

KLEINE GESCHICHTE DES MATERIALS IM HÖRSPIEL

von Andreas Hagelüken

BILDBESCHREIBUNG:

Mit einem Quietschen geht eine Tür auf, einige Schritte und ein Husten. Der Raum klingt nach einem hohen Altbaudurchgang.

[Hören Sie!?!]

Die Schritte kommen näher und verschwinden wieder durch eine Tür die nicht minder quietsch. Die zuletzt ins Schloss gefallene Tür in der Nähe des Hörenden wird geöffnet, leise Schritte durchheilen den Raum bis zur entfernteren Tür und verschwinden durch sie. Eine Stimme recht nah, als telefonierte sie. Sie setzt sich in Bewegung, erneut Schritte, die sich erst entfernen, dann jedoch den Hörer in einen anderen, belebteren Raum bringen. Stimmen. Ein Zug oder eine U-Bahn fährt ab, akustische Signale, Lautsprecherdurchsagen, erneut das Quietschen der Tür und aus dem Hintergrund der Klanglandschaft, die zwar dicht aber noch immer geordnet erscheint, schält sich aus einem Loop eine musikalische Struktur heraus.

So eröffnet der tschechische Komponist Jaroslav Korán seine 20 Minütige Radiokomposition „Der diskrete Charme der tschechischen Eisenbahn“. Im Weiteren Verlauf des Stückes arbeitet Korán mit einer Sammlung eisenbahnspezifischer Geräusche und Atmos, die ihrerseits zum Ausgangspunkt der Musikalisierung des Materials werden, oder als Hintergrund einer instrumentalen Improvisation dienen. Dennoch bleibt es bei der Reihung der akustischen Ereignisse mit Bezug auf die Eisenbahn.

Dass da irgendwas erzählt werden soll, liegt nahe. Im direkten Vergleich mit einem Filmintrö könnte es die Eröffnung zu einem Thriller sein, irgendwo in der Prager Metro. An der Stelle, an der im Hörstück die Musik auftritt, käme im Thriller der Protagonist, das Opfer oder ein Bösewicht ins Bild, um irgendeinen Spruch abzusetzen.

Natürlich ist nichts von alledem wahr, was spätestens das Quietschen der Tür klar gemacht hat.

[Mittels klassischem Gebrauch der Sprache, d.h. Phänomene mit Worten beschreibend, hörten Sie übrigens soeben, was doch nur als Klang existiert - eine hervorragend und gerade im Rundfunk, speziell im Hörspiel hoch angesehene Qualität der Sprache.]

Zurück im Text:

Was dem Film das Bild, ist dem Hörstück der im Hören sich entfaltende Ereignisraum, der sich, aus den unterschiedlichsten Größen und Impulsen zusammengesetzt, zum Spiel- oder Vorstellungsraum fügt.

Die soeben sprachlich entworfene Hör-Szene lebt gerade von der Tatsächlichkeit jeder einzelnen, in ihrem Klang oder Geräusch gefassten Aktion, sei es die auf- und zugehende Tür, die Stimmen, der einfahrende Zug oder einfach die Mischung aller zu einer Klanglandschaft, die in ihrer komponierten oder arrangierten Form als Soundscape-Composition seit den 70er Jahren von sich Reden macht und auf den Kanadischen Komponisten Murray Schafer zurück geht. Der hat, ausgehend vom englischen Begriff des landscapes, der vornehmlich visuell gefassten Landschaft, die Interpretation einer Landschaft um die auch klanglich sich abbildende Struktur erweitert: Soundscape ist die Klanglandschaft und ...

“Soundscape is everywhere “

... wird der kanadische Komponist und auditive Weltverbesserer Murray Schafer nicht müde auszurufen.

Sie lesen hier aus der Perspektive des Hör-Spielers, der auf hörästhetische Konstruktionen zielt, die als Erzählungen, Stimmungen, musikalische oder irgendwie dramatisierte Formen mit der Ausdruckskraft von Musik und Geräusch spielen. Kurz: es geht um Zeichen, die - radiophon komponiert - bezeichnen. Da kann auch mit Sprechtexten gearbeitet werden, nur tritt der semantische Gehalt der Sprache zugunsten ihrer klanglichen (phonetischen) und performativen (semiotischen¹) Qualität in den Hintergrund.

Mit welchen Mitteln findet das Hörspiel zu seinen Möglichkeiten?

