzielle Anbieter abgeht. Auch für Deutschland gilt die den Marktstrategen ärgerliche Feststellung, daß nicht nur die Menge der Hörer konstant bleibt, sondern auch die Nutzung des Mediums. Denn trotz des gewachsenen Angebots hat sich die Hördauer selbst nur unwesentlich verändert. Seit Anfang der neunziger Jahre zeigen repräsentative Erhebungen, daß der Durchschnittsdeutsche täglich knapp 170 Minuten Radio hört.² Auffällig dabei ist – im Unterschied zum 'Zapping'-Verhalten beim Fernsehen – eine eigentümliche Programmtreue, wechselt doch statistisch nur jeder Dritte im Laufe des Tages das Programm.

1 Quelle: *tendenz*. Magazin für Funk und Fernsehen der Bayerischen Landeszentrale für neue Medien Nr. 1, 1995 und 1, 1996.

2 Jenke, Manfred, Vielfalts-Strategie. Öffentlich-rechtliches Radio: Abschied von den Fettringen. In: *epd/Kirche und Rundfunk* 6/1995, S. 3f. Neueste Quelle ist die Media Analyse 1996, s. dazu: Media Perspektiven 8, 1996, S. 442ff.

Die Entwicklungen im Hörfunk wiederholen mit einer gewissen Verzögerung und in sehr viel geringerem Zahlenpotential die Verhältnisse beim Fernsehfunke dieser Jahre. Dennoch spielt das Radio nicht allein die Rolle des kleinen Bruders des Fernsehers, sondern es hat in seinem Sektor von Massenmedialität, sozialer Kommunikation und Kulturproduktion eigene Positionen und Profile behalten oder neu entwickelt. Immer wieder wurde dem Radio in Deutschland seit den sechziger und siebziger Jahren angesichts der Ausbreitung des Mediums Fernsehen der Untergang prophezeit, doch sind diese Stimmen fast verstummt. Ganz im Gegensatz zu so düsteren Prognosen wird für die Zeit seit Ende der siebziger Jahre sogar von einer „Renaissance des Hörfunks“³ gesprochen. Das Radio hat einen neuen Platz innerhalb der Mediennutzung gefunden. Wesentlich war dafür ein Wandel der Hörgewohnheiten. Da der erste Platz für Informations- und Unterhaltungsbedürfnisse weithin vom neuen Bildmedium besetzt worden ist, veränderte sich die Radionutzung. Statt 'Primärmedium' zu sein wie bis dahin, mußte sich der Hörfunk mit der Funktion als 'Sekundärmedium' zufriedengeben. Den idealen Nur-Radiohörer ohne Nebenbeschäftigung gibt es kaum noch⁴. Die Rolle als Nebenbei-Medium hat sich für die statistische Messung der „Verweildauer“ jedoch als günstig erwiesen. Dies hängt mit spezifischen Vorteilen des Mediums gegenüber dem Fernsehen (aber auch der Zeitung) zusammen. Der Hörer muß nicht – oder meistens nicht – einen Teil seiner (Frei-)Zeit aufwenden, er ist nicht an einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Situation gebunden, um das Hörerlebnis zu haben. Diese Mobilität hat sich auf der Empfängerseite als besonders wichtig für die Alltagsnutzung erwiesen, weil mit immer kleineren und bedienungskomfortableren Geräten eine Nutzung praktisch überall möglich geworden ist.

2. Regulierung oder Deregulierung?

Das westdeutsche Rundfunksystem nach 1945 verdankt sich zur Hauptsache dem gemeinsamen Impuls aller an seiner Gründung Beteiligten, einen politisch dirigierte Staatsrundfunk, wie er gerade überwunden worden war, nicht wieder zuzulassen. Dennoch ist der Weg zu den heutigen Verhältnissen mit politischen Auseinandersetzungen um Medienmacht gepflastert gewesen und oft

³ so etwa Merten u.a. 1995, S.6.

⁴ Von den 160 gehörten Radio-Minuten pro Tag finden nur rund 10 Minuten ohne irgendeine Nebenbeschäftigung statt.

genug als Grundsatzstreit vor Gerichten ausgetragen worden. In keinem anderen europäischen Land ist die Rundfunkordnung so stark durch richterliche Entscheidungen bestimmt gewesen wie in Deutschland⁵. Lange Zeit ging es um die Durchsetzung bundespolitischer – also 'Bonner' - Interessen gegenüber landespolitischen der einzelnen Bundesländer. Ergebnis dieser Querelen ist vor allem die Sicherung des öffentlich rechtlichen Systems als spezifische Konstruktion zur Wahrnehmung des Rundfunks als einer „öffentlichen“, d.h. dem Gemeinwohl dienenden, durch den Staat zu garantierenden Aufgabe, an der alle gesellschaftlichen Gruppen angemessen zu beteiligen seien. Doch war der Druck, auch privatwirtschaftlichen Rundfunk zuzulassen, schon früh vorhanden und verstärkte sich mit den grenzüberschreitenden Sendemöglichkeiten von Global-Technologien und den Wirtschaftsinteressen multinationaler Unternehmen. Die achtziger Jahre sollten in Deutschland die Wende bedeuten. Mit dem Machtwechsel 1982 in Bonn waren die politischen Weichen gestellt, eine Änderung zu erreichen: das duale System, hier öffentlich-rechtlicher Rundfunk, dort Privatrundfunk, wurde in Deutschland durchgesetzt.

