

Autor: Arnheim, Rudolf.

Titel: Die Welt der Klänge.

Quelle: Rudolf Arnheim: Rundfunk als Hörkunst. München/Wien, 2. Auflage., 1979. S. 20-34.

Verlag: Carl Hanser Verlag.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

Rudolf Arnheim

Die Welt der Klänge

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

Ausdruckskraft der Stimme eines Volksredners, nicht so sehr der Inhalt seiner Rede, wirkt auf einfache Menschen.

Damit soll nicht gesagt sein, daß es auch im Hörspiel auf den Inhalt nicht ankomme, wahrhaftig nicht. Gezeigt werden soll nur, daß im Klang die Grundkraft ruht, die auf alle Menschen wirkt, viel unmittelbarer als Wortsinn, und daß bei Hörkunstwerken also von ihm ausgegangen werden muß. Der reine Klang im Wort ist die Muttererde, von der sich das Sprechkunstwerk niemals lösen darf, auch wenn es sich in noch so ferne Höhen des Wortsinnes verliert. Aber diesen einfachen Instinkt für die sinnlichen Qualitäten ihres Gestaltungsmaterials haben heute sehr viele Bühnen- und Rundfunkregisseure nicht, sei es aus einfacher Unfähigkeit, sei es daß sie dem Wortsinn zu dienen glauben, indem sie den Wortklang zurückdrängen. Die Abneigung vieler Rundfunkregisseure und -autoren, die vom gedruckten Wort herkommen, gegen herzhaftes Tönen ist bemerkenswert. Sie wittern da eine Erbsünde wider den Geist. Mit Unrecht. Denn die Endwirkung ihrer Bemühungen um asketische Enthaltung von der Sinnen-Lust ist – Langeweile. Das Hörspielwort soll nicht in einem akustischen Büßergewand einhergehen. Es soll in allen Klangfarben schillern; denn der Weg zum Wortsinn geht über das Ohr!

In jeder Kunst sind es die elementarsten, die primitivsten Mittel, mit denen die tiefsten und schönsten Wirkungen erzielt werden. Die elementarsten Wirkungen des Hörens nun bestehen nicht darin, daß es uns den Sinn von gesprochenen Wörtern vermittelt oder Geräusche, die wir aus der Wirklichkeit kennen. Viel unmittelbarer, ohne alles Erfahrungswissen verständlich, wirken auf uns die »Ausdruckscharaktere« des Klanges: Intensitäten, Tonhöhen, Intervalle, Rhythmen, Tempi. Es sind dies Klangeigenschaften, die mit der gegenständlichen Bedeutung des Wortes und des Geräusches zunächst wenig zu tun haben. Der Vokal a, der als Klang einen bestimmten Ausdruck hat, findet sich in »Wasser« wie in »Hase«. Und das Heulen eines Windes, einer Sirene, eines Hundes, eines Propellers und der Röhren-Eigenschwingung beim Rückkoppeln hat einen gemeinsamen, sehr charakteristischen Klangcharakter, obwohl es sich doch um so verschiedene Dinge handelt. Allen diesen Klängen gemeinsam ist das chromatische Ansteigen der Intensität und der Tonhöhe, das Anschwellen, die Steigerung einer Kraft – und eben dies ist denn auch der besondere Ausdruck, den ein solcher Klang uns vermittelt. Umgekehrt wirkt ein Seufzen, ein Schluchzen, das Langsamerwerden eines

Motors, als ein Decrescendo, ein Abklingen von Kräften, klanglich zumeist als Abfall von Intensität und Tonhöhe charakterisiert. Die unmittelbare Ausdruckskraft eines gehämmerten Rhythmus und eines weichen, schwimmenden Tönens, eines Dur-Klanges und eines Moll-Klanges, eines schnellen und eines langsamen Ablaufes, eines jähen und eines allmählichen Tonanstiegs oder -abfalls, eines lauten oder eines leisen Tönens – das sind die elementarsten, wichtigsten Gestaltungsmittel jeder Hörkunst, der Musik ebenso wie der Sprechkunst oder Geräuschkunst!

