

Autor: Plensat, Barbara.

Titel: Zu einigen Problemen der Regie im Hörspiel.

Quelle: Manuskript. Vortrag auf der Internationalen Hörspieltagung in Zons am 7. Mai 2008.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Barbara Plensat

Zu einigen Problemen der Regie im Hörspiel.

I. Der Regisseur

Es gibt die Ansicht, ein Dramaturg sei dann ein guter Dramaturg, wenn er dem Autor sein Stück geschrieben hat. In Analogie dazu könnte eine andere, nicht minder sarkastische Prämisse heißen: Ein Regisseur ist erst dann ein guter Regisseur, wenn er dem Autor den Text medial eingerichtet hat. Das ist natürlich ein bisschen uncharmant und in dieser Verallgemeinerung auch nicht wahr! Und es geht auch nicht um das praktische Arbeitsverhältnis zwischen den Gewerken, sondern um das Zustandekommen des Ausgangsprodukts Hörspiel-Text.

Hörspielkritik und Wissenschaft interessieren sich fast ausschließlich für den geschriebenen Text - die Personen, die Handlung, die Erzählstruktur - und selten für dessen Realisation, die radiophone Gestaltung. Von speziellen medientypischen Aspekten wie Stereoarrangement, dem erzählenden Raum, der Schauspielerführung, dem Sound ist selten die Rede.

Aber, bemerkt der Medientheoretiker Frank Schätzlein, „...das erscheint, als würde man sich beispielsweise beim Film nur mit dem Drehbuch beschäftigen...“! Tja, dem deutschen Dichter „graust es [...] vor künstlichen Kehlköpfen, Verstärkern, Mischern, Verzerrern...“, belustigt sich Friedrich Knilli, und dem Kritiker und dem Wissenschaftler offenbar auch.

Zwischen den deutschen Dichter, den Autor, den Dramaturgen, also die Hersteller eines geschriebenen Textes und die Realisatoren eines Hörspiels, also die Hersteller eines

Medien-Textes, die Schauspieler, Komponisten, Techniker, den Assistenten und was jeweils dazu gehört, tritt der Regisseur als Mittler.

„Er ist Vater und Mutter, Priester, Psychologe, Freund, Autor, Schauspieler, Fotograf, Kostümbildner, Elektronikfachmann, Musiker, grafischer Künstler und spielt noch ein Dutzend andere Rollen...“, sagt Alan Armer über den Film- und Fernsehregisseur. Der Hörspielregisseur hat Ähnliches zu spielen.

II. Der Text

Es beginnt also, traditionellerweise, alles mit dem Text. Dem Produktionsmanuskript. Der Wortpartitur, wie Schwitzke sagen würde. Geschrieben von einem Autor für den Rundfunk, nur leider selten stark, meist mäßig oder gar nicht auf das Medium eingerichtet. Versehen vielleicht mit ein paar Orts-Angaben und Geräusch-Vorstellungen. Von Musik ist selten die Rede. Die Übersetzung des literarischen Textes in einen Text fürs Radio ist Aufgabe des Dramaturgen, soweit es das niedergeschriebene Wort betrifft, dessen Realisierung, also die Übersetzung in einen anderen Aggregat-Zustand, den der Nurhörbarkeit, ist Aufgabe des Regisseurs. Es ist eine Urheberleistung.

Alfred Behrens, einer jener Autoren, die ihre Texte meist selbst inszenieren, schreibt über den Realisierungs-Prozess im Studio: Der Text wird jetzt akustisch noch einmal „geschrieben“, und diesmal schreiben viele mit: „Da ist der Autor-Regisseur als inszenatorischer Urheber. Da ist die Regieassistentz als (möglicher) inszenatorischer Co-Autor. Da ist der Toningenieur als akustischer Urheber... da sind die Schauspieler, die Sprecher als sonore Urheber... Ein Arbeitsprozess, der den (gesamten) Text noch einmal umschreibt, ihn in Bewegung bringt, zum Swingen, zum Grooven...“ Auf diesem Weg in einen anderen Daseinszustand begegnet er Geräuschen, Musik, Klängen, Filmzitate, O-Tönen, Gesängen..., die seinen Sinn spiegeln, ohne den ihren dabei zu vergessen. Sie werden einander zu „Resonanzflächen“, erfahren aneinander stilistische „Ausdifferenzierung“, ein dialektischer Vorgang... Und „mit etwas Glück entsteht im Studio eine zweite Erzählung, die den gesprochenen Text permanent begleitet und verfremdet, ergänzt und ironisiert, überlagert und demaskiert...“. Eine treffliche Beschreibung. Sie

klings nach wirklicher Freiheit, nach Erfüllung im Schöpfungsakt! Und nach einem langen Prozess und viel Arbeit.

Ein anderer Weg, der nach meiner Beobachtung immer häufiger beschritten wird, ist der, dass der Regisseur sich selbst einen Stoff, eine literarische Vorlage sucht und sie bearbeitet. Er richtet sie funktionsmäßig ein und bietet sie an. Oder er tut sich mit einem Autor zusammen, und sie entwickeln gemeinsam ein Stück. Dann ist der Regisseur zugleich Dramaturg oder Mit-Autor. Das bedeutet, dass sich das Berufsbild allmählich ändert.