Diese Entwicklung – nicht nur in Deutschland, auch in Österreich und anderen europäischen Ländern – war absehbar. Sie war notwendig, weil sie eine überfällige Anpassung des Rundfunks an die bestehenden medienökonomischen Verhältnisse bedeutete. Immerhin blieben einige gesetzliche Schutzwälle erhalten, um ein Überhandnehmen kommerzieller Medienbeeinflussung zu vermeiden. Verschiedene Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts bis in die letzte Zeit haben die Funktionsfähigkeit des bisherigen gemeinnützigen Rundfunks abgesichert. Mit Bestands- und Entwicklungsgarantien auch für den technologischen Standard von morgen und für eine programminhaltliche Aufgabe der 'Grundversorgung' wurden Vorkehrungen getroffen, daß der öffentlich-rechtliche Rundfunk nicht einem brutalen wirtschaftlichen Verdrängungskrieg zum Opfer fiel und weiterhin strukturell in der Lage bleibt, seinen 'klassischen Auftrag' zu erfüllen.

Mit diesen Regelungen wurden auch tragfähige Lösungen für die Zulassung und Stützung der nichtkommerziellen Kommunalradios gefunden. Mit der Einrichtung von Landesmedienanstalten entstanden Kontroll-Institutionen in den einzelnen Bundesländern, die in unmittelbarer Nähe zu regionalen Besonderheiten, Möglichkeiten und Bedürfnissen nicht nur kommerzielle Radios zulassen und überwachen, sondern auch 'freie' Sender von kleineren Initiativen und alternativen Gruppen. Da diese nicht immer Vollprogramme bestreiten

5 Hoffmann-Riem, Wolfgang, Stadien des Rundfunk -Richterrechts. In: Glotz, Peter/Kopp, Reinhold (Hrsg.): Das Ringen um den Medien-Staatsvertrag der Länder, 1987.

können, senden sie häufig Programmblocke in sogenannten 'Offenen Kanälen' oder erhalten 'Fenster' auf Frequenzen größerer Sender. Solch ein 'Channel sharing' ist vor allem in den Ballungszentren der Großstädte notwendig, weil die UKW-Frequenzen dort besonders knapp sind.

Durch die gesetzgeberischen Anpassungen an die veränderten Strukturen der Medienlandschaft hat sich das duale System des Rundfunks, das nun seit ungefähr zehn Jahren besteht, gefestigt. Wichtig ist, daß der öffentlich-rechtliche Rundfunk Leitgröße bleibt, woran sich private Kommerz- und Nichtkommerzsender in weiten Teilen orientieren. Doch sind Zweifel an der Sicherheit dieses Zustandes berechtigt. Radio in Deutschland geriet zum einen in das Feld einer medienpolitischen Regulierung als nationaler und zunehmend auch europäischer Aufgabe und Durchsetzungsmöglichkeit, zum anderen aber auch in das Spannungsfeld einer wachsenden Globalisierung, die jede bloß nationale Regulierungsform zu unterlaufen beginnt. Entwicklungen im Internet deuten an, was noch zu erwarten ist.

Vor diesem Hintergrund sind Bestrebungen zur De-Regulierung zu sehen, die eine Freigabe des Gesamtsystems an das freie Spiel der Marktkräfte fordern. Ziel ist die Reduzierung und letztlich die Auflösung des öffentlich-rechtlichen System. Unter dem Titel *Ist Amerikas Vergangenheit die Zukunft Europas?* warnte 1996 der amerikanische Medienbeobachter William F. Fore in Düsseldorf⁶ vor der „kulturellen Katastrophe“, die die USA bereits erreicht habe und nun auch Europa drohe. Er warnt vor einer Legalisierung monopolistischer Kontrolle über alle Massenmedien und der Entbindung des Rundfunks von öffentlicher Verantwortung⁷. Ähnliche Bestrebungen sind auch in der deutschen Politik wiederzufinden. Unter dem Vorwand eines zu großen Kostendruckes forderten die Ministerpräsidenten von Bayern und Sachsen, Edmund Stoiber und Kurt Biedenkopf, im Frühjahr 1995 in dem von ihnen lancierten Thesen-Papier⁸ eine „Verschlankung“ der ARD, Verzicht auf das Erste Fernsehprogramm, Konzentration auf die regionalen Aufgaben der Dritten Programme und einen Zusammenschluß der kleineren Anstalten. In der Tendenz hätte dies auch die Hörfunkprogramme betroffen. Durch eine neuerliche Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts scheint dieser Vorstoß vorläufig abgeblockt, doch werden mit Sicherheit weitere Versuche folgen, das bestehende Rundfunksystem zu verändern.

6 Fore, William F., Kommerz-TV: Ist Amerikas Vergangenheit die Zukunft Europas? In: *epd/Kirche und Rundfunk*, 1996, H.43., S.8ff.