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

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

zugute tun, genau so zu sprechen »wie im Leben« – als ob das ein erhebendes Vorbild wäre!

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

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

In der Malerei gibt es für das Verhältnis von Farben und Flächen nur gefühlsmäßige Regeln. Sie widersetzt sich jeder Beschränkung auf eine Tonleiter gesetzmäßig herausgegriffener Farbwerte, auf bestimmte Intervalle, Umrißformen, Flächeninhalte (und wo man sie künstlich einzuführen sucht, erweist sich das als eine unnatürliche Beschränkung). Die Musik dagegen begnügt sich mit ganz bestimmten, durch ihre Schwingungszahl physikalisch definierten Tonhöhen. Die elementaren Kombinationen dieser Klänge sind durchprobiert, die Art ihrer harmonischen Wirkung ist bekannt. Auch

die Rhythmen sind zahlenmäßig festgelegt. Und gerade weil auch die bedeutendsten Musikschöpfungen aus nichts anderem als diesen scharf definierten Grundelementen zusammengesetzt sind, gerade weil aus lauter Berechenbarem das unberechenbar Große gestaltet wird, gerade deshalb ist die Musik die reinste, die königliche Kunst.

Für die übrige Hörkunst, für die Kunst des Sprechens und der Geräusche, gelten im Grunde dieselben Begriffe, die dem Musiktheoretiker geläufig sind. Tempo, Rhythmus, Intensität, Dynamik, Harmonik, Kontrapunktik sind auch hier die Urelemente der Wirkung. Nur sind sie nicht so streng normiert und sollen es nicht sein. Geräusche und Sprechen sind nicht, wie bis zu einem gewissen Grade, die Töne der Musik, »chemischreine« Kunstprodukte sondern Natur und Wirklichkeit. Es gehört daher zu ihrer Eigenart, daß sie nicht streng definierbar sind. Wohl formt der Künstler sie, indem er – wir sprechen hier zunächst nur vom Klanglichen, nicht vom Inhaltlichen! – sie mit Hilfe jener musikalischen Mittel stilisiert, aber immer bleibt, wenn nicht ein Retortenprodukt entstehen soll, ein Rest von Wildgewachsenheit und Unberechenbarkeit. Rhythmus und Sprachmelodie des Sprechens lassen sich formen, aber beginnt man allzu regelmäßig zu skandieren, so ist Langeweile die unausbleibliche Folge.

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

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

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

Übermaß an Ausdruck wird als Verstoß gegen den guten Geschmack empfunden. Gewiß, manche Pastoren am Grabe und Goetherezitatoren alten Schlages treiben mit Stimmhebungen und Sirenenschwellungen einen unangebrachten Aufwand, der lügenhaft wirkt. Viel öfter jedoch beobachtet man das Gegenteil; nämlich Sprecher, denen die Rede nichts anderes ist als Vermittlung sinnhaltiger Zeichen, klanglich reizloser als das Ticken der Morsesignale, die wenigstens Rhythmus haben. Es ist dabei nicht etwa so, daß der Ausdruckscharakter einfach ausgeschaltet, garnicht vorhanden wäre, sondern Monotonie ist ja auch ein Ausdruck, sogar ein sehr deutlicher und eindrucksvoller, und so ergibt sich denn, daß der Ausdruck des Stimmklanges dem Sinn der Worte gerade entgegengesetzt ist, die ja nicht abstumpfen sondern anregen wollen. Die Fähigkeit des durchschnittlichen Rundfunksprechers, den Hörer durch den bloßen Klang seiner Stimme in hypnotischen Tiefschlaf zu versetzen, grenzt ans Okkulte – wie denn überhaupt die berühmte Abneigung der Rundfunkabonnenten gegen alles Gesprochene sich weniger darauf beziehen dürfte, daß und was, sondern wie gesprochen wird! Ob ein regelrechter

Unterricht im lebendigen modulierten Sprechen, wie er bei den Schauspielern dringend nötig ist, sich auch für die Dozenten der Vortragsabteilungen empfiehlt, muß allerdings bezweifelt werden. Denn wohl nur dem Schauspieler, eben dem Künstler, ist es gegeben, das Sprechen bewußt als Form zu gestalten und trotzdem ohne Hemmung auf den Inhalt gerichtet zu bleiben. Mehr als eine flüchtige Sprecherziehung am untauglichen Objekt wird daher eine bessere Auswahl der Vortragenden leisten.