III. Die Praxis

Für gewöhnlich bekommt der freiberuflich tätige Regisseur ein Manuskript in die Hand, das als fertig betrachtet wird. Er beginnt nach den Regeln der Kunst den Text zu zerlegen: Inhalt, Handlungsverlauf, Figurenkonstellationen, erste strukturelle Erkenntnisse... Er taucht in den Stoff ein. Er beginnt, den Intentionen des Autors nachzuspüren. Er stellt Recherchen an, beliest sich, wenn es ein historischer Stoff ist, sieht Filme, zieht DVDs heran, hört Musik, spricht mit Leuten, besichtigt Schauplätze. Irgendwann möchte er - ich! - den Autor konsultieren.

Für gewöhnlich ist der höchst erstaunt über dieses Begehren, es ist nicht üblich. Und natürlich auch nicht zwingend. Der Autor ist inzwischen weit fort von seinem Stück, eine Provinz, die er lange nicht betreten hat, jetzt ist er auf dem Weg nach Amerika oder Australien, und es macht ihm Mühe, kurz zurückzufinden und Aufschluss zu geben. Denn zwischen Schreibtisch und Studio können Wochen liegen, oder auch Jahre.

Über Veränderungen ist schwer zu sprechen. Zumal der Autor gewohnt ist, dass sein Werk, da angenommen, auch als unantastbar betrachtet wird. Die sehr oft anzutreffende und beeindruckende Unmöglichkeit, ein Stück als in einem Prozess begriffen zu betrachten. Nicht bemerken zu wollen oder zu können, dass ein Text nicht das Hörspiel ist, sondern ein Mittel dazu, Buchstabe, Wort, Idee, Zusammenhang, Fabel, Zeichen. Alles das ja - aber noch kein Hörspiel!

Ab jetzt lässt der Autor dem Regisseur freie Hand, auch für Textänderungen - oder er kämpft um jedes Komma und verweist auf das Urheberrecht. Das sogenannte

Urheberrecht des Regisseurs am Hörspiel, obwohl vielfach beschrieben, steht auf wackligen Füßen. Wem gehört das Finalprodukt Hörspiel? Wessen geistiges Eigentum ist die Inszenierung? Was sind die wirklichen Rechte, auch von Komponist oder Toningenieur als Urheber, und hat sie jemals irgendwer mit Erfolg eingeklagt? Man befrage die Praxis!

Mit Änderungen oder ohne, im Regisseur entstehen erste Resonanzen. Der Text beginnt zu sprechen, Töne entstehen, Bilder, sie verweisen auf Bekanntes, ein stark emotionaler Vorgang, der sich verdichtet. Dann erkennt er Modelle: das ist wie...! Das könnte klingen wie...! Das müsste, beim Stand der Dinge, der oder die spielen. Er hört Stimmen, ahnt den Stil, das Tempo, die Musik, den Sound... es wird rationaler. Es wird konkret. Der Regisseur erfindet das Stück neu. Er tut das in der Überzeugung, ohne ihn geht es nicht. Und das ist auch so. Der Text gehört jetzt ihm. Er übernimmt endlich die Führung. In seiner Fantasie entsteht das ultimative Kunstwerk. Hier darf es endlich geschehen: Kunst ist Waffe. Ist „der Aufstand gegen Konvention, Sitte, Moral...“, glaubt Buggert. „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“, sagt Schiller, der die Schaubühne als eine moralische Anstalt sah - oder wünschte?

In dieser hoffnungsfrohen Stimmung verlassen wir den Regisseur kurz und wenden uns der Frage zu: Wie konnte es zu dieser Fixierung des Hör-Spiels auf das geschriebene Wort kommen, auf diese dauerhafte Anbindung ans Literarische? Es wird, nolens volens, historisch.

IV. Hörspiel-Historie

Die Anfänge des Hörspiels liegen in den zwanziger Jahren, wie wir alle wissen, und folgen der Erfindung des Mediums Rundfunk. Nach einem Aufsehen erregenden Auftaktangebot von Hans Flesch - *Zauberei auf dem Sender* - eine Grotteske, die spielerisch und live versucht, die radioeigenen Mittel zu erforschen, gibt es eine lange Phase der Anlehnung an die vorhandene Dramatik: das Radio arbeitet die Klassik ab, anfangs in Kostüm und Maske spielend - oder auch vorlesend. Es wird formal viel Hörbares ausprobiert: Feature-ähnliche Bilderbögen aus Geräusch, kleinen Szenen, Reportagen, Musik... Sie hießen „Weihnachtsmarkt“ oder „In der Laubenkolonie“. Alfred Braun montiert aus

naturalistischen Geräuschen - 1 Minute Straße mit lauter Musik, 1 Minute Demonstrationszug, 1 Minute Börse am Schwarzen Freitag, Maschinen-Geräusch, Sportplatz, Bahnhofshalle... einen akustischen Film, und entlehnt beim Lichtton auch die Aufzeichnungs- und Schnittmöglichkeiten.

Der Rundfunk begreift sich als Informations- und Bildungs-Medium und muss vor allem in den künstlerischen Formen mit den Problemen von Anschaulichkeit und Bildlosigkeit klar kommen. Walter Ruttmann konstruiert sein *Weekend* nach den strukturellen Gesetzen der Musik und nennt es einen „Blinden Film“. Der Komponist Kurt Weill will die absolute Radiokunst entwickeln, wo zur Musik - neue Klänge hinzutreten sollen: „Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und [...] ein Heer neuer unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte“. Und ist im Übrigen gegen „die dilettantische Anschauung, dass man sich bei jedem Tonstück etwas denken müsse“!!