SPRACHMATERIAL

Zur schriftlich fixierten Sprache, die der quasi literarische Ausgangspunkt der Radioarbeit war, traten für den Rundfunk als Parameter der Inszenierung die Betonung, der Klang, der Sprechrhythmus, die Geschwindigkeit und die Sprachmelodie hinzu. Auch ließ sich in der zeitlichen Strukturierung von Sprache eine Veränderung vollziehen, die der zuerst einmal streng der Zeitordnung als Kontinuum unterworfenen Literaturvorlage (Lesen als Abfolge) nun die Möglichkeit eines in der Gleichzeitigkeit Gesprochenen hinzufügt. Ein Dialog lässt sich dadurch dichter und in seinem Streicharakter echter darstellen, dass Stimmüberschneidungen als beispielsweise ein "in das Wort fallen" im auditiven Arrangement möglich sind, was im visuellen Prozess des Lesens so kaum machbar ist. Form und Vielfalt der möglichen Präsentation also gewinnen einen mannigfaltigen und entscheidenden Einfluss auf die Vermittlung eines wie auch immer gearteten Inhaltes.

MATERIAL MUSIK

Eine ähnliche Erweiterung des formalen Einsatzes lässt sich auch für die Entwicklung der Hörspielmusik (als einer durch das Medium hervorgebrachten, spezifischen Musikgattung) und der musikalischen Struktur im Hörspiel aufzeigen, wobei das wirklich zwei grundverschiedene Dinge sind: Hörspielmusik und musikalische Struktur im Hörspiel. Ersteres weist direkt auf die untergeordnete, illustrative oder zumindest funktionale Rolle der Musik im literarischen Hörspiel hin. Musikalische Struktur im Hörspiel lässt dagegen zumindest die Hoffnung auf eine eigenständige Rolle der Musik noch nicht ganz fahren und kann auch eine musikalische Organisation des Materials bedeuten.

Die Verwendung der Musik in Radiogattungen (also nicht in der bloßen Wiedergabe von Konzerten) lässt sich historisch (ganz allgemein und grob gesagt) als Weg von einer überwiegend funktionalen Bedeutung hin zu einer Verselbständigung des organisierten Klanges aufzeigen. Ähnlich wie das Geräusch erscheinen Musik und Geräusch im Hörspiel als zunehmend gleichberechtigte Materialien neben der Sprache oder ersetzen sie ganz.

¹ „In der künstlerischen Moderne entstehen aber Werke, die gewöhnlich als literarisch oder musikalisch betrachtet werden. In ihnen schiebt sich der Gebrauch oder die Produktion von Rede als Klang (und rätselhaftem Klang) in einem oft experimentellen Modus und wie in einem Versteckspiel mit dem Sinn in den Vordergrund. Wie es scheint, vollzieht sich allmählich in jenen Produktionen ab dem Ende des 19. Jh. und im Laufe des 20. Jh. das Bewusstwerden eines Materials, das alle Eigenschaften der gesprochenen Rede besitzt, ohne jedoch etwas Präzises oder klar Bestimmtes zu bedeuten. In der Begegnung mit diesen Werken, durch die Fragen, die sich quasi unumgänglich stellten, ist die Hypothese einer homogenen bedeutenden autonomen Substanz entstanden. Diese einzigartige Bedeutungsschicht, die eigene Merkmale besitzen sollte und sozusagen mit offenem Gesicht in bestimmten poetischen, literarischen und musikalischen Produktionen der Moderne auftaucht, ist also für mich die klingende Sprache; sie wird für die Bedürfnisse dieser Studie "Semiophonie" genannt.“ (vgl.: Marc Derveaux: „Die semiophonische Poetik. Untersuchung zur Klanglichkeit der Sprache in der literarischen und musikalischen Moderne“. Deutsche Zusammenfassung der in französischer Sprache verfassten Doktorarbeit – Originaltitel: „La poétique sémiophone. Etude sur la sonorité du langage dans la modernité littéraire et musicale“ -> digital bis 2018 unter: <http://archiv.tu-chemnitz.de/pub/2003/0015/index.html>)

Wurden Musik und Klang ursprünglich überwiegend als Anfangs- bzw. Schlussignal (z.B. Gong oder einfache Tonfolge) und Pausenzeichen oder Überleitung eingesetzt, so konnte sie darüber hinaus in Form von Leitmotiven ebenso gut Handlungsstränge oder Personen im dramaturgischen Verlauf anzeigen, bzw. festigen oder helfen, diese charakterlich auszuschmücken, (wie es in m Musikdrama seit Wagner durchaus gängige Praxis ist). Dennoch ordnet sie sich im derartigen Gebrauch einem sprachlich Vorgegebenen unter. Erst in der Folge des Neuen Hörspiels findet sie dann zu sich, was meint, dass sie einer sprachlich zuvor vermittelten Bedeutung nicht mehr bedarf, sondern sozusagen "selbstredend" zum Handlungsträger wird.

