

Autor: Geers, Jürgen.

Titel: Originalton. Überlegungen zur Geschichte und Formensprache einer dokumentarischen Hörfunkästhetik.

Quelle: Hörspiel-Manuskript des Hessischen Rundfunks. Frankfurt a.M. 1992.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Autors.

Jürgen Geers

Originalton

Überlegungen zur Geschichte und Formensprache

einer dokumentarischen Hörfunkästhetik

Sprecher 1:

Aufzeichnungen von akustischen Ereignissen, die nicht - nach einem vorgefertigten Manuskript oder einer Partitur - im Hörfunkstudio produziert worden sind, sondern sozusagen in der Wirklichkeit vorgefunden werden, nennen Rundfunkleute zumeist: "Originalton".

Die Geschichte des "Originaltons" ist aber - genau betrachtet - sicherlich älter als die Geschichte des Radios. Sie ist so alt, wie die Geschichte der Kunst. "Originalton" ist ja nur die mediale Variante eines uralten Bedürfnisses, nämlich dem, aus dem Strom des Lebens eine Handvoll abzuschöpfen, ein wenig davon aufzuhalten, um seiner innezuwerden, damit nicht alles Gehörte ins Meer des Vergessens münde. "Originalton" ist ein Versuch, Gegenwärtiges für die Zukunft zu bewahren. "Originalton" ist immer Fragment, ein - oft zufälliges - Fundstück in der Hand des Dokumentaristen, das dieser birgt, und dem Archäologen der Zukunft entgegenstreckt. Ob es für diesen von Wert sein wird, wissen die Gegenwärtigen nicht. "Originalton" hat keinen Wert „an sich". Er kann für vielerlei Zwecke gebraucht, auch mißbraucht werden, er kann sich als bedeutsam oder als unerheblich erweisen, als hilfreich oder verderblich. Wie jedes Dokument gewinnt der

"Originalton" seinen Stellenwert im Spannungsfeld der Intentionen derer, die ihn aufzeichnen, und derer, die ihn anhören werden. "Originalton" ist eine Form der Überlieferung.

Was aber überliefert nun wer an wen und in welcher Absicht? Und welche Methoden der Vermittlung werden gewählt, um die flüchtigen Äußerungen des Lebens "dingfest" zu machen, für eine größere Öffentlichkeit zu bewahren? In elf Abschnitten soll hier versucht werden, einige dieser Vermittlungsversuche vorzustellen.

1. SAGENHAFTE TATSACHEN

Im Jahr 1184 vor Chr. war der Sohn des Griechen Peleus in eine kriegerische Auseinandersetzung verwickelt. In deren Verlauf er außergewöhnliche Greuelthaten vollführte. Nachdem er etliche seiner Feinde hingemordet hatte, wurde der nächste Gegner - mit Namen Deukalion - zunächst nur an der Achsel verwundet, sodaß er kampfunfähig vor sich hinstarrte, als ihm Peleus' Sohn sein Schwert mit solcher Wucht in den Nacken schlug, daß diesem mit dem Helm auch der Kopf wegflog und aus den offenliegenden Halswirbeln das Mark emporspritzte.

Diese und die anderen geschilderten Greuelthaten beeindruckten die Zeitzeugen des Jahres 1184 v. Chr. so sehr, daß man noch 400 Jahre später darüber sprach. Ein gewisser Melesigenes brachte die mündlich überlieferten Mitteilungen schließlich zu Papier, wobei er allerdings - möglicherweise auch um den Abscheu seiner Zuhörer nicht allzusehr zu erregen - ein Versmaß wählte, dessen Wohlklang die geschilderten Schrecken zu mildern imstande war. Im Jahre 1793 n. Chr. liest sich die erwähnte Mordtat dann so.

Sprecher 2:

„Auch den Deukalion jetzt: wo der Sehnen Geflecht sich vereinigt

Unter dem Buge des Arms, dort traf, die Rechte durchbohrend,

*Ihn das spitzige Erz; und er harrt', am Arme gelähmet,
Vor sich schauend den Tod; doch das Schwert in den Nacken ihm haut' er,
Daß mit dem Helme das Haupt ihm enttaumelte; und aus den Wirbeln
Spritzte das Mark ihm empor, und er lag auf der Erde sich streckend."*

Sprecher 1:

Bei aller realistischen Drastik gerät dem Dichter die Chronik der scheußlichen Kriegsgeschehnisse zum Gesang. Achilles, der "göttliche Held", der "Erhabene", wie ihn Melesigenes, alias Homer, wiederholt nennt, darf sich, zum Idol geläutert, dem Bildungsbürger des neunzehnten Jahrhunderts zum schaurig-schönen Kriegsideal verklären. Wie ein "Wind mit tausenden Flammenwirbeln" fliegt Achilles auf dem Kampfwagen dahin.

Sprecher 2:

„... vor dem Erhabenen trabten die Rosse stampfend auf bäuchige Schild'

und

Leichname.

So wütet er, Ruhm zu gewinnen, Peleus' Sohn,

mit Blut die unnahbaren Hände besudelt."

Sprecher 1:

Ein Rambo der Antike, "Apocalypse Now" schon damals. - Dennoch: die sprachliche Harmonisierung enthält uns die Fakten nicht vor. „Facts und fiction" durchdringen sich, das Dokumentarische und das Idealistische gehen eine Synthese ein. Der "Originalton", die mündlich tradierten Erzählungen Vieler, verdichten sich zum Heldenlied. Menschen werden zu Heroen, gesprochene Rede wird zum versifizierten Mythos. Der kunstvoll gestaltete Mythos aber schildert die zugrunde liegenden Ereignisse immerhin mit solcher Präzision, daß der Archäologe Schliemann, auf die Quellen "Ilias" und "Odyssee" sich

stützend, Mykene und Troja fast 3000 Jahre später ausgraben kann. Die Wirklichkeit der Sage konnte so buchstäblich "dingfest" gemacht werden.

2. DOKUMENTIERTE PHANTASTIK

In den Jahren 1801 bis 1814 beschäftigen sich zwei Wissenschaftler mit den "sagenhaften" Aspekten mündlicher Erzähltradition. Sie beklagen, daß, im Gegensatz zu vergangenen Zeiten, die Sitte, "am Ofen, am Küchenherd, Bodentreppen und an Feiertagen" erzählend etwas weiterzusagen mehr und mehr abgenommen hätte. So wollen sie die bislang nur mündlich wiedergegebenen Geschichten schriftlich fixieren, damit sie nicht in der beginnenden Kommunikationsarmut einer neu heraufziehenden Zeit endgültig verschwänden. Die beiden Wissenschaftler begeben sich hinaus aus der Studierstube und befragen - wenig methodisch - eine Vielzahl von Menschen nach Zeugnissen mündlicher Überlieferung. Dabei legen sie keinen Wert auf realistisch-biographisches oder historisch bedeutsames Quellenmaterial. sie interessiert es, den poetisch-fiktionalen Gehalt überkommener Erzählungen zu dokumentieren. Durch einen, wie sie sagen, "besonders guten Zufall" lernen die Wissenschaftler in dem Dorf Niederzwehren Frau Viehmann kennen, eine Bäuerin, etwas über 50 Jahre alt. Ihre Erzählkunst fasziniert die beiden Dokumentaristen:

Sprecher 2:

"Sie bewahrte die alten Sagen fest im Gedächtnis und sagte wohl selbst, daß diese Gabe nicht jedem verliehen sei und mancher gar nichts im Zusammenhänge behalten könne. Dabei erzählte sie bedächtig, sicher und ungemein lebendig. Erst ganz frei, dann, wenn man es wollte, noch einmal langsam, so daß man ihr mit einiger Übung nachschreiben konnte. Manches ist auf diese Weise wörtlich beibehalten und wird in seiner Wahrheit nicht zu verkennen sein. Wer an leichte Verfälschung der Überlieferung (...) glaubt, der hätte hören müssen, wie genau sie immer bei der Erzählung blieb und auf ihre Richtigkeit eifrig war; sie änderte niemals bei einer Wiederholung etwas in der Sache ab. (...) Die Anhänglichkeit an das Überlieferte ist bei Menschen, die in gleicher Lebensart unverändert fortfahren, stärker, als wir, zur Veränderung geneigt, begreifen."

Sprecher 1:

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, wie sehr sich die Wissenschaftler um das bemühen, was wir heute "Authentizität" nennen. Sie bekräftigen das, indem sie ihre Arbeitsmethode beschreiben:

Sprecher 2:

"Was die Weise betrifft, in der wir hier gesammelt haben, so ist es uns zuerst auf Treue und Wahrheit angekommen. Wir haben nämlich aus eigenen Mitteln nichts hinzugesetzt, keinen Umstand der Sage selbst verschönert, sondern ihren Inhalt so wiedergegeben, wie wir ihn empfangen haben."

Sprecher 1:

Trotz der hier bekundeten Absichten bearbeiten, "manipulieren" die beiden Dokumentaristen ihr Material. Nicht die wortgetreuen Mitschriften ihrer Interviews finden Eingang in die Sammlung der Erzählungen, sondern überarbeitete Fassungen.

Sprecher 2:

"... daß der Ausdruck und die Ausführung des Einzelnen größtenteils von uns herrührt, versteht sich von selbst, doch haben wir jede Eigentümlichkeit, die wir bemerkten, zu erhalten gesucht, um auch in dieser Hinsicht der Sammlung die Mannigfaltigkeit der Natur zu lassen."

Sprecher 1:

Die Wissenschaftler begründen ihre Handlungsweise so:

Sprecher 2:

"Jeder, der sich mit ähnlicher Arbeit befaßt, wird es übrigens begreifen, daß dies kein sorgloses und unachtsames Auffassen kann genannt werden, im Gegenteil ist Aufmerksamkeit und Takt nötig, der sich erst mit der Zeit erwirbt, um das Einfachere, Reinere und doch in sich Vollkommenere von dem Verfälschten zu unterscheiden."

Sprecher 1:

Die schließlich veröffentlichten Texte sind also aus unterschiedlichen Fassungen inhaltlich gleicher Erzählungen "montiert" und sprachlich von Ungeschicklichkeiten, entbehrlichen Arabesken oder allerlei Gekünsteltem gereinigt. Dem "Authentischen" scheint also etwas "Künstliches" beigemischt zu sein, das die beiden Forscher in ihrem Bestreben, etwas "Reines" zu dokumentieren, zuweilen gestört hat. Nicht der Mangel an "Kunsthaltigkeit", an "Originalität" in den Erzählungen der sogenannten "einfachen Leute" hat die

Dokumentaristen also bewogen, vom Wortlaut der erlauschten Erzählungen abzuweichen, sondern ein "Verfälschtes", das manchmal offenbar einzelnen Erzählpassagen innewohnte. Vielleicht trat es vor allem dann zutage, wenn sich die Erzähler in Gegenwart der akademischen Herrschaften besonders angestrengt "produziert" haben.

Sprecher 2:

"Eine entschiedene Mundart haben wir gerne beibehalten. Hätte es überall geschehen können, so würde die Erzählung ohne Zweifel gewonnen haben. Es ist hier ein Fall, wo die erlangte Bildung, Feinheit und Kunst der Sprache zuschanden wird, und man fühlt, daß eine geläuterte Schriftsprache, so gewandt sie in allem übrigen sein mag, heller und durchsichtiger, aber auch schmackloser geworden ist und nicht mehr so fest dem Kerne sich anschließt."

Sprecher 1:

Jeder, der sich einmal bemüht hat, Interviewpartner davor zu bewahren, die ihnen eigene natürliche Sprechweise aufzugeben, um nun - in der Ausnahmesituation des Interviews - besonders versiert, gesichert oder komprimiert, besonders klug oder witzig zu sprechen, weiß, von welchen Schwierigkeiten Jacob und Wilhelm Grimm hier berichten.

Die in den Volksmärchen dokumentierten "Originaltöne" enthalten - wie wir alle wissen - phantastische Elemente, wie reale Bezüge zur Wirklichkeit der erzählenden Menschen. Auch hier durchdringen sich Fakten und Fiktion. Das dokumentarische Verfahren der Gebrüder Grimm bewahrte nicht historische Wahrheit, wohl aber glaubt man den Psychologen von C. G. Jung bis Bruno Bettelheim - machte es uns vertraut mit den "innerseelischen Dramen" der menschlichen Psyche und läßt Rückschlüsse auf ein "kollektives Unterbewußtsein" zu, das allerdings prägend auf die Realität einwirkt.

Dokumentarische Verfahrensweisen - so zeigt dieses Beispiel - können sich also durchaus auf den Bereich des Phantastischen oder Psychologischen beziehen. Nach der berühmten Definition von Ludwig Wittgenstein ist die Welt "alles, was der Fall ist." Und "alles, was der Fall ist" kann demnach Gegenstand einer Dokumentation sein. Ob sie bedeutsam, gar künstlerisch bedeutend sein wird, hängt nicht allein vom dokumentierten Inhalt ab, auch nicht von formalen Kategorien: Die Qualität einer auf Realitätserfahrung beruhenden Veröffentlichung erweist sich erst darin, daß der inhaltliche Gehalt dieser

Erfahrung in einer formalen Gestaltung geborgen wird, die den Zuhörer in mitempfindender innerer Beteiligung zu bannen vermag.