7 Ebd. S.12.

8 Quelle: *Media Perspektiven* 3, 1995, S.104-108

3. DAB und die Perspektiven für das Radio

Unter dem Kürzel DAB (Digital Audio Broadcasting) hat sich in Europa ein neues Hörfunk-Normsystem angekündigt, das den terrestrischen Hörfunk – wenn es sich durchsetzt – revolutionieren wird. Es soll das seit einem halben Jahrhundert betriebene Standardsystem des analogen Ultrakurzwellen-Hörfunks (UKW) ablösen⁹. DAB wurde als europäisches Forschungsprojekt EUREKA mit über 140 Millionen DM bis zum erfolgreichen Abschluß entwickelt. In Deutschland hat das Bundesforschungsministerium die Interessenten – das sind öffentlich-rechtliche und private Rundfunkveranstalter, sowie Unternehmen der Elektronikindustrie – in einer „DAB-Plattform“ versammelt, um die Marktfähigkeit abzusichern, die für dieses aufwendige Umrüsten – man spricht allein für Deutschland von Einführungskosten in Höhe von 500 Millionen DM – gewährleistet sein muß.

Wie die UKW-Technik im Nachkriegsdeutschland durch den Druck entstanden ist, auf die von den Siegermächten aufgezwungene Einschränkung der Mittelwellennutzung zu reagieren, so reagiert die Entwicklung von DAB auf den Druck knapper Frequenzen und die gestiegenen Anforderungen durch die digitalen Speichermedien CD und DCC. Wichtigstes Element dieses neuen Systems ist zunächst das technisch aufwendige MUSICAM-Verfahren (Masking-pattern Universal Subband Integrated Coding And Multiplexing). Damit ist die Komprimierung der stereophonen Hörfunksignale auf ein Zehntel und weniger der Datenmenge möglich, das heißt, die notwendige Datenrate beträgt nur noch 160 kbits/s oder weniger, was die Übertragung einer erheblich größeren Datenmenge erlaubt. Ein zweites wichtiges Element des Systems ist sein Übertragungsverfahren COFDM (Coded Orthogonal Frequency Division Multiplex), das ebenfalls zu einer äußerst ökonomischen Frequenz-Ausnutzung beiträgt und überdies noch durch eine hohe Störfestigkeit ausgezeichnet ist.

Zwar sind in Deutschland mit DSR (Digital Satellite Radio) und ADR (Astra Digital Radio) bereits zwei wirksame digitale Übertragungssysteme eingeführt, doch bleiben diese an stationäre Empfänger gebunden, weil sie vom Kabelanschluß oder von einer Satellitenanlage abhängig sind. DAB in der terrestrischen Anwendung ist dagegen davon unabhängig und kann deshalb von mobilen Empfänger genutzt werden. Die Vorteile betreffen also vor allem einen Bereich des auditiven Mediums, in dem dieses sowieso seine höchste Alltags-Akzeptanz unter allen Massenmedien besitzt, dem Radiohören im

9 Hierzu z.B. Breunig, Christian, Digitales Radio: Industriepolitik gibt den Ton an. Neue Übertragungswege im Hörfunk und ihre Perspektiven. In: *Media Perspektiven*, 1995, H. 10, S.461-475.

Auto und mit tragbaren Geräten. Gepriesen werden auch kleine Vorteile, daß z.B. Störungen durch Reflexe und umständliche Frequenzabstimmungen beim Verlassen der Reichweite eines UKW-Senders entfallen, weil jedes Programm in seinem gesamten Verbreitungsraum auf ein und denselben Frequenz verfügbar ist.

Eine interessante Weiterentwicklung, mit der inzwischen hauptsächlich für das neue System geworben wird, besteht in der Möglichkeit der kostengünstigen Übertragung von Zusatzinformationen, die als Display auf der Fernbedienung oder – etwa als Verkehrsinformation und Verkehrsleitsystem – im Display des Autoradios optisch gezeigt werden können. Hier deutet sich eine Entwicklung an, die das Radio vom bloßen Audioempfänger zu einem dem Fernsehen ähnlichen visuellen Empfangsgerät verändert, allerdings scheint hier auch eine Gefahr zu liegen, das Radio als Audiomedium zu einer bloß untergeordneten Funktion zu degradieren.

Es wird länger als erwartet dauern, bis das neue System als Regelbetrieb eingesetzt werden kann, da der anfängliche Optimismus inzwischen sehr viel gedämpfter ist. Besonders die Industrie setzt angesichts eines enger werdenden Marktes andere Prioritäten. Dennoch sind wohl in diesem Bereich für das Radio am ehesten Innovationen zu erwarten.

4. „Mach mal lauter!“¹⁰ oder Was wird gesendet?