Während Brecht ironisch konstatiert, dass man mit dem Rundfunk nun zwar einen Apparat hat, um alles zu sagen, aber, wie sich herausstellt, hat man gar nichts zu sagen. Und er fordert, als gesellschaftliche Pflicht des neuen Mediums, den Zuhörer nicht nur hören zu lassen, sondern ihn „in Beziehung zu setzen“ zu Seinesgleichen - und auch „sprechen zu machen“. Aus dem Distributionsapparat soll ein Kommunikationsapparat werden.

Ab ca. 1927 ist, nach Friedrich Knilli, eine deutliche Verwertung des Hörspiels zu beobachten. Die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft veranstaltet ein Preisausschreiben, mit dem sie vor allem die Dichter gewinnen will. Es gibt 1200 Einsendungen, unter anderem auch das erste Hörspiel in hessischer Mundart, aber keinen Ersten Preis!

Junge Autoren beginnen sich für das Medium zu interessieren und speziell dafür zu arbeiten: Walter Benjamin schreibt Kinderhörspiele, Alfred Döblin adaptiert seinen Franz Biberkopf für den Hörfunk, Brecht kämpft mit seinem Lindberghstück, Friedrich Wolf greift die Katastrophe des Luftschiffs Italia, die Nobile-Geschichte auf. Herrmann Kesser schreibt mit „Schwester Henriette“, den ersten bedeutenden inneren Monolog, der stilbildend werden soll für das poetische Hörspiel der 50er Jahre.

Den stets spürbaren Mangel der Nicht-Sichtbarkeit versucht das Hörspiel jetzt (das ist kurz vor und nach dem Zweiten Weltkrieg) zu bewältigen, indem es sich entschieden vom Außen und Realen abkehrt und vorzüglich innere Vorgänge abbildet. Das Innen, dem man Echtheit, Wahrheit, Individualität, Harmonie, Göttlichkeit zuschreibt. Bewusstseinsinhalte abbilden - das kann kein anderes Medium so gut. Hören ist besser als sehen! Der Mensch als Individuum wird (wieder einmal) erkannt, und das Hörspiel ist dabei!

Und es kann auch die bis dahin stummen Dinge sprechen lassen: den Wind, das Flugzeug, Tiger, Knöpfe, Eichhörnchen... denen es eine Wesenheit, eine Seele, Sprache zubilligt. Alles spricht, subtil, leise, intensiv und dicht am Mikrofon. Die imaginative Kraft des Wortes. Des Dichterwortes! Die Akteure sind „mitten im Hörer“, sagt Schwitzke. Bilder und Vorstellungen, Personen und Handlungen, die der Autor zuvor in Sprache verwandelt hatte, leben im Innern des Hörers, auf seiner inneren Bühne wieder auf. Er verlebendigt sie. Der fantasiebegabte Rezipient am Lautsprecher wird zum Mitproduzierenden.

Geräusche und Musik sind in die zweite Reihe verbannt. Der beste Gebrauch von Musik und Geräusch im Hörspiel sei gemacht, so Schwitzke 1963, wenn sie nicht bemerkt werden, oder auch umgekehrt, wenn sie bemerkt werden, ohne drin gewesen zu sein!

Mit dieser Ästhetik der Innerlichkeit entwickelt und verfeinert sich das Hörspiel bis zu seinem Höhepunkt in den 50er und 60er Jahren. Dann sind die Mittel erschöpft. Formkrise, Leerlauf, Stillstand.

„Günther Eich - aber was nun?“

Friedrich Knilli erfindet das totale Schallspiel: an die Stelle literarisch fixierter, meist geschlossener Fabeln sollen ganz andere Elemente treten: autonom gesetzte Stimmen, Klänge, Geräusche. Sie sollen miteinander kämpfen und spielen. Knilli gilt als Außenseiter und setzt sich nicht durch. Erst später erkennt man seine Vorreiterrolle.

„Betäubungen durch Medien können lange anhalten“, sagt Klaus Theweleit. „Die Erfindung neuer Aufzeichnungsmedien war nötig, bis gedruckte Buchstaben, Lettern, angeschaut worden sind auf ihre Materialität als Medien. Sie gaben das alte Medium frei für einen Blick, der Buchstaben nicht bloß als Transporteur von Aussagen ansehen konnte...“.

Das neue Medium ist das Fernsehen, und es gibt dem bedrohlich schwächelnden Hörspiel jetzt energische Anstöße. Man beginnt zu experimentieren - mit Klängen. Paul Pörtner nennt es Schallspielstudien, Klaus Schöning erfindet beim WDR das neue Hörspiel.

1969 geht der Hörspielpreis der Kriegsblinden erstmals an ein sprachexperimentelles, von der konkreten Poesie inspiriertes Werk: *Fünf Mann Menschen* von Mayröcker/Jandl. Damit ist eine Tür aufgestoßen. Eine Tür, die eigentlich nur angelehnt war. Der übermächtige literarische Anspruch wird vom Sockel gestoßen. Die Sprache, in ihrer Opportunität enttarnt - überall Floskeln und Sprachhülsen, inhaltsleer! - wird zertrümmert, zum Material erklärt und aleatorisch neu zusammengesetzt. Die cut-up-Methode wird ausprobiert. Man arbeitet mit ungewöhnlichen Wortkombinationen, erstaunlichen Sinn- oder Unsinn-Zusammenhängen - man entdeckt spielerisch eine neue Sprach-Sinnlichkeit im Hörspiel. Das Wort ist jetzt Schallmaterial, Klang - seine semantische Bedeutung wird sekundär. Die Form, zuvor stark geschlossenen Dramaturgien verhaftet, ist jetzt offen. Die Stereofonie beginnt im Hörspiel - verspätet - eine Rolle zu spielen. Damit endet Schwitzkes Keinheit des Ortes.