3. FAKTENREICHE FIKTION

Im Jahr 1834 sitzt ein junger Arzt und Schriftsteller über umfangreichem Quellenmaterial zur französischen Revolution. Es handelt sich um Augenzeugenberichte, Briefe, Parlamentsreden, die er in einem Theaterstück zu "Bildern aus Frankreichs Schreckensherrschaft" montieren will. Beim Schreiben, das oft auch ein Abschreiben ist, läßt er, wie es der Literaturwissenschaftler Peter Becker ausdrückt, "den hermeneutischen Blick ständig wandern zwischen einer Recherche in der vorgefundenen und der Fiktion einer erträumten Zeit". Die Spannung, die der Autor zwischen dem Faszinosum der Realität und der nicht minder faszinierenden Erfindung einer künstlichen Welt aushalten muß, macht sich Luft in der unmutigen Aussage einer seiner Bühnenfiguren, die - merkwürdig paradox - auf der Bühne gegen das Theater polemisiert:

Sprecher 2:

„Ich sage euch, wenn sie nicht Alles in hölzernen Kopien bekommen, verzettelt in Theatern, Konzerten und Kunstausstellungen, so haben sie weder Augen noch Ohren dafür. Schnitzt einer eine Marionette, wo man den Strick hereinhängen sieht, an dem sie gezerrt wird, und deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen, welch ein Charakter, welche Konsequenz! Nimmt Einer ein Gefühlchen, eine Sentenz, einen Begriff und zieht ihm Rock und Hosen an, macht ihm Hände und Füße, färbt ihm das Gesicht und läßt das Ding sich drei Akte hindurch herumquälen, bis es sich zuletzt verheiratet oder sich totschießt - ein Ideal! Fiedelt einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüt wiedergibt wie eine Tonpfeife die Nachtigall - ach die Kunst!

Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach die erbärmliche Wirklichkeit!

Sie vergessen ihren Herrgott über seinen schlechten Kopisten. Von der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen, sich jeden Augenblick neu gebiert, hören und sehen sie nichts. Sie gehen ins Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!"

Sprecher 1:

Ein vehementer Ausbruch gegen die Überbewertung der Kunst. Eine Polemik gegen die Attitüde, die zwangsläufig entsteht, wenn Gefühle kopiert werden. Je ernster, je furchtbarer der darzustellende Gegenstand ist, desto mehr erzeugt seine kunstvoll-künstliche Nachahmung Unbehagen. Nicht die Erfindung künstlicher Welten ist problematisch, sondern das Nachstellen von "Schreckensbildern" zum Zwecke theatralischer Vergegenwärtigung. Nur die - auch emotionale - Vergegenwärtigung der Schreckensbilder aber kann Vergangenes und Fernes in uns verlebendigen, "Furcht und Mitleid" erregen und somit möglicherweise zu Verhinderung zukünftiger Schrecken beitragen.

Der junge Arzt Georg Büchner, der den "gräßlichen Fatalismus der Geschichte" kaum erträgt, versucht dem Dilemma, das der Fiktionalisierung der Fakten innewohnt, dadurch zu entkommen, daß er die Lauterkeit der Dokumente - an die er zu glauben scheint - so weit als möglich wahr, indem er sie zitierend in sein Werk einschließt. Der Dramatiker fabuliert nicht frei, sondern er baut sein Drama - das Drama der französischen Revolution - mit Hilfe eines dokumentatorischen Gerüsts. Weil jedoch der kalten Sachlichkeit des rein Faktischen etwas Seelenloses anhaftet, ergänzt der Schriftsteller das Tatsachenmaterial um die psychologische Dimension, die allein Mitgefühl zu wecken imstande ist. Dazu muß, was hinter dem Dokument sich verbirgt, durch die Kraft der Phantasie freigesetzt werden. Andernfalls, so formuliert Büchner, gingen die Künstler

Sprecher 2:

„mit der Natur um, wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern.“

Sprecher 1:

Das Fiktive also wird Notwendigkeit, wenn für die Darstellung der ganzen menschlichen Wahrheit das Dokument nicht hinreicht. Reicht das Dokument als Beweisstück der darzustellenden Wahrheit alleine aus, wäre aber seine Fiktionalisierung nutzlose Kunstanstrengung, unnötige Arabeske und verginge sich geradezu an der Würde der Menschen, um deren Schicksal Kunst uns bekümmern will.

Begreift man die Geschichte des "Originaltons" im Radio als eine technische, dann ist vor der Erfindung des Phonographen im Jahre 1878 keine Schallaufzeichnung und somit keinerlei "Originalton" möglich gewesen. Begreift man "Originalton" aber inhaltlich, so hätten wir uns beispielsweise zu vergegenwärtigen, daß Fritz Kortner am 13.10.1948, als er in der Hörspielfassung des Danton die Hauptrolle spielte, den realen Danton über weite Strecken wörtlich zitierte. Nachgesprochener "Originalton" sozusagen, eine Methode, die in der Geschichte des Hörspiels, wie der des Films und Dokumentarfilms, auch der des Theaters immer wieder gebräuchlich war und ist. - So unangenehm das für die Anhänger gattungsspezifischer Grenzen, für die Verfechter methodischer Reinheit auch ist: Die Erscheinungsformen des "Originaltons" sind vielfältig. Selten tritt er „rein“ zutage. Wie Homer, die Gebrüder Grimm, wie Büchner, wie alle, die Geschichte - und Geschichten - ernst nehmen, muß der Wahrheitsgehalt einer Veröffentlichung in einer Synthese aus Dokument und formaler Gestaltung gewonnen werden. Gelingt diese Synthese, dann kann das vorgestellte Werk wahrhaftig sein, auch wenn es historischer Wahrheit nicht millimetergenau entspricht. Kunstwerke bilden ja nicht das Leben ab, sind vielmehr wahrhaftiger Ausdruck desselben.

4. GESAMMELTE ERFAHRUNG

Auch der 29. Januar 1947 war für die Geschichte des Originaltons ein bedeutsamer Tag. Glaubte man redaktionellen Verlautbarungen, so sind damals über 20.000 Menschen einem Aufruf des NWDR gefolgt und haben schriftlich festgehalten, was sich in ihrem Leben an diesem Nachkriegswintertag ereignet hat. Nüchterne Tagesabläufe wurden ebenso an den Sender geschickt, wie Reflexionen, Gedichte, Erzählungen. In großem Umfang also wurden - um mit Brecht zu sprechen - die "Hörer als Lieferanten organisiert" und gaben damit dem Autor Ernst Schnabel die Möglichkeit, Bilder aus dem in Trümmern liegenden Nachkriegsdeutschland in einer Hörcollage entstehen zu lassen. Dabei wurden die Briefdokumente mit großer Sorgfalt ausgewählt, teilweise zu Dialogen umgeschrieben, mit einem Erzähltext verknüpft, kurzum, einer ästhetisierenden Bearbeitung unterzogen,

die methodisch den Vorgehensweisen traditioneller Literatur - von Homer bis Büchner - durchaus ähnlich ist. Das Dokument wird eingeschmolzen in die Stilform des Zeitgeistes:

((Zuspiegelung 1: (2'55)

"Der neunundzwanzigste Januar...

... gegangen sind."))