Der Hörfunk wird inzwischen – trotz verschiedener Fernseh-Musikkanäle wie MTV, VIVA oder VH 1 – hauptsächlich als Musikvermittler genutzt. Die Tonträgerindustrie hat sehr früh erkannt, welche Bedeutung dieses Medium für das 'Pushen' von neuproduzierten Musiktiteln, von Star-Interpreten und musikalischen Trends überhaupt besitzt. Auf dem Markt der Privaten ist wohl nichts wichtiger für die Erkennbarkeit eines Senders und seine Fähigkeit, bestimmte Hörergruppen an sich zu binden, als die 'Farbe' des Musikformats. Doch weil es immer schwieriger wird, aus diesem ja nicht unerschöpflichen Spektrum von musikalischen Formatmöglichkeiten Unverwechselbarkeit zu profilieren, gewinnen andere Strategien an Bedeutung. Damit rücken seit einiger Zeit die Wortbeiträge wieder in das Blickfeld der Macher. Nicht unwichtig ist dabei die in den Landesmediengesetzen festgeschriebene Forderung an die Privatsender, bestimmte Prozentanteile eigenredaktioneller Wort-Beiträge zu garantieren, meist zwischen 10 und 15%. So bleibt eine alte Aufgabe des Rundfunks

10 Werbeslogan eines Privatsenders

sogar im Kommerzfunk erhalten, 'Grundversorgung' in Information und Bildung zu betreiben, wenn auch in marginaler Weise. Auf Konsumentenseite, und dort vor allem für das Informationsbedürfnis, wird offensichtlich die Aktualität des Radios immer noch geschätzt, seien es Verkehrsmeldungen, Unwetterwarnungen oder lokale Veranstaltungstips.

Im weiteren hat die Einführung des dualen Rundfunksystems in den achtziger Jahren zu einer Vielzahl von Programm-Innovationen geführt, die zwar zumeist unter kommerziellen Gesichtspunkten angeboten werden, aber dennoch durch Befriedigung alter und Weckung neuer Hör-Bedürfnisse das Medium attraktiver gemacht haben. Das meint nicht nur den Bereich der Privatsender, sondern ebenso den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, der sich – spätestens seit Anfang der neunziger Jahre – zunehmend in Konvergenzstrategien den Präsentationsformen des Privatfunks anzugleichen suchte oder aber durch gezielte Gegenstrategien neue (und alte) Positionen in der Hörerwahrnehmung besetzte. Programmumstellungen und Neuformatierungen haben in der Folge solcher Maßnahmen die Senderstrukturen auch der öffentlich-rechtlichen Anstalten tiefgreifend verändert. Es soll dies im folgenden exemplarisch an einem Programmtyp gezeigt werden, der sich speziell um Jugendliche bemüht.

5. Zum Beispiel Jugendradios

Mit der ständig zunehmenden Aufsplitterung der Radiolandschaft werden die Bedingungen härter, unter denen es gelingt, Hörer ans Programm zu binden. Für die privaten Sender werden unter kommerziellen Gesichtspunkten die Marktsegmente schmäler, in denen noch gewinnbringende Werbeumsätze möglich sind. Mit der 'Formatierung' werden – vor allem ausgerichtet am Musikgeschmack und Informationsbedürfnis – unterschiedliche Zielgruppen durch Programm – 'Farben' angepeilt und mit entsprechenden Programmprodukten bedient. Einfachste (und effektivste) Unterscheidung ist dabei die nach Altersgruppen, da hierfür von der Konsum – und Sozialforschung die am besten handhabbaren Definitionen und Eingrenzungen angeboten werden.

Jugendsender können z.B. aus einem vergleichsweise großen Nutzer-Potential schöpfen, für das das Radiohören einen wichtigen Bestandteil des kulturellen Aktionsraumes darstellt. Die neueste Reichweitenuntersuchung¹¹ hat ergeben, daß die Hörfunknutzung insgesamt in der BRD auf sehr hohem

¹¹ Media Analyse 1996, zitiert nach Keller, Michael/Klingler, Walter, Jugendwellen gewinnen junge Hörschaften. In: *Media Perspektiven* 1996, H. 8, S. 441

Niveau stabil geblieben ist, während die Präferenzen der Jugendlichen erstaunlicherweise besonderen Schwankungen unterliegen. Hatten in den Anfängen der neu und anders formatierten Privatradios vor allem Jugendliche überproportional deren Programmangebot genutzt, so konnten die öffentlich-rechtlichen Sender durch Einführung neuer Spartenkanäle mit konzentrierter Ausrichtung auf jugendliche Zielgruppen deutlich Hörer zurückgewinnen. Beispielhaft für solch schwankendes Hin und Her der Präferenzen ist der norddeutsche Raum, wo nach Einführung der Privatsender-Konkurrenz die Media-Analyse 1987 zunächst zwar noch hohe Prozentanteile jugendlicher Hörer zwischen 70 und 75% bei den öffentlich-rechtlichen Programmen auswies, dann aber dieser Anteil bis 1994 auf einen Anteil von nur noch 25%, im besonders heiß umkämpften Hamburger Stadtraum sogar auf 13% absackte¹².

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk reagierte mit der Einrichtung eines werbefreien Vollprogramms für Jugendliche (Altersgruppe 14 bis 19 Jahre) mit eigener Frequenz aus einem eigenen volldigitalisierten Studio, *N-Joy Radio*, das seit seiner Gründung 1994 starke Zugewinne verzeichnet. Der Westdeutsche Rundfunk in Köln (WDR) hat mit einem ähnlich erneuerten Jugendprogramm *Eins live* seinen Anteil verdreifachen können, was bedeutet, daß im Sendegebiet die Tagesreichweiten bei 1,7 Millionen jungen Hörern liegen¹³. Dies sind zum großen Teil von den Privaten zurückgewonnene Hörer, aber in nicht unerheblichen Anteilen auch ehemalige Nicht-Hörer. Ähnliche Entwicklungen sind in anderen Bundesländern zu beobachten.