Man muss neu über den Raum nachdenken. Im Hörspiel der Innerlichkeit hatte er keine Rolle gespielt. Der Rezipient findet sich nun vor zwei Lautsprecherboxen sitzend wieder, und vor ihm läuft ein akustisches Geschehen ab. Auf einer Bühne, so tief und so breit, wie sein Wohnzimmer.

Geräusch und Klang hatten sich in der zweiten Reihe längst selbständig gemacht und einerseits die musique concrète - Geräuschmusik - hervorgebracht, andererseits die elektronische Musik. Nun treffen sie sich mit einem vierten autonomen Element, der Stille, im neuen Hörspiel wieder.

Eine andere Facette des gesprochenen Wortes wird zurückerobert: die Umgangssprache, der Dialekt, der Slang. Und damit ein Stück Realität. Das Hörspiel politisiert sich. Die Hörspiel-Macher gehen in die „Garküchen“ der Gesellschaft und erkunden die Arbeitswelt, das normale Leben, die Wirklichkeit. Mit mobiler Technik. Das Original-Ton-Hörspiel entsteht.

In den Formen der Gattung verwischen sich die fixierten Grenzen zwischen Autor und Regisseur, zwischen Autor und Techniker.

Autoren gehen zunehmend dazu über, ihre Stücke selbst zu inszenieren – Jandl *Das Röcheln der Mona Lisa*, Franz Mon *Das Gras wies wächst...* oder sie autorisieren den Regisseur, geben ihm den Text als ein Material an die Hand, mit dem der frei umgehen kann und das Hörspiel praktisch im Studio schreibt.

Der Autor, der den O-Ton aufnimmt, muss sich technische Fertigkeiten aneignen, und für gewöhnlich schneidet, montiert und inszeniert er sein Material dann auch selbst im Rundfunk-Studio.

Diese hier „rein“ skizzierten Formen und Spielarten, das versteht sich, lebten lange friedlich nebeneinander in schöner Vielfalt, und sie tun es bis heute!

V. Hörspiel in der DDR

Ungefähr um diese Zeit, Ende der 60er, trat das DDR-Hörspiel ins westliche Bewusstsein. Autoren wie Rolf Schneider, Günter Kunert, Gerhard Rentzsch, Stefan Hermlin, Christa Wolf wurden in der ARD gesendet. Mitte der 70er gewann Wolfgang Kohlhaases Stück *Die Grünstein-Variante* den renommierten Prix Italia.

Das ostdeutsche Hörspiel, aus den sozialkritischen Anfängen von Friedrich Wolf, Bertold Brecht, Anna Seghers... herkommend, verstand sich als realistische, vorwiegend dramatische Gattung - Funkdramatik hieß die produzierende Abteilung in der Berliner Nalepastraße - und der Literatur zugehörend. Es bevorzugte geschlossene Fabeln, fern verwandt der 5-aktigen Dramaturgie Gustav Freytags.

Das Hörspiel, so die allgemeine Überzeugung, hatte einen Hang zur Problemerkörterung (Gerhard Rentzsch). Und fand seine Inhalte vorzüglich in der Arbeitswelt. Später auch in anderen Lebensbereichen - der Schule, der Landwirtschaft... Es war gebunden an das Menschenbild des Staates DDR, der sich als Arbeiter- und Bauernstaat deklarierte. Folglich war der empfohlene dramatische Held – der Arbeiter. Und der mit der Arbeiterklasse verbündete Bauer, Intellektuelle, Angestellte.

Einen großen Raum nahm die sogenannte „Ankunfts-Literatur“ ein - die Ankunft zurückkehrender Andersdenkender aus dem Krieg, aber auch die innerliche „Ankunft“ von Menschen bürgerlicher Herkunft im neuen Staat und ihre Identifikation mit ihm.

Die äußerliche Abgeschlossenheit des Landes trachteten die Autoren durch einen inneren Reichtum ihrer Figuren zu kompensieren und ein vorsichtiges Infragestellen des proletarischen Helden. „In diesem Land ist mir jeder nah, und ich bin an seiner Seite...“ schrieb Günter Rücker einer seiner Figuren, einem Künstler, einem Bildhauer, als Credo auf die Fahne. Keiner solle für die Kunst eine größere oder geringere Bedeutung haben, als der andere, jeder Mensch sei kunstwürdig! Ein Appell an die Zensoren und eine utopische Vorwegnahme der klassenlosen Gesellschaft.

Bis zur seinem internationalen Erfolg führte das Hörspiel in der DDR ein relatives Nischen-Dasein: nicht sehr beachtet, aber auch nicht sehr beobachtet. Das änderte sich mit diesem Preis schlagartig. Es gab Renommee, Aufmerksamkeit, Wertschätzung. Und Kontrolle!

Das Produktionsaufkommen war hoch. Die Einschaltquote für heutige Verhältnisse utopisch. Für das „große“ Hörspiel, das Kinderhörspiel, die unterhaltenden Sendereihen, das Feature, den Krimi gab es eigene Abteilungen, Entwicklungs-Dramaturgien. Die Ausländische Funkdramatik übernahm meist nur Manuskripte und produzierte sie neu.

Die Stückentwicklung zwischen Dramaturg und Autor war sorgfältig und zog sich oft über einen längeren Zeitraum hin. Der Regisseur, fest angestellt und wie der Assistent jeweils einer Abteilung angehörend, war in diesen Entwicklungs-Prozess einbezogen und so sehr früh mit den Intentionen des Autors bekannt. Das war von unschätzbarem Vorteil.