Briefzitate, Dialogszene mit Geräuschhintergrund, beschreibender Erzähltext und schließlich eine Gedichtzeile werden - so zeigt dieser kurze Ausschnitt - dem trist-getragenen Duktus eines Sprach- und Inszenierungsstils unterworfen, der sich um atmosphärische Einheit spürbar bemüht. Die Zeugnisse der Vielen werden der stilistischen Vielfalt beraubt, um die formale Geschlossenheit einer Autorenkonzeption nicht durch Brüche zu stören. Im Gemälde des kalten klaren Wintertages werden grelle Farben abgetönt, die zu Figuren gewordenen Menschen winken mit ihren Brieffragmenten aus der Bildkomposition des Autors heraus. Was ist Faktum, was ist Fiktion in diesem Volksmärchen vom Wintertag? Den Historiker wird solche Unsicherheit erzürnen, dem Hörer aber vermittelt sich in dieser Momentaufnahme der Zustand eines zerstörten Landes "authentischer", als wenn der Autor ohne solch umfangreiche Recherchentechnik nur seinen eigenen Eindrücken vertraut hätte. - Wäre für uns noch mehr über den 29. Januar zu erfahren gewesen, wenn Ernst Schnabel die Möglichkeit gehabt hätte, nicht der schriftlichen, sondern der mündlichen Überlieferung dieses Winterbild eines erstarrten Volkes abzugewinnen?

Praktikable tragbare Tonbandgeräte standen 1947 nicht zur Verfügung. Der Aufwand, und sei es auch nur, Hunderte von Menschen in ein Hörfunkstudio zu holen, war wohl zu groß. Auch mißtraute man - und tut dies noch immer - dem frei gesprochenen Wort. Kultur ist Schriftkultur. Gesprochene Sprache galt in Rundfunkanstalten lange Zeit erst dann als

"kulturelles Wort", wenn sie zunächst geschriebene Sprache war. Für die Gattung "Hörspiel" galt dies allemal, aber auch für das "Feature", für die Reportage. Die Erkundung der Wirklichkeit bleibt dem erkennenden Subjekt des Autors vorbehalten. Seine Wahrnehmungen verkündet er, auch wenn er die Wahrnehmungen anderer schildern will. Bevor der Autor jemand anderem das Wort erteilt, dem "Originalton" Platz in "seinem" Werk einräumt, spielt er die Rolle derer, die es zu beschreiben gilt, lieber selbst.

5. ANNÄHERUNGEN

1962 war das tragbare netzunabhängige Reportagegerät mit ausreichender Laufzeit längst ins technische Equipment der Rundfunkanstalten aufgenommen worden. Die Sendung "Ich war Verkäufer" von Heinz Stuckmann hätte also darauf schließen lassen können, daß dieser Erfahrungen aus seinem früheren Berufsleben mitteilt, oder aber, mittels der neuen technischen Möglichkeit, losgezogen ist, die Memoiren eines Verkäufers akustisch zu dokumentieren.

((Zuspiegelung 2: (2'20)

"(Atmo) Ist der Lederstrumpf...

... ab und zu auch bis zwanzig."))

Mehr muß er auch nicht können. Alles andere übernimmt der Autor für ihn. Und der Sprecher. Der Verkäufer selbst ist Hintergrundatmosphäre, Illustration seiner selbst. Der Autor ist der andere und der andere ist keiner. Konnte sich der Verkäufer nicht selbst artikulieren? Konnte er nicht wahrnehmen, was der Autor wahrnahm? Muß sich erst ein

Autor in die Rolle eines Verkäufers versetzen, damit der Hörer wahrnehmen kann, was Verkäufer wahrnehmen müssten, wenn sie so wahrnehmungsfähig wären, wie eben nur Autoren sind? - Während die Gebrüder Grimm - technischer Möglichkeiten ledig - bemüht sind, die Lebendigkeit und Genauigkeit des mündlich Überlieferten zu erhalten und Ihren Lesern bedauernd erklären, sie "hätten hören müssen", kommt der Autor der fünfziger und sechziger Jahre nicht auf den Gedanken, den Hörer hören zu lassen, was seine Interviewpartner zu sagen haben - und wie sie es sagen. Die Technik der akustischen Dokumentation ist vorhanden, aber die Schreibtechnik der Autoren bleibt, wie sie war. Man beschreibt weiter, was sich nun viel unmittelbarer vorstellen ließe. Der Autor Stuckmann verhält sich wie ein Portraitmaler, der nach der Erfindung der Fotografie unbeirrt Menschen "nach der Natur" malt. Und mit ihm viele andere:

((Zuspiegelung 3: (0'40)

"Da sitze ich nun...

... sinnlos und fremd))

Sprecher 1:

Günther Wallraff "an der Stanze" im Jahr 1966. Er gibt die Rolle des Fabrikarbeiters, der an seiner Entfremdung leidet, Ausbeutungsverhältnisse nach und nach durchschaut. Wallraff nutzt zu diesem Zeitpunkt die neue Technik noch nicht (später wird er es tun), was zur Folge hat, daß wir von den Denkhaltungen, den tatsächlich artikulierten Bedürfnissen des Stanzenarbeiters nichts erfahren, wohl aber erleben wir Günther Wallraff als Archetyp eines Arbeiters, so wie ihn sich ein Intellektueller im gutgemeinten Engagement der späten Sechziger zurechtmachte.

6. ZU WORT GEKOMMEN

Sprecher 2:

"Die Arbeiter kommen ja nicht zu Wort. Sie schreiben nicht in der Zeitung, sitzen nicht im Parlament, schreiben keine Bücher."

Sprecher 1:

Was Martin Walser hier beklagt, gilt nicht nur für Arbeiter. Es gilt für alle, die nicht, als Verbandsgruppensprecher, Funktionär, Politiker oder Journalist "das Sagen haben". Walser fährt fort:

Sprecher 2:

"Nein, in Soziologiebüchern kommen sie auch nicht zu Wort, auch wenn der Soziologe noch so tierforscherisch liebevoll mit dieser fremden Sorte sich beschäftigt. In Literatur und Film kommen sie auch so gut wie nicht zu Wort. Es ist lächerlich, von Schriftstellern, die in der bürgerlichen Gesellschaft das Leben 'freier Schriftsteller' leben, zu erwarten, sie könnten mit Hilfe einer Talmi-Gnade und der sogenannten schöpferischen Begabung Arbeiter-Dasein im Kunstaggregat imitieren oder gar zur Sprache bringen. Alle Literatur ist bürgerlich. (...) Arbeiter kommen in ihr vor wie Gänseblümchen, Ägypter, Sonnenstaub, Kreuzritter und Kondensstreifen. Arbeiter kommen in ihr vor. Mehr nicht. Hier in diesem Buch kommen sie zu Wort."