Man kann mit Recht von einem neuen Jugendstil im Radio sprechen¹⁴. Hinter dem juvenilen Programm des „kalkulierten Blödsinns“¹⁵ wird eine „Lust an der Außenseiterrolle“ spürbar, die sich in krassen Unterscheidungsgesten von 'Ingroup-Chiffrierung' eine eigene Erlebniswelt aus Musik und Wortwitz aufbaut, wobei es wichtig ist, daß die Macher so jung sind (oder zumindest erscheinen) wie ihre Hörer. Nirgendwo ist die Identität von Programm und Publikum so auffällig wie in den Programmen von *Eins live*, *N-Joy-Radio* oder *Radio Fritz* (Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg/Sender Freies Berlin). Die lockere Programm-Atmosphäre solch „hörbarer Jugendllichkeit“ darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Programmstruktur selber streng reglementiert ist. So wird z.B. *N-Joy-Radio* nach einer 'Programmuhr'

¹² Vgl. *Media Perspektiven* 3/96, S. 134ff

¹³ . Anm.2.

¹⁴ so auch das Thema der „Frankfurter Hörfunkgespräche“ vom 28./29. November 1996.

¹⁵ Volker Lilienthal in einem gleichnamigen Beitrag. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, 1996, H 96, S.3ff.

formatiert, die alle Sendeelemente jeweils für eine Stunde festlegt. Dazu gehören neben den exakt formatierten Musikblöcken spezifische Wortanteile. Es gibt Crew-Moderationen mit erkennbaren Einzelprofilen, *Comedy & News*, Talkradio, Hörspiel-Krimis u.ä.. Die Themen der Beiträge konzentrieren sich natürlich auf die Interessen der jugendlichen Zielgruppe. Die Präsentation ist wichtiger als der Inhalt, es geht um die Vermittlung eines 'Lebensgefühls'. Jingle und Trailer sind häufige Erkennungssignale, charakteristisch nicht selten die Musik- oder Geräuscherunterlegung auch bei den News und Service-Informationen. Mag dies im ganzen ein sehr eigenes Profil ergeben und für andere Programmkonzepte kaum übertragbar sein, so sind doch gewisse Beeinflussungen benachbarter Programme erkennbar, nicht zuletzt mit der Folge, daß gewisse „Verkrustungen in Sprache und Sendeformen“¹⁶ aufgebrochen worden sind.

6. Das Konzept eines nationalen Radios

Ein anderes Beispiel aktueller Radioentwicklung zeigt die Möglichkeiten eines 'anspruchsvollen' Vollprogramms sowie die Auswirkungen des Jahres 1989 für die deutsche Radiolandschaft. Für das Zusammenwachsen der beiden Teile Deutschlands nach der Vereinigung hat im Bereich des Hörfunks die Fusion dreier Sender zur Sendereinheit *Deutschlandradio* mit zwei bundesweit und werbefrei ausgestrahlten Programmen *Deutschlandfunk* und *Deutschlandradio Berlin* eine wegweisende Bedeutung bekommen. Hervorgegangen aus dem Kölner Sender *DLF* und den beiden Berliner Sendern *RIAS* (Berlin-West) und *DS Kultur* (Berlin-Ost), entstand eine Körperschaft öffentlichen Rechts unter dem Dach von *ARD* und *ZDF*. Während aus Köln vornehmlich die Tradition eines Informationsprogramms mit nicht nur räumlicher Nähe zu Bonn eingebracht und weiter gepflegt worden ist, galt es in Berlin aus dem Personalbestand des 'abgewickelten' DDR-Senders *DS Kultur* und den alten *RIAS*-Mitarbeitern im ehemaligen *RIAS*-Gebäude ein neues Programm-Team zu bilden. Seine ausdrückliche Aufgabe sollte sein, die „Einheit des föderalen Staates in ganz Deutschland hörbar zu machen“, wie es der sächsische Ministerpräsident Biedenkopf formuliert hat¹⁷. Das meinte natürlich vor allem die Aufgabe der Integration der 'neuen' mit den 'alten' Bundesländern, es bedeutete die Zusammenführung von 'Ossis' und 'Wessis' in konkreter Programm-Arbeit

16 Ebd.

17 zitiert nach dem Jahresbericht 1994 des Deutschlandradios, Köln 1994, S.7.

auf der Senderseite, auf der Empfängerseite durch mannigfaltige Identifikationsangebote in den Beiträgen.

Das neue Programm (mit über 50% Eigenproduktionsanteil) vor allem von „Deutschlandradio“ zeigt ein ausgeprägtes kulturelles Profil und hat trotz noch bestehender Frequenzmängel eine beachtliche Akzeptanz gewonnen, gerade auch im Westteil der Republik. Viele haben geglaubt, daß die Herkunft aus unterschiedlichen politischen Kulturen mit den oft sehr verschiedenen Einzelbiographien der Macher ein Zusammengehen schwermachen würden. Trotz mancher Querelen und schmerzlicher Trennungen von Altem aber ist ein Vorbild innovativer Programm-Mischungen entstanden, das zum Bezugspunkt vieler der neuen Überlegungen auch bei anderen Sendern der *ARD* geworden ist.