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

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

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

Ja, für das Hörspiel ist es nützlich, einmal umgekehrt die Eigenart von Menschenstimmen auf solche Vokalcharaktere von Instrumenten zu beziehen: also von Flöten- und Cellostimmen, von Posaunen- und Harfenstimmen zu sprechen. Dann nämlich wird klar, welche wichtige kompositionelle Rolle den Vokalcharakteren der menschlichen Stimmen im Hörspiel zufällt. So wie wir, weiter unten, die Verteilung der Stimmlagen innerhalb eines Hörspiels zeigen, so kann die ganze Vielfalt melodischer und mißtönender, rauher und weicher, ruhiger und fahriger, näselnder und offener, gehemmter und gelöster, fistelnder und orgelnder Stimmen dazu dienen, nicht nur das Klanggebilde des Hörspiels abwechslungsreich, nicht nur die einzelnen Sprecher voneinander unterscheidbar zu machen, sondern auch Aufgabe und Charakter jeder handelnden Person durch eine richtig ausgewählte Stimme akustisch zu symbolisieren. Diese Symbolisierung kann ganz plump geschehen: so wenn der Bösewicht mit höhnischer, schleicherischer Schmierstimme spricht – sie kann aber auch bis zu beliebiger psychologischer Verfeinerung führen.

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

Gerade weil beim Rundfunk alles Sichtbare wegfällt, ist zu verlangen, daß im Hörspiel ausgeprägte Charakterfiguren nur mit solchen Sprechern besetzt werden, deren Stimme

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

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

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

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

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

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

Wichtiger aber an der Entwicklung der Musik ist für den Rundfunk, daß die Eroberung der Ausdruckscharaktere, mag sie nun für die Musik selbst heilsam gewesen sein oder nicht, gute Voraussetzungen für eine einheitliche Klangkultur geschaffen hat, in der unser Gefühl für die musikalischen Elemente der Sprache und alles Tönenden überhaupt wieder entwickelt werden könnte. Auch für diejenigen Formen des Hörspiels, in denen es nicht um merkbare Stilisierung und Musikalisierung geht sondern naturnahes Sprechen und

Geräusch verwendet wird, kann die romantische Betonung des Ausdrucks in der Musik zu einem wichtigen Hinweis auf das musikalische Element in jederlei Ausdruck werden.

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

Ein Hörspiel soll ein klangmäßig erfaßbares Grundmotiv oder Grundschema haben. Ein Schriftsteller, der an einer Funkbearbeitung von Meyrink's »Golem« arbeitete, erzählte, als Grundmotiv seines Hörspiels habe er ein dumpfes, tappendes Golemmotiv im Ohr gehabt. Diese im Grunde triviale Aussage ist dennoch vorbildlich und bezeichnend für die Arbeit am Hörspiel und keineswegs selbstverständlich. Es ist nicht selbstverständlich, daß so bewußt von einem Klangmotiv ausgegangen wird, einem

Klangmotiv, das natürlich, wie auch das Beispiel zeigt, streng aus dem Inhalt folgen, nicht willkürlich sein soll. Man bemerke übrigens, daß es sich hier nicht einfach um den naturalistischen Klang der Golemstimme oder des Golemganges handelt sondern viel

allgemeiner um den ins klangliche übersetzten Charakter der Golemfigur schlechthin, der sich auch in Begleitgeräuschen oder Begleitmusiken manifestieren kann. Hier ist vielmehr zunächst einmal der dem Gegenstand adäquate Klangcharakter ungegenständlich erfaßt. In welcher konkreten Einkleidung ihn dann das Hörspiel vortragen soll, ist eine spätere Sorge.