Vielleicht um die Bandbreite des Einsatzes aber auch den Unterschied klar zu machen, einige funktionale Bestimmungen der Musik im klassischen Sinne, d.h. wesentlich auf der semantischen Qualität von Sprache aufbauend:

Schon 1928 unterscheidet Carl Hagemann² 8 verschiedene Verwendungen der Musik im radiokünstlerischen Kontext:

1. Szenische Musik: eine vom äußeren Gang der Handlung geforderte geschlossene Musiknummer
2. Musik als akustische Kulisse
3. Musik als Ersatz von optischen Vorgängen durch musikalisch-rhythmische Vorgänge
4. Musik als charakteristische Untermalung dramaturgisch gehobener Dialogpartien
5. Musik als Sprechgesang oder als Gesang mit instrumentaler Untermalung (Melodram)
6. Musik als Akzentuierung (Musikakzent), meist mit nur einem Instrument, häufig einem Schlagzeug
7. Musik als Ersatz einer dramaturgisch bedeutsamen Ausdrucksgeste
8. Musik zur Darstellung naturgemäßer Vorgänge"

Man könnte weitere hinzufügen: die Genremusik, denken Sie an die leichten Jazzrhythmen im Kriminalhörspiel oder die schwulstigen Streicherpassagen in der Romanze.

Darüber hinaus besetzen einiger Instrumente in unserer westlichen Kultur ganz konkrete Themen und Stimmungen: was kommt ins Bild, wenn das Saxophon aufschreit? Große Gefühle, nicht wahr, Liebe gar? Und die dunkel aufspielenden Streicher stehen spätestens seit Paul Celans „Todesfuge“ für den gewaltsamen Tod und Genozid.

Wie gesagt kommt der Musik in diesen Hörspielen weitestgehend eine der Sprache dienende bzw. untergeordnete Funktion zu. In der musikalischen Tradition steht die Programmmusik aufgrund der gewachsenen Konventionen tonmalerischer Elemente und Wendungen der Hörspielmusik wahrscheinlich am nächsten. Man denke an die Hörreisen mit Debussys „la mer“, Vivaldis „Vier Jahreszeiten“ und ähnliches. Nur steht die Musik im Hörspiel selten für sich allein – aber auch das kann es natürlich geben.

Historisch, d.h. in der Radiogeschichte finden wir demgegenüber das Musikhörspiel, das eine Eigenständigkeit der Musik im Hörspiel umzusetzen sucht. Die Definition des Hörspielbegriffes hier fasst den Vorgang des Hörspielens weiter als das im Worthörspiel üblich war. Zu hören war eben nicht primär Sprache, sondern die Kombination von Sprache,

² Hagemann, Carl: Hörspielmusik, in: Funk, 1928, H.22, S.169; zitiert nach Timper, S.29

Musik und Geräusch, wobei alle Bausteine dieses Typus gleichberechtigt zueinander gesetzt waren. Die wissenschaftliche Literatur (bspw. Timper³) bezeichnet diese Form denn auch als "Zwischenform" zwischen Musik und Worthörspiel. Sie gibt als frühe Beispiele für solche "Zwischenformen" Werner Egks Hörspiel "91 Tage Zeitgeschehen" (1930), Paul Dessaus "Orpheus 1930/31" und Paul Hindemiths "Sabinchen". Es war üblich, solche Hörspiele auch als Funkkantaten oder -oratorien im Rahmen von Musikfestivals aufzuführen.

*Sollten Sie mal in der Nähe von Frankfurt/Main sein, dann nutzen Sie ihre Nähe zum Deutschen Rundfunk Archiv auf dem Gelände des Hessischen Rundfunks. Dort finden Sie (seit dem Mauerfall) alle erhaltenen Werke, die vor 1950 produziert wurden, archiviert. Fragen Sie z.B. nach Werner Egks „Puppenspiel vom Don Juan“ (Produktion: Reichsrundfunk-Gesellschaft 30.5.1932, mit dem Münchener Funkchor und Bläsern des Münchener Funkorchesters)
Da hören Sie, was ich soeben beschrieb.*

Geräuschwelten

Auch der Einsatz des Geräusches im Hörspiel erfährt, wie bereits erwähnt, eine dem Wandel des künstlerischen Einsatzes von Sprache und Musik vergleichbare Entwicklung. Das Geräusch und die ihm innewohnenden Möglichkeiten der Artikulation und Komposition waren schon im Vorfeld des Rundfunks Gegenstand vielfältiger z.B. von den Futuristen angestrebter Experimente. Sie, die Futuristen waren es genau genommen, die mit der von ihnen geforderten "Emanzipation des Geräusches" (in der Musik) auch den Einsatz des Geräusches als strukturierendem und eigendynamischem Baustein der akustischen Ausdruckskunst (oder Radiokunst oder Hörspiel) vorbereiteten. Denn ihre Forderung veränderte - natürlich neben anderen in dieser Zeit - das ästhetische Denken insgesamt. Anders gesagt erhielt die Klanglichkeit der profanen Welt - und damit die Welt selbst als akustisch konkret Bezeichnetes - Zugang zu den heiligen Hallen der bis dahin irgendwo über dem Leben schwebenden Kunstanschauung.