Ein Beispiel ist die „Lange Nacht“, eine insgesamt dreistündige Live-Sendung um einen Themenschwerpunkt herum, die jeden Freitag von 23:00 Uhr bis 2:00 Uhr von Berlin ausgestrahlt und Samstagnacht im *DLF* wiederholt wird. Die Kooperation mit den Hörfunksendern der *ARD* und *ZDF*, sowie der weltweit operierenden „Deutschen Welle“ bewirkt zusätzlich Synergie-Effekte. So gibt es z.B. seit Mai 1995 eine bemerkenswerte Programm-Kooperation mit der Fernsehanstalt *ZDF*: die sogenannte „Nachtlücke“ des *ZDF* vom nächtlichen Sendeschluß bis zum morgendlichen Programmstart wird geschlossen, indem über alle Frequenzen und Satellitenkanäle des *ZDF* wechselnde Kamerafahrten durch Deutschland als Bild und dazu das Programm von „Deutschlandradio Berlin“ als Tonunterlage gesendet wird. Die schöne Metapher vom Radiohören als „Tonspur für das Lebenskino“ des Autofahrers wird auf diese Weise zu einem eigenen Programm¹⁸.

8. „Das Hörspiel – gibt's das noch?“

Was im vorigen als besondere Entwicklung eines nationalen Vollprogramms in der historischen Linie der deutschen Vereinigung gezeigt worden ist, lenkt zugleich den Blick auf die Rolle von kulturell 'anspruchsvollen' Wortbeiträgen und damit auf einen Programmbereich, der wegen seiner hohen Produktionskosten und seiner geringen Reichweite nur im öffentlich-rechtlichen Rundfunk ein Zuhause hat, aber deswegen auch hier unter hohem Legitimationsdruck steht: das Hörspiel als *die* genuin literarische Form von Radiokunst.

¹⁸ Rutschky, Michael, Wetterbericht als Poesie. Radiohören als Tonspur für das Lebenskino. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, 1988, H. 18, S.3ff.

„Das Hörspiel – gibt’s das noch?“ lautete die skeptische Frage eines aktuellen Zeitungsartikels¹⁹. Um dann festzustellen, daß diese „einzig noch verbliebene, in der Öffentlichkeit gleichwohl kaum beachtete reine Radiokunstform“ aus dem Alltag verschwunden und „im Medientheater ohne Rolle“ sei, obwohl im Senderverbund der *ARD* alljährlich etwa 500 neue Stücke produziert würden und es bei jedem Sender feste Sendeplätze gebe, auf denen wöchentlich Hörspiele erscheinen. Aufgerundete Schätzungen kommen auf einen Bestand von 25.000 Produktionen, die in den verschiedenen Schallarchiven der Sender lagern. Dies ist ein Kapital, das sinnvoll zu nutzen vor allem ein kompliziertes Urheberrecht verhindert. Auch der Hinweis auf fehlendes Marktinteresse erscheint vorgeschoben. Eine florierende privatwirtschaftlich organisierte Hörspiel-Produktion von Tonkassetten für Kinder und Jugendliche mit erstaunlichen Verkaufszahlen zeigt, daß hier durchaus ein Markt vorhanden ist. Dasselbe für den Erwachsenen-Markt riskiert zu haben, ist das Verdienst von Klett-Cottas „Hörbühnen“-Reihe, in der verschiedene Produktionen aus der Geschichte des westdeutschen Originalhörspiels erschienen sind. Doch war dieser Reihe nie ein durchschlagender Erfolg beschieden, was an schlechter Werbung, an der geringen Anzahl von Titeln und an mangelnder Marktmacht gelegen haben mag. Die Situation verändert sich, seitdem MCs und CDs mit Lesungen literarischer Texte durch bekannte Interpreten (z.B. Gert Westphal) sich allmählich durchsetzen und mit dem „Hörverlag“ ein finanzstärkerer Verlagsverbund gegründet worden ist.

Ein zukunftsweisendes Beispiel, wie auch der öffentlich-rechtlicher Rundfunk seine Bestände einer größeren Öffentlichkeit zugänglich machen könnte, ist die Weitervermarktung der wohl aufwendigsten *ARD*-Hörfunksendung *Der Krieg geht zu Ende*, eine Bearbeitung des Sammelwerks *Echolot* von Walter Kempowski unter der Regie von Walter Adler. In dieser Produktion lesen 220 Schauspieler und Schauspielerinnen aus Notizen, Briefen und Tagebüchern jener Zeit des Kriegsendes. Verschiedene *ARD*-Anstalten haben das Werk im Mai 1995 zum 50. Jahrestag des Kriegsendes gesendet, teilweise oder ganz. Das bedeutete 14 Stunden Lesung im Radio, nur unterbrochen durch kurze Nachrichtenprogramme. Dieses Ereignis ist für sich schon eine radiogeschichtliche Besonderheit. Vor dem sonst üblichen Verschwinden in den Senderarchiven bewahrt diese Produktion der Glücksfall, daß sie auf acht CDs im „Hörverlag“ für jeden zur Verfügung steht.