Es gab, wie in der BRD, eine Technikfeindlichkeit und ein Desinteresse am Medium. Der Inhalt hatte absolute Priorität. So wurden technische Entwicklungen wie die Stereophonie oder Methoden wie der O-Ton, mehr als wegen der mangelnden technischen Möglichkeiten - aus Desinteresse, das sich als ästhetisch-ideologisches Konzept ausgab, in der DDR erst Jahre später eingeführt.

Man hatte eine bestimmte Stilistik, die, mehr von außen, denn intern, als Nalepasound bezeichnet wurde. Sie war bestimmt durch den vorherrschenden Stüctypus - das realistische Handlungshörspiel der Gegenwart mit seinem Bezug zur Arbeitswelt, seiner

genauen Menschenbeobachtung und mit seinem zumeist aufklärerischen Grundimpetus. Hinzu kam eine Schauspieler-Ästhetik, die zwischen distanzierterem Brechtschem Lehrstück-Gestus und Meyerholdscher Einfühlung pendelte, je nach dem Produktionsort - Berlin oder Leipzig.

Der Schauspieler, wie der Regisseur durch die Lehranstalten des einen oder des anderen Typus gegangen, konnte ohne das Wissen um gesellschaftliche oder individuelle Hintergründe nicht spielen, nichts erfinden oder finden, er konnte sich nicht frei bewegen in Stück oder Rolle, die ja mehr sind als nur der Text. Perfekte Oberflächen herzustellen oder das Wort als disponibel und frei benutzbar als Klang-Material anzusehen, war ihm fremd. Das konnte und wollte er nicht, und es kam praktisch kaum vor, weder in der Funk-Arbeit, noch an den Theatern.

So wurde viel diskutiert in diesen Hörspielen, oft im Arbeits-Kollektiv, der Brigade. Das Individuum definierte sich nach seiner Stellung in der Gruppe, sie wiederum war mitverantwortlich für seine Probleme. Individualismus oder Außenseitertum hatten keinen Platz, weder in der Realität, noch im Hörspiel. Der subjektive Faktor entfaltete sich nur langsam und unter großen Hemmnissen. Der Monolog als Form der subjektiven Innerlichkeit kam vor, war aber eher selten.

Sehr wichtig war den Hörspielmachern der Kontakt zu ihrem Publikum, den Hörern. Es gab ein Netz von Kontakten: Abhörveranstaltungen in Betrieben, Schulen, Bibliotheken... Regelmäßig wurden offene Schreibwettbewerbe für jedermann ausgeschrieben, Kurzhörspiele von Hörern wurden produziert und gesendet, und es gab den jährlichen Hörspiel-Preis der Hörer.

So trafen denn nach 1989 sehr verschiedene Tonalitäten und Methoden der Hörspiel-machenden Künstler aufeinander! Was Wunder: man kam ja wirklich aus verschiedenen Welten!

VI. Neue Medien

Die Digitalisierung erlaubt Ende der 80er eine entscheidende Veränderung der Produktion und darüber hinaus das Verlassen des Rundfunk-Studios als *dem* Produktionsort. Es

verbessert sich die technische Qualität der Aufnahmen, die Montagevorgänge werden schneller und präziser, alle einzelnen Elemente sind plötzlich unbegrenzt reproduzierbar. Damit ist es möglich, eine praktisch unlimitierte Menge von Stück-Varianten aus ein und demselben Grundmaterial herzustellen.

Der technikbegabte Autor kann jetzt, bei ausreichender Kenntnis und bei ausreichendem Equipment, seine Arbeiten am eigenen Computer aufnehmen, mischen und zum Klingen bringen. Eine ausgeschlafene Szene junger unprofessioneller Hörspielmacher bietet den Anstalten fertige Produktionen an - und verkauft sie auch. Das stellt Berufsbilder infrage und den Produktionsstandort Rundfunk-Studio zur Disposition.

Einzelne Hörspielabteilungen beginnen, mit neuem Selbstverständnis als Medien-Künstler, Produktionen in den öffentlichen Raum zu verlegen, Live-Aufführungen vor Publikum, die dem Hörspiel eine neue „Sichtbarkeit“ und Akzeptanz bescheren, und fast nebenbei entsteht auch noch eine Radiosendung. Mit modernem Sound werden neue Altersgruppen erreicht. Der Hörbuch-Markt boomt, auch wenn vieles nicht unseren Qualitäts-Kriterien entspricht. Die Vernetzung per Internet schafft dort jene Kommunikationsmöglichkeit, von der Brecht einst träumte.

Was nutzt das dem Rundfunk? Dem Hörspiel? Ist das Medium damit „besser“ geworden, oder demokratischer? Das öffentlich-rechtliche Hörspiel versucht zumeist den Kompromiss. Mit scharfem Blick auf die Quote, zu dem es immerzu angehalten wird, sucht es, eingeklemmt zwischen Exklusivität und Populismus, Qualität zu sichern. Und den Publikumsgeschmack zu bedienen. Durch Verständlichkeit und Formen-Vielfalt. Die „nicht zu entziffernden neuen Töne...“ des Neuen Hörspiels sind selten und oft verdrängt in eine Programmische um Mitternacht. Für Minderheiten. Wie die Neue Musik. Der Statistik nach sind die zu erreichenden Hörerschichten, nach den Kindern, im höheren Lebensalter! Wie gut, dass es den Kulturauftrag gibt.