Sprecher 1:

Die Rede ist von Erika Runges "Bottroper Protokollen", wortgetreuen Abschriften von auf Band aufgezeichneten Interviews, erschienen im Jahr 1968. Die Schriftsteller haben - darauf deutet ja Walsers Vorwort hin - nicht etwa den Arbeiter als neues Sujet entdeckt - "Der erste Beste, der vorübergeht, reicht zum Helden aus" hat schon Emile Zola programmatisch festgestellt - nein, es war die Hoffnung, in der unverfälschten Dokumentation gesprochener Sprache eine neue Qualität entdeckt zu haben:

Sprecher 2:

„Immerhin sprechen fast alle Leute besser, als sie schreiben. Das gilt auch für Schriftsteller. Das Schreiben ist eine äußerst stark formalisierte Technik. Berufsmäßige Schreiber neigen seit jeher zum Kastendenken. Die Entfremdungsmomente sind aus der geschriebenen Literatur nicht zu tilgen. Während man das Sprechen sehr früh und meist unter psychologisch günstigen Umständen lernt, macht die Schreibkunde einen wichtigen Teil der autoritären Sozialisierung durch die Schule aus. Das prägt für immer die Sprache der geschriebenen Mitteilung, ihren Tonfall, ihre Syntax und ihren Gestus. Die Formalisierung erlaubt und begünstigt das Verdrängen von Widerständen. Beim Sprechen verraten sich ungelöste Widersprüche schon durch Pausen, Stockungen, Versprecher ... ganz abgesehen von der Phrasierung, der Mimik, der Gestikulation, dem Tempo und der Lautstärke. Die Ästhetik der geschriebenen Literatur achtet unwillkürlich jene Momente als 'Fehler'. Sie verlangt, explizit oder implizit, nach Glättung der Widersprüche, nach Rationalisierung, nach Regelmäßigkeit ... "

Sprecher 1:

Hans Magnus Enzensberger, der in seinem "Baukasten zu einer Theorie der Medien" 1970 diese Sätze formuliert hat, geht in seiner Begeisterung über die neuen technischen Möglichkeiten noch weiter:

Sprecher 2:

"Die geschriebene Literatur hat, historisch gesehen, nur wenige Jahrhunderte lang eine dominierende Rolle gespielt. Die Vorherrschaft des Buches wirkt heute bereits wie eine Episode. Ein unvergleichlich längerer Zeitraum ging ihr voraus, in dem die Literatur mündlich war; nunmehr wird sie vom Zeitalter der elektronischen Medien abgelöst, die ihrer Tendenz nach wiederum einen jeden zum Sprechen bringt."

Sprecher 1:

"Jeden zum Sprechen bringen" ist die Aufgabenstellung, die konkrete Utopie dieser Medientheorie. Dazu muß die Funktion des Schriftstellers - soll er gesellschaftlich noch eine Rolle spielen - neu überdacht werden. Nicht nur Brecht, auch Walter Benjamin werden in der Euphorie dieser Aufbruchsstimmung zu Säulenheiligen einer neuen Literatur-Theorie. Die Rundfunkanstalten von "Distributions- in Kommunikationsapparate" zu verwandeln und den Autor als "Agent der Massen" einzusetzen, der als "Produzent der "Bewußtseinsindustrie" diesen Prozeß mitgestaltet, so etwa wird die Funktion des Schriftstellers zu Beginn der siebziger Jahre im "progressiven" Lager bundesdeutscher Schriftsteller beschrieben. Die Wirklichkeit hinkt der hochfliegenden Ideologie mühsam hinterher. "Jeden zum Sprechen bringen"! Wer es - wie die Gebrüder Grimm - versucht hat, weiß, daß - selbst wenn alle Menschen besser sprechen als schreiben würden - nicht alle Menschen gleichermaßen zum Sprechen befähigt sind. Auch das gesprochene Wort, sei es noch so wahr, erreicht den Zuhörer nur, wenn es ihn ergreift.

((Zuspiegelung 4: (2'40)

"Erika Runge...

... an sie gestellt werden.))

Trotz des - heute fast rührend anmutenden - Vorspruchs, der die Außergewöhnlichkeit einer gänzlich unkommentierten Originalton-Collage im Jahr 1970 betont, wirken die Aussagen der DDR-Erzieherinnen sachlich, unspektakulär. Ihre schriftliche Protokollierung hätte sich wohl kaum an der "sinnlichen Gegenständlichkeit der Wörter" vergangen, die der Hörspiel-Dramaturg Christian Gebert als Qualitätsmerkmal lebendigen Originaltons fordert. Zu sehr ist die auf Korrektheit bedachte Sprechweise der interviewten Erzieherinnen aufs allgemein Gültige, auf gesellschaftskonforme Stereotypen reduziert. Die redenden Menschen sprechen zwar selbst, aber nicht von sich. Sie vergegenwärtigen nicht erzählend den gelebten, individuell erlebten Augenblick, sondern übersetzen abstrahierend persönliche Erfahrungen in zusammenfassenden Aussagen: "Kinder bekommen das Nötige", "Liebe ist eine Frage der Qualität", "gewisse Bewegungen werden wissenschaftlich ermittelt", "Kinder wachsen mit den Aufgaben, die an sie gestellt werden". Eine konkrete Vorstellung der erzieherischen Tätigkeit kann sich der Hörer durch diese Art gesprochener Sprache nur schwerlich machen. Auch das Sprechen kann eine formalisierte Technik sein, vor einem Mikrofon allemal, nicht nur geschriebene Literatur versucht Widersprüche zu glätten, zu rationalisieren. Jemanden "zum Sprechen bringen" heißt, hinter den Worten die Wirklichkeit sichtbar zu machen, nachfühlbar, anschaulich, sinnlich, konkret. Erst dann entsteht "mündliche Literatur".

7. EIN VERGLEICH

Im Jahr 1981 erfährt die Journalistin Monika Held über eine Zeitungsnotiz von der Gründung eines ungewöhnlichen Vereins mit dem Namen "Die Auschwitzer". Sie möchte Näheres erfahren und ruft das Vereinsmitglied Hermann Reineck an. Herr Reineck ist gerade im Aufbruch begriffen. Mit mehreren Lastwagen sollen Lebensmittel als Spenden nach Polen transportiert werden. In die Nähe von Auschwitz. Herr Reineck fordert die Journalistin auf, den Transport zu begleiten. Dabei könne er ihr am Besten über ihre Fragen Antwort geben. Ein Jahr später schildert die Journalistin, was sie auf dieser Reise

in Erfahrung brachte. Mit Hermann Reineck zusammen besucht sie das Vernichtungslager:

((Zuspieldung 5: (2'00)

"Wir stehen vor...

... und das heißt Erika"))

Unprätentiös, ernst, sachlich, schildert die Autorin die Erfahrungen ihres Gesprächspartners. Ohne kunstvolle Stilisierungsversuche, ohne aufgesetzte Emotionalität in der Stimme. Chronistenpflicht. Acht Jahre später hat sie den Eindruck, etwas versäumt zu haben. Sie beginnt die Arbeit von vorne, sucht Hermann Reineck wiederum auf, diesmal mit dem Tonbandgerät. 13 Tage dauern die Aufnahmen, eine Stunde die Sendung, die daraus entsteht.

((Zuspieldung 6: (3'25)

"Na, wir sind dann weitermarschiert...

... halt' das nicht aus (Pause)."))