Doch dies ist – noch – ein Einzelfall. Noch bleiben die Schwierigkeiten mit den öffentlich-rechtlichen Sendern, deren bürokratische Schwerfälligkeit und

19 Esser, Michael, Kino für die Ohren., *Die Zeit*, Nr.13 v. 22.3.1996.

geringes Interesse an wirtschaftlicher Weiternutzung eine flexiblere und großzügigere Verbreitung der vorhandenen Produktionen ver- oder behindern. So fristet diese Gattung, die mit zu den interessantesten der neueren deutschen Literaturgeschichte gehört, immer noch ein Nischen-Dasein²⁰. Daran haben auch verschiedene Aktivitäten, variierte Formen von Öffentlichkeit herzustellen, wenig ändern können. Es gibt eine jährliche *Woche des Hörspiels*, regelmäßige Matineen, Hörspiel-Preise und Tagungen zum Thema, doch kann dies alles nicht an die sentimental erinnerten großen Erfolge aus den fünfziger Jahren anknüpfen. Es bleibt das Ereignis im Hallraum eines kleinen engagierten Publikums. Das ist angesichts der Möglichkeiten zu wenig. Eine grundsätzliche Änderung aber wäre wohl nur zu erreichen, wenn sich die Sendeproduktionen generell für den Markt öffnen würden. – Oder wenn, eines Tages, 'Radio on demand' auch eine mediale Nutzungsform innerhalb des öffentlich-rechtlichen Rundfunks geworden ist.

9. Radio als Text.

Die Nische des Hörspiels ist nicht allein aus marktstrategischen und Reichweitenüberlegungen interessant. Ähnlich wie bei den Jugendradios sollte auch für diesen Bereich hochstilisierter Audiokunst ihre osmotische Wirkungsmöglichkeit für andere Programmsparten des Rundfunks bedacht werden. Die medientheoretischen Anstrengungen, die Gattung unter radioästhetischen Gesichtspunkten zu begreifen, sind für den Rundfunk insgesamt und seine weitere Entwicklung interessant. Im Grenzbereich zwischen Literatur- und Medienwissenschaft ist man seit langem bemüht, Beziehungen und Grenzen zu bestimmen. Dabei ist die Definition eines Begriffs von 'Text' ein zentrales Thema. Es gibt einen sehr weiten Textbegriff, er umfaßt das gesamte Signal – und Zeichensystem des Radiophonischen, so wie es Friedrich Knilli in der Modellzeichnung eines „Schallspiels“ entfaltet hat²¹. Daran anknüpfen müßte ein umfassender Textbegriff, der die Gesamtveranstaltung Rundfunk als Text versteht und der die Sprache der Worte nicht grundsätzlich scheidet von der Sprache der Musik oder der Geräusche. Er bietet die Möglichkeit, eine eigene, sehr medienspezifische Radioästhetik zu entwickeln.

20 Vgl. Ohde, Horst, Das Hörspiel. Akustische Kunst in der Nische. In: Briegleb, Klaus und Sigrid Weigel, *Gegenwartsliteratur seit 1968* (=Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart). München 1992, S.586-615.

21 Knilli, Friedrich, Das Schallspiel. Ein Modell. In: ders.: *Deutsche Lautsprecher. Versuche zu einer Semiotik des Radios*, Stuttgart 1970, S.44-72.

Ende der sechziger Jahre unternahm Helmut Heißenbüttel den interessantesten Versuch einer Neubestimmung des Hörspiels als der konzentriertesten Form von Radioliteratur. 1968 auf einer internationalen Hörspieltagung in Frankfurt entwickelte er unter dem Titel „Horoskop des Hörspiels“²² Thesen, die sich kritisch auf eine sehr viel ältere Radioästhetik gleichen Titels aus dem Jahr 1932 bezog. Ihr Autor Richard Kolb führte das Hören gleichsam auf ein Urerlebnis zurück, Thesen, die wiederum als Elemente eines Radioverständnisses auftauchen, das in den fünfziger Jahren die Hörspiel-Produktionen beherrschte und in der Philosophie vom Hörspiel als einer „Inneren Bühne“ dominierte.

Heißenbüttels sich kritisch an solcher Position abarbeitenden Überlegungen kreisen um einem 'offenen' Radiotextbegriff, der auch heute noch Gewicht besitzt. Wichtigster Bezugspunkt ist die „Hörsensation“. Heißenbüttel gewinnt seinen Begriff – zeitgemäß – aus einer Kritik am traditionellen Hörspiel und dessen Intention, die Illusion poetischer Innerlichkeit als eine Art akustischer Halluzination zu inszenieren. Schon 1960 aber hatte Friedrich Knilli Ergebnisse einer rezeptionsästhetischen Befragung von Hörspielhörern ausgewertet und festgestellt, daß weniger die visuellen Vorstellungen beim Hörer dominieren und daß – so Heißenbüttels Schlußfolgerung – „die spezifische Imagination der poetischen Verinnerlichung nur eine beiläufige Rolle spielt“. Vielmehr gehe die Wirkung von etwas Allgemeinerem aus, „was man eher mit der Entrückung des Musikhörers vergleichen“ könne, „von einem halluzinativen Element, das nicht durch Rollenspiel oder Geräuschmetaphern erreicht wird, sondern eher durch Sublimation und Raffinesse der akustischen Mischungen; Mischungen, in denen der reine Klang einer Stimme, ihre Klangfarbe, eine ... große Rolle spielt ..., in denen aber auch der pure Inhalt einer überraschenden, schockierenden oder bestätigenden Information ebenso einen feststellbaren Einsatzwert hat wie etwa die Metrik eines Geräusches.“²³ Heißenbüttel gelangt so zu einer Art von rahmensetzender Definition: „Man könnte sagen: Hörsensation hat zwei Grenzpole: die pure Nachricht auf der einen und die musikalische Sublimation des Sprachlichen auf der anderen Seite.“²⁴