„Gut“, sagte HERR K., „das ist die Kugel. Aber wo ist der Buchsbaum?“

VII. Täglich Brot

Der Regisseur, in Vorbereitung einer Produktion, ist verstrickt in den Kleinkrieg des Alltäglichen. Die Besetzung - neben der Aneignung des Textes, die schwierigste Vorarbeit. Im traditionellen Hörspiel, und von dem oder einer nahe liegenden Mischform gehe ich hier aus, entscheidet die richtige Besetzung über die konkreten Figuren-Beziehungen, Handlungsgewichtungen, u. U. das Tempo und den Ton des Ganzen. Die richtige Paarung der Spieler zu finden in Stimme, Typus, Temperament, Alter... entscheidet über die Stimmung im Studio, die Arbeitsfreude, das künstlerische Ergebnis. Die Visionen des Regisseurs werden allerdings selten wahr. So ist, wie Ulli Gerhardt einmal bemerkte, jede Besetzung im Grunde eine Notbesetzung. Denn alles ist Abweichung von dem Ideal, das der Regisseur im Kopf hat.

VIII. Der Schauspieler

Er ist in den darstellenden Künsten die wichtigste Person und muss zum Ereignis werden. Vom Schauspieler wird erwartet, dass er über seine Mittel verfügt. Das meint eine gut sitzende Stimme, Phonetik, Atemtechnik, gestisches Sprechvermögen, Erfahrung im Umgang mit dem Mikrofon, und dass er eingesungen, also warm gemacht zur Aufnahme erscheint. Es meint aber auch die emotionale und intellektuelle Bewältigung der Rolle, die er spielen soll. Das klingt simpel, ist aber nicht selbstverständlich.

Es hat sich als zweckmäßig erwiesen, in der Vorbereitungsphase, wenn die Besetzung feststeht, mit dem Schauspieler zu sprechen, notfalls per Telefon. Es verpflichtet den vielbeschäftigten Mimen, sich mit dem Stück zu befassen, mit seiner Rolle, und es gibt ihm die Chance, eigene Vorstellungen zu entwickeln, zusammen mit dem Regisseur. Man stimmt sich ab, spielerisch, gemeinsam, es ist kein Kaltstart, wenn man sich im Studio wiedertrifft. Denn dort ist kaum Zeit für Experimente. Jeder Irrtum, jede Indisponiertheit kann die Produktion aus der Kurve werfen. Risikominimierung also. Und die Erzeugung von spielerischer Vorfreude. Denn Schauspieler, die ja bekanntlich ihre Kindheit in die Tasche gesteckt haben, wollen spielen und gefordert werden, und nicht nur „abliefern“.

Der Schauspieler ist ein Medium, in dem der Text, der tote Buchstabe, zum Klingen kommt. Er ist ein sensibles Instrument in der Hand des sensiblen Regisseurs. Der Text

des Autors geht, geleitet vom Regisseur, durch ein weiteres Subjekt, den Schauspieler, der ihn ausformt und individuell anreichert. Verlebendigt. Auch das ein Schöpfungsakt. Die Kunst des Regisseurs ist es, ihm dabei optimale Bedingungen zu schaffen: Ruhe, Vertrauen, Aufmerksamkeit, die rechte Hilfe zur rechten Zeit, Trost, wenn nötig...

Es gibt Regisseure, die nicht mit ihren Schauspielern sprechen, eine Scheu vor ihnen haben, sie ohne Tischprobe ins Studio schicken und es schwimmfest nennen, wenn der unsichere Mime sich irgendwie zu retten sucht. Sie erzielen andere, vielleicht sogar akzeptable Ergebnisse, aber sie bringen sich selbst um diesen wunderbaren Moment gemeinsamer Entdeckungen!

Kein Wort natürlich gegen die ästhetische Konzeption der ersten Fassung oder das Geschenk des Zufalls oder das Improvisieren! Wer wollte die Schönheit im Chaos in Frage stellen?!

IX. Kinder

Sie sind ein häufig vorkommender Spezialfall, der hohe Anforderungen bereithält. Kinder sind Laien, und was an ihnen wirkt, ist ihre Kindlichkeit, Naivität, Spontaneität. Sie spielen, wenn es gut geht, sich selbst. Das wirkt authentisch. Ihre Energie ist schnell verbraucht, ihre Geduld auch, was man bis dahin nicht im Kasten hat, bekommt man nicht mehr. Deshalb muss vorher probiert werden, soll es nicht auf Dressur hinauslaufen. Sorgfältige Auswahl, Casting zumeist, vorausgesetzt. Das ist sehr aufwändig.

Wichtig ist, den Kindern immer eine Spielsituation zu schaffen, in der sie sich auskennen, in der sie sich frei bewegen können, auch ganz praktisch im Studio. Der Text muss operativ behandelt, also meist geändert werden, wenn man Natürlichkeit will. Poetische Texte ausgenommen, aber die sind sehr selten. Man muss vom Kind ausgehen, erkennen, wie es ist, sich fühlt, was es will und kann. Wenn es gelingt, das zu kultivieren, kommt man zu schönen Ergebnissen.

X. Musik

Im traditionellen Hörspiel ist die Musik Dienerin von Text und Handlung, im Neuen Hörspiel tritt sie gleichberechtigt neben das Wort. Konkret hat sie den Stellenwert, den ihr die Regie und der Text jeweils einzuräumen bereit sind.