Was hätte ein Schriftsteller dieser Darstellung kunstvoll hinzuzufügen? Homers Hexameter, die von Büchner erwähnten fünffüßigen Jamben oder - wie so oft üblich trauriges Geigenspiel, dissonante Tonmischungen, Echo, Nachhall, Synthesizer und was der Kunstmittel mehr sind? - Natürlich ist auch dieses Stück "mündlicher Literatur" - das

Schnittverhältnis macht es deutlich - nicht dadurch entstanden, daß man in betriebsamer Talk-Show-Mentalität ein paar Fragen stellt, worauf dann der "Betroffene" seinen Part herunterschnurrt. Sorgsame Auswahl der Erzählteile, eine Montage, die den Schnitt als Gestaltungsmittel mehr verbirgt als betont, aber vor allem ein intensiver mütterlicher Gesprächsprozess, die Fähigkeit zur Einfühlung und eine psychologische Intuition, die fragend den Interviewpartner dazu anregt, sich Vergangenes erzählend zu vergegenwärtigen: das alles sind unerlässliche Voraussetzungen, will man "erzähltes Leben" dem Hörer emotional nahebringen, "nachfühlbar" machen.

Einfühlung zu ermöglichen in fühlende Menschen, ist ein traditionelles Ziel darstellender Kunst. "Originalton" ist eine Möglichkeit im Radio solches zu leisten.

8. VERSCHIEDENE PERSPEKTIVEN

"Originalton" ist nicht "die Wirklichkeit", "Originalton" ist eine Methode, sich mit der Wirklichkeit zu befassen. Der Dokumentarfilmer Eberhard Fechner arbeitet seit Jahren an einer Filmreihe "Erlebte Geschichte". Seine Filme sind Montagen aus zahlreichen Interviews, die er mit sehr unterschiedlichen Personen und Personengruppen geführt hat: Bewohnerinnen eines exklusiven Altersheims, Künstlern im Exil, Seeleuten, Zeugen eines NS-Prozesses ... "Der erste beste, der vorübergeht, reicht zum Helden aus." - Fechner schreibt:

Sprecher 2:

"Grundlage meiner Arbeit ist der Gedanke, daß zwischen Wirklichkeit und Realität ein dialektischer Widerspruch besteht. Wirklichkeit - so wie wir sie erleben wird durch das Individuum selbst bestimmt, bleibt also immer nur subjektiv empfunden. Die Realität dagegen existiert unabhängig von uns und unseren Wahrnehmungen und ist im Unterschied zur Wirklichkeit das tatsächlich Gegebene. Wenn das so ist - und ich glaube daran -, kann die Wahrheit durch uns nie verifizierbar, also nachprüfbar sein. Alles, was ich in diesem Sinne versuche, ist im Ergebnis bestenfalls wahrscheinlich."

Sprecher 1:

Der Blick auf die Realität ist immer subjektiv. Fotos ein und desselben Gegenstandes fallen völlig unterschiedlich aus, bestimmen sich durch den Blickwinkel des Fotografen. Ein Mikrophon auf denselben Gesprächspartner gerichtet, zeichnet ganz unterschiedliche Aussagen auf, je nach der Intention des Fragestellers. Die solchermaßen subjektiv gewonnenen Abbilder sind einerseits geprägt vom fragenden Subjekt, andererseits vom sich darstellenden Objekt. Manchmal können diese Intentionen auch weit auseinandergehen, wenn beispielsweise der fragende Autor den Aussagen des Interviewpartners kritisch gegenübersteht. Originalton fällt letztlich immer der Verantwortlichkeit - und hoffentlich auch der Redlichkeit - des medienerfahrenen Autors zu. Dabei kann es ebenso unredlich sein, die lügenhaften Äußerungen eines geübten Selbstdarstellers unkommentiert zu zitieren, wie es andererseits unredlich sein kann, Menschen, die sich und ihre Anliegen adäquat darstellen, besserwissend zu kommentieren. Originalton umschließt stets ein Stück der befragten Person. Das verpflichtet den Autor im gestaltenden Umgang mit solchem Quellenmaterial besonders sorgfältig auf die Rechte der mitwirkenden Interviewpartner zu achten. Solcher Verantwortung war sich Ernst Klee 1976 in hohem Maß bewußt, als er es unternahm, zusammen mit Patienten einer psychiatrischen Klinik ein Bild der Anstaltssituation zu zeichnen:

((Zuspiegelung 7: (2'15)

"Auf mich hat der Bau...

... ziemlich trostlos."))

Zwei Jahre vor Ernst Klees "Versuch, in Frankfurt" auf Mißstände in der Psychiatrie hinzuweisen hatte sich Paul Wühr mit einem gänzlich anderen Erkenntnisinteresse ebenfalls mit Patienten solch einer Institution auseinandergesetzt. Die Verunsicherung, die Beeinträchtigung von Wahrnehmung und gedanklichem Ordnungsvermögen, die bei

der Einweisung in die Klinik von den Patienten geschildert wird, will er nicht mit beschreibenden Mitteln erzählen lassen. Er versucht vielmehr, das Mittel der Montage einzusetzen, um einen chaotischen Bewußtseinszustand darzustellen. Die aus den Fugen der Zusammenhänge gelösten Wörter und Sätze fügt er zu dem, was er als Struktur der Psychose aus seinem Interviewmaterial herauszulesen vermeint.

((Zuspiegelung 8: (3'40)

"In das Haus...

... lieb Wäre.“))

Zwei völlig unterschiedliche Blickwinkel auf dieselbe Personengruppe. Ernst Klee will Mißstände darstellen, Paul Wühr Erscheinungsformen eines Krankheitsbildes simulieren. Beide Ansätze sind legitim, auch weil sie sich zu erkennen geben. Wühr geht es um innerseelische Zusammenhänge, nicht um soziale. Das Zerschneiden eines Sinnzusammenhangs ist die formale Entsprechung einer Erkenntnis, die er fragend von den Patienten erfuhr. Diese Erkenntnis ist nicht wissenschaftlich vermittelt, sie ist eine subjektive, schließt also den Irrtum ein und gibt auch nichts anderes vor. Personen zu porträtieren war nicht Absicht des Autors, ebensowenig, wollte er ein historisches Geschehen dokumentieren.

Es wäre ein Irrtum, zu glauben, Wühr hätte aus den von Klee aufgenommenen Interviews sein "Verirrhaus" gestalten können, ebensowenig könnte Klee mit Wührs Tonbändern seinem Anliegen gerecht werden. Die Stilmittel, die bei Wühr notwendige Gestaltungselemente sind, würde sich bei Klee verbieten. Es gibt keine richtigen und keine falschen, keine kunstlosen und keine kunsthaltigen Formen des "Originaltons", es gibt nur adäquate und inadäquate.

9. MITGESPIELT

Jeder Autor - so er nicht nur subjektiv aus seinem Inneren schöpft (und wer könnte das so ausschließlich) befragt die Realität, gewinnt ihr seine Eindrücke ab. Mit seinen Eindrücken kann er machen, was er will. Er kann sie "naturalistisch" wiedergeben oder "phantastisch" verfremden. Der Autor, der mit "Originalton" seinen Eindruck schildern will, trifft greift er nicht auf Archivmaterial zurück - mit seinen Interviewpartnern eine Vereinbarung, die das künftige Werk konzeptionell festlegt. Was schließlich aufs Band kommt, ist also das Ergebnis eines Arrangements: Eine Gemeinschaftsanstrengung, der höchst unterschiedliche Aufnahmesituationen zugrundeliegen können, die höchst unterschiedliche Inhalte einschließen kann. Die Inhalte können auf Fakten zielen, aber auch auf Fiktionen. Sie können im Ernst vorgetragen werden, aber auch im Spiel. Manchmal liegt beides nahe beisammen: In Anlehnung an die von dem Psychologen Jacob Moreno entwickelten Formen des "Psychodramas" veranstaltete 1977 Paul Pörtner eigens zu Hörspielzwecken eine Gruppentherapie. Ein Psychologe spielt mit den Teilnehmern traumatische Kindheitssituationen nach:

((Zuspieldung 9: (6'20)

"Wollen wir versuchen...