Aus der Distanz von nun auch schon bald dreißig Jahren sieht man der Position Heißenbüttels natürlich eine gewisse Alterung an. Das hängt mit der Geschichte des sogenannten Neuen Hörspiels und seinem Anspruch zusam-

22 Heißenbüttel, Helmut, Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus (Hg), Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt/M., 1970, S.18-36.

23 Ebd., S.33f.

24 Ebd. S.35.

men, das Radio und seine Texte verändern zu wollen, mindestens im Kunst-raum der Hörspiele und von da aus auch das Übrige. Das Unternehmen ist schiefgegangen, auch dieses, aus verschiedenen Gründen. Die Verbannung in die Nischen abgelegener Programmecken schien das Schicksal dieser Text-form für alle Zukunft zu sein.

Und dennoch soll man nicht unterschätzen, wie sehr Erprobungen der Hör-spielkunst als Ergebnisse in den alltäglichen Programmteilen genutzt werden, bei der Feature-Produktion, bei Trailern, Inserts und bei verschiedenen anderen Elementen der Präsentation und Moderation von Radiotexten – und nicht zuletzt bei der Werbung, die oft genug aus kleinen Hörspielen besteht. „Inneres Erleben“, „Schallspiel“, „Hörsensation“: Die Begriffe aus der schein-bar esoterischen Nische des Hörspiels können sehr wohl über die Grenze einer experimentellen Radiokunst hinaus Beachtung beanspruchen. Sie müssen nur als Analyse, als Kritik und als innovative Anregung für andere Bereiche des Radios umgesetzt werden, um dort eine aktuelle Wirkung zu entfalten. Hier sind sie zunächst als Argument eingeführt worden, Anstrengungen aus einem Bereich anzuerkennen, der nicht elitär sein muß, sondern auch Reservoir einer neuen Radio-Avantgarde sein könnte. Oder Ort eines Gedächtnisses, das nicht nur an große Leistungen, sondern auch an merkwürdige Verführungen erinnert. Richard Kolbs mystifiziertes „Erleben“ etwa kann zeigen, daß zwischen ihm und dem Lebensgefühl-Radio „aus dem Bauch“ gar nicht so große Unter-schiede über den weiten Zeitenabstand hinweg bestehen.

10. Chance für das Radio

Es scheint, daß Nicholas Negropontes These von der säkularen Bedeutung des Sprunges „vom Atom zum Bit“²⁵ auch für das Radio und seine Weise des Eintritts in das digitale Zeitalter gilt. Veränderungen und Neuentwicklungen werden vor allem in Abhängigkeit von diesem Technologiesprung zu erwarten sein – oder sind bereits eingetreten. Abzuwarten bleibt, welche Auswirkungen sich für die Inhalte ergeben. Auf einiges, was bereits Bestandteil unseres Ra-dio-Alltags ist, wurde hingewiesen. Anderes ist noch unvollständig ausgewer-teter Teil von Pilotprojekten. Manches ist nur Zukunftsmusik optimistischer Prognosen oder düsteres Bild pessimistischer Warnungen. Die besondere Si-tuation in Deutschland bleibt die eigentümliche Konstruktion des Rundfunks mit seinem dualen Säulensystem. Es scheint so, daß vorerst und zumindest für

25 Negroponte, Nicholas, *Being digital*, New York, 1995.

den staatlichen Geltungsbereich der Bundesrepublik eine institutionelle Sicherung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks garantiert ist.

Aber keine legalistische Bestandsgarantie kann die Überzeugung durch Leistung ersetzen. Der öffentlich-rechtliche Rundfunk hat auch weiterhin eine Chance. Sie liegt nicht so sehr in konvergenzstrategischen Versuchen, sich mit den Angeboten der privaten gleichzuschalten, sondern viel mehr in kontrastiven und alternativen Programmen.

Die Zeiten des alten „Dampf radios“ (waren sie wirklich so schön?) sind passé, neue und sich verändernde Gebrauchs- und Wahrnehmungsformen sind zu entwickeln. Walter Benjamin hat schon früh auf die Notwendigkeit hingewiesen, geschichtliche Veränderungen mit solchen der Ästhetik in Beziehung zu setzen²⁶. Und er hat dem Nebenbei der „Zerstreuung“ eine wichtige kulturelle Funktion als zeit- und mediengemäß moderne Form der Wahrnehmung zugesprochen. Das gilt für das Radio in einem besonderen Maße noch und schon wieder: es ist seine Chance.



Gerd David in dem Hörspiel *Unter Aufsicht* von Jean Genet.
Photo Werner Bethsold

26 Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: ders.: s.o. 1955.