Die Struktur eines Textes, welcher Bauart auch immer, reagiert stark auf musikalische Prinzipien, man spricht vom Rhythmus einer Inszenierung, von ihrer Tonalität.

Die Musik konstituiert, zusammen mit dem Geräusch, eine zweite Erzählebene, die sich parallel zum Text aufbaut und abrufbar ist. Sie spricht eine eigene Sprache. Die wirkt vorrangig emotional. Musik ist nicht, wie das Wort, auf eine Abbildfunktion festzulegen.

Sie kann ganz aus Geräusch-Material konstruiert sein, das elektronisch bearbeitet, gesampelt, transponiert wurde. So hat sie eine logisch-ästhetische Bindung an das konkrete Werk, aus dessen Welt sich die verwendeten Geräusche rekrutieren.

Nach dem Boom der Elektronik findet Hörspiel-Musik wieder zum Naturklang zurück, oder besser: zu Musik vermittelt natürlicher Instrumente. Sie kann bedarfsweise technisch verfremdet werden.

Musik kommt im Hörspiel vor als Akzent, als szenentrennender „Vorhang“, als Stimmung gebende Klangfläche, also affirmativ und begleitend, oder leitmotivisch, stärker erzählend, emanzipiert, oder auch deutlich einen Widerspruch zum szenischen Geschehen formulierend. Sound erzählt. Und insofern wertet Musik.

In den fernen Zeiten der Tonbandproduktion wurde die Musik im Hörspielstudio aufgenommen, und der Regisseur hatte die Möglichkeit, sie zur Szene anzulegen, und so Tempo, Rhythmus, Stimmung zu kontrollieren. Heute erscheint der Komponist mit der fertig gemischten Musik auf CD oder der DVD, auf der die einzelnen Musik-Spuren noch disponibel abgelegt sind.

Letztere Variante ist vorzuziehen, da der Regisseur bis zuletzt die Entscheidungsmöglichkeit über die Mischung, Instrumentierung, Veränderung einzelner Spuren hat - ihren Hall-Anteil, ihre Filterung, Transponierung - aber das Verfahren kostet Zeit. Freiheiten haben ihren Preis.

Die für mich angenehmste Variante ist die, dass der Komponist, den Montage-Vorgang begleitend, im Studio anwesend ist. Er wird in diesem Fall auch Sound-Berater. Möglicherweise Co-Regisseur.

XI. Montage

Sie war im traditionellen Hörspiel eine Arbeit, die der Tonmeister oder Ingenieur fast alleine machte. Heute wird durch die Montage der Charakter des Stücks im Studio neu festgelegt. Denn bis zuletzt sind fast alle Elemente disponibel. Und es ist, wie gesagt, eine unendlich große Zahl von Kombinationen denkbar.

Einzig das Wort ist fixiert, aber man achtet schon bei der Aufnahme auf möglichst neutralen Raumklang oder Raumlosigkeit. Die Stereopositionen werden ohnehin erst später festgelegt. Das behindert gelegentlich das natürliche Spiel, gefährdet den natürlichen Ausdruck der Schauspieler. Bei Bewegungsabläufen oder gespielten Positionsänderungen zum Beispiel. Dann muss sich der Regisseur vorher entscheiden.

Praktisch werden alle Elemente - Text, Musik, Geräusch - in der Montage einer technischen Bearbeitung unterworfen.

Man ändert Tempi, Tonhöhen, Abfolgen, Räume, kann Geräusche verfremden, stilisieren, Musik anders mischen, als der Komponist es wollte. Man schneidet in Texten, lässt sie simultan laufen oder rückwärts, kann ihre logische Abfolge zerstören, der Text als „Steinbruch“, man kann sie aleatorisch neu zusammensetzen... es gibt eine Unzahl von Möglichkeiten.

Und es gibt nicht die Methode, ein Stück zu montieren. Die jeweils gewählte Methode resultiert aus den Vorlieben des Regisseurs, aus dem Stücktypus und aus den technischen Möglichkeiten des Studios. Die Vorlieben des Ton-Ingenieurs eingeschlossen. Denn ab jetzt ist er Mit-Urheber.

A. Vor-Arbeiten

1. Das Wort im Rohschnitt

Der Rohschnitt ist eine Vorentscheidung. Die ausgewählten Fassungen von aufgenommenen Szenen oder Texten liegen in loser Folge hintereinander im System. Texte, die später simultan laufen sollen, ebenfalls. Synchrontexte werden lose platziert. Es kann jederzeit auf andere Text-Fassungen zurückgegriffen werden, hält man das für notwendig.

2. Die Geräusche

Sie sind bei gutem Zeitmanagement bereits in das System eingespielt. Bei hinlänglich genauer Absprache tut das der Regie-Assistent selbständig. Auch sie werden lose platziert. Bei Unsicherheit gibt es mehrere Varianten. Stilistische Vorabsprachen können getroffen werden, machen aber wenig Sinn, da die Geräuscharchive in den Anstalten ein Pflegefall sind. Inzwischen verfügen, wohl oder übel, Regisseure, Assistenten und Komponisten über eigene Geräuschsammlungen. In sehr speziellen Fällen werden Geräusche vor der Montage neu aufgenommen.