... mitgerissen fühlt."))

Nicht jeder mag sich mitgerissen gefühlt haben, manch einer vielleicht auch peinlich berührt, von der allzu großen Nähe einer intimen Situation, die nun eine öffentliche geworden ist. Aus dem "Spiel für Sieben", das Paul Pörtner auf Band mitschneiden ließ,

ist für einen minutenlang Ernst geworden. Das lag in der Absicht des Therapeuten, wohl auch in der des Autors, dem daran gelegen war, die möglicherweise befremdlichen Formen einer - auch modischen Aspekten unterworfenen - Seelenmassage zu dokumentieren. Der Autor als Ethnologe der eigenen Kultur hebt den Vorhang, hinter dem sich die Verkehrsformen zwischenmenschlichen Handelns vollziehen. Man erkennt Menschen als auch Deformierte. Peinlich aber wahr. – Wann wäre die Kamera abzublenden, der Mikrofonregler zuzuziehen? Eine Frage, die moralische und Aspekte des Geschmacks berührt und die daher jeder nur für sich selbst entscheiden kann.

Das Arrangement, das Pörtner uns vorgestellt hat, war ein gruppentherapeutisches, kein ästhetisches. Pörtner hat aus den Ereignissen im Therapiezimmer diejenigen ausgewählt, die ihm symptomatisch schienen. Er stellt sie seinen Hörern vor, gibt ihnen aber keine Deutung. Er strukturiert nicht um, spielt nicht selbst, sondern dokumentiert ein Spiel, das psychische Realität widerspiegelt.

10. MISCHTECHNIK

"Wer sagt denn, daß es zeitgenössisch ist, in die Menge zu schießen?" So der Titel eines Hörspielarrangements, das Walter Adler 1981 mit einer Gruppe von Mitarbeitern erarbeitet hat. In einem Rundfunkstudio improvisiert dieses Team sehr unterschiedlicher Menschen Texte und Töne. Ein Kind verliest einen Zeitungsartikel:

((Zuspieldung 10: (7'05)

"Angesichts dieser Situation ...

... der will mich. (Abblende)))

Atmosphäre. Ein Geflecht aus Rollenspielen, erzählten Phantasien, gruppendynamischen Beziehungsmustern, eingestandenen Ängsten und etwelchen anderen Verlautbarungen, mischt sich - akustisch mehr oder minder verfremdet - mit dezenter Musik und sanften Geräuschen zu einem locker gewebten Assoziationsmuster, das vage von Gefühlen der Bedrohung handelt. Den kaum fassbaren Strukturen des Traums verwandt, entzieht sich dieses Hörspiel weitgehend einer inhaltlichen Einheit. Die Assoziationsspiele des Hörspielteams sind inhomogen. Surrile Einzelheiten, emotionale Reize, die "Sinnlichkeit der Wörter" tauchen zwar immer wieder aus dem Fluß der Klänge auf, wie zufällig, und gehen auch so wieder unter. "Der Mensch verschwindet am Schneidetisch" hatte Wilhelm Genazino schon 1972 in einem Aufsatz beklagt. Er schreibt darin weiter:

Sprecher 2:

"Wenn sich das Original-Ton-Hörspiel nicht um seine Progression bringen will, muß es wirkliche Menschen nicht nur verwenden. sondern kenntlich machen. Es muß exemplarische Einzelheiten vor das Mikrophon bringen. Es muß, damit überhaupt etwas erfahren und gelernt werden kann, typische oder untypische, auf jeden Fall komplette Personen oder Sachen vorführen. Denn es interessiert doch wohl nicht das hervorragend collagierte und arrangierte Gerede dieser Gesellschaft, sondern die Not dieser Gesellschaft und ihrer Mitglieder.

Sprecher 1:

Es mag sein, daß Walter Adlers Originalton-Klangschmelze zu elegant, zu oberflächlich angelegt ist. Die Verfahrensweise ist gleichwohl legitim: Denn nicht "wirkliche Menschen" wollte er kenntlich machen. Er bediente sich lediglich der kreativen Energien von Mitspielern, die sich speziell für die Konzeption des Autors engagierten. Nicht "exemplarische Einzelne" wollte Walter Adler vorführen, sondern wohl eher die geistige Verfassung einer mit sich selbst beschäftigten Gesellschaft, die auf dem Vulkan, wenn nicht tanzt, dann träumt.

Die surreale Welt der Träume gestaltet Barbara Entrup in einem 1986 entstanden Feature und führt mit den Mitteln einer sehr suggestiven Originalton-Collage den Nachweis, daß sich damals - in einer Phase militärischer Hochrüstung - Kriegsängste auch des Unterbewußtseins vieler Menschen bemächtigt hatten:

((Zuspiegelung 11: 2'48

"In meinem Traum ...

... Schiene runter." (Geräuschkombi.))

Der Hörspiel- und Romanautor Wilhelm Genazino will in der Beobachtung des Einzelnen, im Portrait sozusagen, die "Not der Gesellschaft" anschaulich gemacht sehen, weil sich Not, statistisch-abstrakt oder ästhetisch-formalisiert, nach- und einführender Identifikation entzieht. Originaltoncollagen aber, die eine thematisch völlig andere Zielsetzung haben, ist mit solch einer definitorischen Festlegung Unrecht getan. Einem akustischen Arrangement von Alpträumen, das ein kollektives Unbewußtes abbilden will, ist nicht anzulasten, daß hier das Individuum "am Schneidetisch verschwindet", weil die Autorin ja keine individuelle, sondern eine gesellschaftliche Bewußtseinslage darstellen will. Auch einer Fotocollage von Richard Hamilton würde man schwerlich vorzuwerfen können, daß sie kein Portrait von August Sander ist. Die "Progression" der Kunst kann sicher nicht darin erkannt werden, daß bestimmte anerkannte oder modische Stilformen verabsolutiert werden und dann allen, auch den unterschiedlichsten Inhalten aufgepfropft werden. Allein das Erkenntnisinteresse des Autors an den ihn umgebenden und sich stets verändernden Zuständen bestimmt Inhalt und Form des Werks. Und damit vielleicht die "Progression" der Gattung.