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

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

Nimmt man die Funktion der einzelnen Figuren in der Handlung hinzu, so ergibt sich bereits eine aufschlußreiche Übersicht über die Komposition dieses Hörspiels. Der Stimmenkatalog der Figuren ist festgelegt, und beim Entwurf des Szenariums wird man nicht nur ans Inhaltliche denken sondern zugleich an Hand dieser Aufstellung prüfen, welche Klangkombinationen die einzelne Szene ergibt. Dabei ist allerdings zugleich auch der Inhalt der Szene zu berücksichtigen: man wird beispielsweise zwei Stimmen gleicher Art, etwa zwei Bässe, leichter in eine gemeinsame Szene bringen können, wenn sie heftig

gegeneinander streiten; und zwei Spießgesellen, die dasselbe wollen, wird man gern in ihrem Klangcharakter voneinander abheben – vielleicht aber auch gerade einander besonders anähneln, um die Gemeinsamkeit auch klanglich zu bezeichnen ... es gibt da viele Möglichkeiten; wichtig ist nur, daß man sich überhaupt in solcher Weise mit der kompositionellen Funktion des Klanges befaßt und nicht nur an die Handlung und an den Wortsinn denkt. Prüft man die Funktion der einzelnen Stimmen im Hörspiel vom Affen Wun, so zeigt sich: Grundmotiv ist der Kampf des Tenors gegen den Bariton (Buddha contra Affe Wun). Der Bariton Wun, zunächst allmächtig und unbesiegbar, unterliegt allmählich dem Tenor Buddha: die plumpe, dumme Kraft dem körperlich schwachen Geistmenschen. Um dies Grundpaar scharen sich die übrigen Stimmen. Ein rohes Grundschema der Handlung sähe etwa so aus:

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

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

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

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

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

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

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

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

Man sieht, eine solche Übersicht ist recht lehrreich. Sie zeigt das Gegeneinanderspiel abwechselnder Stimmen, das Nacheinander verschiedener Kombinationen, immer vom Inhalt her bestimmt und doch auch klangmäßig als sinnvolle Kombination erkennbar. Man sieht auch, in welchem Verhältnis die Klangkontraste und -gleichheiten zum Inhaltlichen stehen: die Affenstimme ist sehr dunkel, eigentlich Baß. Sie steht zum Hauptpartner im stärksten Intervallkontrast: Tenor contra Bariton (Baß), während sie dem sekundären Kampfpartner klanglich fast gleicht (Bässe: Königin und Yün). Die Unter-Kämpfe erklingen so schon intervallmäßig gedämpfter, weniger spannungshaltig; sie machen dem Hauptkampf nicht Konkurrenz, sondern stützen ihn nur nebenmotivisch. Auch der andere Nebenkampf ist ja intervallmäßig dünn und spielt sich in einer ganz anderen Stimmregion, unter hellen Frauenstimmen, ab (Sopran contra Alt). Diese Andeutungen mögen genügen, um zu illustrieren, was unter der Komposition eines Hörspiels von den Grundklängen her zu verstehen ist. Wir haben uns darauf beschränkt, den Stimmentyp der einzelnen Personen anzugeben und den Inhalt der Szenen grob als Gegeneinander- und Miteinanderszenen zu charakterisieren. Bekanntlich ist ja der Kontrast der den Kontrapunkt ermöglicht – das wichtigste Kompositionsmotiv. Drama ist Kampf, geistiger Kampf, und unser Beispiel zeigt sehr schön, wie dies geistige Gefecht des Inhalts sich zugleich rein akustisch als klangliches Gegeneinander abspielt, also dem Ohr auch schon als primitiver akustischer Kontrast auffaßbar wird. Für das Verhältnis zwischen Handlung und Klang ergeben sich folgende Grundtypen:

1. *Parallelismus* zwischen Handlung und Klang:

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

2. *Kontrast* zwischen Handlung und Klang:

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

Das wäre das Grundschema für die Kombination von zwei Stimmen. Bedenkt man, daß sich die Stimmenzahl bereichern läßt und daß an die Stelle des rohen Gegeneinander und

Miteinander viel nuanciertere Handlungsmotive treten, so begreift man, wie abwandelbar, wie unerschöpflich dieser kompositionelle Grundtyp ist.

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

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

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

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

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