3. Die Spurenverteilung

Meist zu Beginn, spätestens jedoch in diesem Stadium entscheidet der Toningenieur über die Verteilung der Materialien auf seine Stereo-Spuren. Es ist das eine eminent wichtige Frage der Arbeitsorganisation. Die spätere Arbeits-Geschwindigkeit hängt ab von der sorgfältigen Bezeichnung der Modulations-Partikel. Es befinden sich hunderte oder gar tausende solcher Partikel im System - ein Wort, ein Ton, ein Schrei, eine Szene, ein Geräusch - die mühelos und schnell wiedergefunden werden müssen. Ehe die Kreativität versiegt. Ehe der Fluss der Intuition beim Regisseur stockt und er die Föhlung zur Sache verliert - ein Exitus! Montieren ist wie eine Operation am offenen Herzen.

4. Die Musik

Sie wird als fertige Mischung auf Stereo-Spuren oder disponibel auf Einzelspuren geliefert - Einzel-Instrumente, Klänge, Gesang... parallel liegend. Sie wird ins System gespielt und lose platziert. Im Studio sind gewöhnlich spätere Live-Zuspielungen möglich - Piano, Synthesizer, Sampler...

B. Erster Arbeitsgang – Die horizontale Montage

Alle ausgewählten Elemente werden auf der Zeitachse „gestellt“. D.h., sie werden zeitlich so hintereinander gelegt, dass ein Fluss entsteht. Das verbindliche Timing. Der Atem des Hörspiels.

Simultan gedachte Textteile werden auf parallel liegenden Stereo-Spuren platziert und solange gegeneinander verschoben, bis der Vorgang durchsichtig wird, bis man beide Texte verfolgen kann. Falls das die Absicht ist. Dazu sind u. U. erhebliche Eingriffe nötig: Pausen werden gekürzt oder verlängert, Tempi geändert, Tonhöhen, der Text kann rhythmisiert werden... bis man das gewünschte Ergebnis hat. Synchrontexte werden sauber in die Szene eingepaßt. Geräusche werden zeitlich genau angelegt. Dabei müssen stilistische und qualitative Grundentscheidungen getroffen werden: soll das Geräusch realistisch verwendet werden, wird es stilisiert, musikalisiert, rhythmisiert. Noch immer ist es als Geräusch zu erkennen. Oder heißt die Verabredung mit dem Komponisten: Geräusch-Musik, der fließende Übergang zwischen beiden Klang-Möglichkeiten? Hier ist der verfremdende Eingriff entschiedener und stärker.

Wenn alle Elemente zeitlich genau platziert sind, hat man einen Überblick über die voraussichtliche Länge des Stücks. Kürzen ist ein Arbeitsgang, der einerseits die allgemeine Sendelänge von 55 Minuten zum Herren hat, andererseits die Dynamik und innere Notwendigkeit des Stücks. Für gewöhnlich entscheidet der Regisseur alleine über die ggf. zu entfernenden Teile.

C. Zweiter Arbeitsgang – die vertikale Montage

Die auf den Spuren parallel liegenden Elemente werden nun in ein hörbares Verhältnis zueinander gesetzt. Der Zusammenklang. Der Sound. Lautstärken werden abgestimmt, Räume werden gebaut, die Stereoverteilung wird festgelegt, Bewegungen im Raum, technische Effekte, Übergänge von Szene zu Szene, Zeitsprünge, Ortswechsel. Es entsteht das Werk als Klang-Ereignis. Dieses ist die sensibelste Phase der Arbeit.

Das Problem für den Regisseur ist, die Spannung zu halten. Über eine lange Zeitspanne einerseits ganz im Stück zu sein, mitzuschwingen, mitzufühlen, mitzuverstehen, und andererseits immer wieder Distanz zu gewinnen, um urteilsfähig zu bleiben.

Dann ist das Stück fertig.

Der Regisseur hat jetzt ein paar Gewissheiten, die sich beim Kontroll-Abhören im Kreise der Mannschaft bewähren müssen. Für gewöhnlich gibt es einige abschließende Korrekturen - Pausen, die verlängert oder gekürzt werden, Lautstärken, die angeglichen werden, Redundanzen im Text, kleinere Veränderungen in Tempo oder Rhythmus.

Dann muss es in die Welt!

Die Gebräuche der Anstalten sind verschieden: Es kann geben ein öffentliches Abhören, eine Abnahme durch die Abteilung oder den Dramaturgen, und es kann geben das totale Gegenteil, die anonyme Abgabe des Stücks als technischen Akt ohne jedes Echo. Alles ist möglich. Der Regisseur hat kein Recht auf Diskussion oder Kritik.

Zitate aus folgenden Werken:

Behrens, Alfred AMOK KOMA. Gedanken zum Schreibprozess des Hörspiels. 2008

Brecht, Bertold GESAMMELTE WERKE Bd.18, 1967 u. FLÜCHTLINGSGESPRÄCHE.

Buggert, Christoph VERKABELTE LITERATUR? Die Chancen des Hörspiels in der Medienzukunft. 1985

Gugisch, Peter EIN DREIFACHER BEGINN. Das Hörspiel in der DDR. 1985

Kepplinger, Christoph POLYPHONE SPRACHKOMPOSITIONEN: Elfriede Jelineks Hörspiele als Radiokunst. 2007

Knilli, Friedrich DAS HÖRSPIEL. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. 1961

Rücker, Günter PORTRAIT EINER DICKEN FRAU. Hörspiel. 1971

Schätzlein, Frank VERÄNDERUNGEN U. TENDENZEN D. HÖRSPIELDRAMATURGIE.

Schwitzke, Heinz DAS HÖRSPIEL. Dramaturgie und Geschichte. 1963

Theweleit, Klaus BUCH DER KÖNIGE. 1. 1989

Vowinkel, Antje COLLAGEN IM HÖRSPIEL. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. 1995

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.