Auch das Erkenntnisinteresse Ferdinand Kriwets folgt nicht der Forderung Wilhelm Genazinos, daß die, "die sonst nur das Schweigen haben." nunmehr "das Sagen haben" mögen. Kriwets Interesse richtet sich überhaupt nicht auf Menschen, sondern vielmehr auf formale Strukturen. Im Jahr 1977 interessieren ihn Zahlen. So forscht er mit dem Mikrophon nach dem Vorkommen von Zahlen im menschlichen Alltag. Für sein Arrangement bedurfte es keiner Interviews und keiner Gruppenspiele. Kriwet hatte

lediglich als ein Sammler seine Umgebung zu durchstreifen. Wo Zahlen ausgesprochen wurden, machte er sie dingfest:

((Zuspiegelung 12: (2'10)

"10 Minuten nach ...

... sind 3.))

Verzähltes Leben. Wirklichkeitspartikel durchs Raster einer engen formalen Vorgabe gequetscht. Ein sehr schmaler Blick auf die Realität, aber ein gründlicher. Angeordnet zum seriellen Muster werden die Realitätspartikel abstrakt, werden im Rhythmus der Schnitttechnik oft metrisch, selbst Zählwerk. Die formale Gestaltung entspricht also auch hier der inhaltlichen Intention. Man kann darüber streiten, ob das Vergnügen am formalistischen Spiel die inhaltliche Dürftigkeit wettzumachen imstande ist.

11. KLANGSPIELE

Autoren, die mit "Originalton" arbeiten, beanspruchen inhaltlich wie formal die gleiche Vielfalt künstlerischer Stilmittel wie die schreibenden und filmenden, die malenden oder die photographierenden Kollegen. Die Formensprache des Originaltons umfaßt die literarischen Stilmittel Erzählung und Dialog ebenso, wie die filmischen Techniken Schnitt und Montage. Originaltonarbeiten werden von bildnerischen Aspekten, beispielsweise Portrait und Collage, genauso inspiriert, wie von theatralischen Elementen, die sich im Rollenspiel oder in manchen Improvisationstechniken auffinden lassen. Auch musikalische Elemente oder das Spiel mit Geräuschen sind in die Formenvielfalt des "Originaltons" im Radio eingegangen, wie das folgende Beispiel zeigt:

((Zuspieldung 13: (5'20)

„Sind denn das alles Musiker ...

... Instrument macht."))

Für Luc Ferrari ist - wie es in seinem "Portraitspiel" heißt - Musik nichts "Künstliches". Warum soll man aus einem Flugzeuggeräusch nicht Musik machen, instrumental erzeugte Klänge nicht mischen sich mit Geräuschen? Produktionsprozesse gehen ins Werk ein, ebenso wie Rezeptionsvorgänge bereits integriert werden. "Mixage Originale" nennt Luc Ferrari solch eine Komposition. Reale Geräuschatmosphären werden benutzt, um musikalische Stimmungen zu schaffen. Alles, was tönt, Sprache als Lautmalerei, aber auch als Träger von Bedeutung, wird Basismaterial für die Komposition. Die Gattungsgrenzen zwischen "Hörspiel" und "Feature", "Musik" und "Diskussion", "Geräusch" und "Reportage" sind aufgehoben, alles mischt sich mit allem, auch Zeit- und Wahrnehmungsebenen werden ständig verschoben. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, das Zitieren vergangener Klangereignisse in gegenwärtigen - musikalische Techniken also - sind für die Originaltonarbeiten Ferraris grundlegend. Das "Authentische" der Basismaterialien bekümmert den Komponisten wenig, - muß es auch nicht - ihm ist die Welt Klang, mit dem er unbekümmert verfährt wie er will, Effekte suchend. Dazu bedient er sich aller nur denkbaren Misch- und Verfremdungstechniken.

So hat sich die Formensprache des "Originaltons" im Hörfunk im Laufe der letzten Jahrzehnte immer mehr differenziert. Neben streng dokumentarischen Techniken stehen artifizielle Verspieltheiten und eine verbindliche "Grammatik" dieser Gestaltungstechnik des Radios hat sich gottlob bis heute nicht durchgesetzt. Zwar ist auch der Umgang mit den der Welt abgelauchten Tönen wechselnden Moden unterworfen, mal steht die Sachlichkeit der dokumentierenden Journalisten, mal die Experimentierfreude der klangverliebten Studioästhetiker im Vordergrund. Legitim sind diese formalen Techniken

alle, sofern sie nicht selbstverliebt und weltvergessen sich an der Wahrheit und der Würde des darzustellenden Gegenstandes vergehen und das Interesse der Zuhörer zu fesseln vermögen.

Der Renaissancekünstler Michelangelo meinte, daß seine Arbeit wesentlich darin bestünde, die im Marmorblock bereits eingeschlossene Figur zu erkennen und freizulegen, indem er das überflüssige Gestein wegmeißelte. Der zeitgenössische Bildhauer Ulrich Rückriem hingegen, verändert die Natur der Gesteinsblöcke mit gestaltenden Eingriffen nur minimal. Paradoxerweise nimmt der kunstvoll behauene Block Michelangelos sehr naturalistische Gestalt an. während der nahezu naturbelassene Rückriems Ausdruck einer abstrakten Überlegung wird. Die Qualität der jeweiligen Werke wird nicht durch die Art der angewandten künstlerische Technik bestimmt, schon gar nicht durch den jeweils nötigen Aufwand. Über die Qualität entscheidet vor allem, ob der im Originalton eingeschlossene Gehalt vom Autor richtig erkannt und durch adäquate formale Gestaltung für die Zuhörer kenntlich gemacht wird. "Originalton" ist akustisches Urgestein des Radios. Ob kunstvoll zugeschnitten oder weitgehend naturbelassen: Für eine dokumentarische Ästhetik des Hörfunks ist allein entscheidend, daß der Autor dem Zuhörer ein Stück Welterfahrung vermittelt, das dem Inhalt und der Form nach die alltägliche Banalität des Geredes und der Geräusche hinter sich läßt und sich somit in der trüben Flut der Radiowellen als wesentlich erweist.

Hören Sie abschließend noch einen Ausschnitt aus dem Hörspiel "Brasil" von Mathias von Spallart, der sich der Kunstkopfstereophonie bedient hat, um uns die "Sinnlichkeit der Wörter", vor allem aber die der Klänge und Geräusche, nahezubringen, die ihn auf einer Reise durch Brasilien umgaben. Nur mit sparsamen Worten teilt uns der Autor seine Beobachtungen mit, vertraut darauf, daß die Hörer dem suggestiven Sog der Laute erliegen. Aus dem Großstadtlärm Rio de Janeiros heraus, zieht er sich - und uns - in die gefährdete Einsamkeit des Tropenwaldes hinein. Keine verbale Argumentation, kein faktenreiches Ausbreiten von Kenntnissen: nur der Versuch, fühlbar zu machen, was wir zerstören. Dazu bedarf es ruhiger Kontemplation. Das Hörspiel verschafft sich - und uns - die Zeit dazu, es dauert fast drei Stunden, entrückt den, der sich darauf einlassen mag,

menschlicher und medialer Hektik und gibt uns für Momente ein Verlorenes zurück:
Naturlaut. Wir, die Archäologen der Gegenwart, hören staunend den "Originalton" einer
vergangenen Welt:

((Zuspiegelung 14: (7'40)

"Nach sechs Stunden ...

... eine Sprache, die fast niemand mehr versteht."))

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.