Und tatsächlich finden sich in den Anfängen der Hörspielarbeit Beispiele für solche Versuche, wenngleich hier Geräusche live produziert und eingespielt werden mussten, da die vorhandenen Speicherungsmöglichkeiten auf Schellack, Wachswalze und Filmttonspur zu aufwändig oder aber ungenügend waren. Dennoch wäre, was Friedrich Knilli 1961 mit dem Begriffe des "totalen Schallspiels" für die Hörspielarbeit fordert - nämlich die Befähigung des Hörspiel-Materials für sich selbst zu sprechen - ansatzweise bereits in den ersten Jahren, neben den illustrativen Formen der Verwendung des Geräusches im Hörspiel nachweisbar. So mag beim Hören wie auch beim Verfertigen von Hörspielen helfen danach zu fragen, was da in welcher Funktion tönt und wo oder wie es mit anderem zusammen kommt – um was zu erreichen?

Hör! Spiel! Der doppelte Imperativ⁴.

DIE BEGRIFFLICHKEIT: Hörspiel, Musikhörspiel, Schallspiel, Hörbild und wovon wir reden, wenn wir das sagen.

Auch die frühen Experimente des Hörspiels ab 1924 lassen sich – wie bereits angedeutet - auf der Suche nach der Idee einer originären Radiokunst bewusst auf die Verwendung von Musik

³ Timper, Christiane: Hörspielmusik in der deutschen Rundfunkgeschichte, Berlin 1990

⁴ ... stellten Ernst Jandl und Frederike Mayröcker 1969 fest

und Geräusch als besondere Möglichkeit zur Schaffung einer neuen Kunstform ein. Die Namen, die für diese frühen Medienexperimente gefunden wurden, waren so vielfältig wie ihre Form: Hörspiel, Thingspiel, Schallspiel, Hörbild u.v.a.m..

In der Geschichte radiophoner Kunstformen festgesetzt hat sich nachhaltig – auch im internationalen Diskurs – der Begriff des **Hörspiels**. Erst in der Nachkriegszeit wurde er allerdings auf das Radiodrama und das szenische Radiostück eingeeengt, womit er eigentlich bis heute als primär literarische Gattung determiniert ist - folgerichtig steuern heute (wieder) Germanisten die Hörspieldampfer der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, keine Künstler oder Musiker.

Hörspiel hat - wie wir gesehen haben - zu allererst mit der Hörbarkeit der Materialien zu tun und – sag ich mal - gewinnt in dem Maße, in dem es mit allen erdenklichen Eigenschaften der in ihm benutzten Materialien (Sprache, Musik und Klang sowie Geräusch) zu spielen versteht. Vom Hören aus betrachtet schließt das eben auch die Überlegung ein, wie die Sprache mit den anderen Materialien zu was auch immer (Erzählung, Stimmungsbild oder absoluter Komposition) zusammen kommt.

Was für die erklingende Sprache gilt, gilt für alle anderen Materialien des Hörspiels ebenso: wie verhält es sich mit ihrer Rhythmik, der Klangfarbe und Tonalität? Wo kommen sie zusammen und wo lassen sich Gegensätze oder Spannungen formulieren? Wo ist die auditive Schwelle zwischen konkreter Bestimmung des Gehörten (also Sprache als semantische Zeichenfolge, das Geräusch als akustischer Ausdruck physischer Bewegungsabläufe (die Straßenbahn kommt quietschend um die Ecke) und programmatischen Musiken oder Klängen, wie das Glockengeläut) und abstrakter, klanglicher Lesart im Sinne des ästhetischen Genusses? Wann oder warum lassen wir im Hören vom (schnöden) Identifikationsmodus ab und wenden uns Interessanterem zu, das weit über die bloße Benennung hinaus weist und uns z.B. den Reiz des tonalen Verlauf eines in 10 km Höhe über uns wegfliegenden Flugzeugs hören lässt, ein stufenlos absteigender Brummtön, ein Glissando...
Dopplereffekt, na und?

RESONANZ

Schon eine bloße Atmo(sphäre) bspw. kann ein unglaublich dichtes, weil vielschichtiges Gebilde sein und sie offeriert - bei entsprechender Aufnahmetechnik – neben den Inhalten der in ihr angesiedelten Klangquellen einen weiteren, elementaren Baustein der Radioarbeit: den bereits angesprochenen **Raum** des Geschehens, der in seiner Eigenschaft alle in ihm stattfindenden Ereignisse zu reflektieren regelrecht geschwätzig erscheint und darüber hinaus dezidiert von seiner Beschaffenheit (als Größe, Einrichtung und akustische Bedingung der Möglichkeit) spricht. Interessant hierbei ist, dass die Aufmerksamkeit der Produktion weniger einer Abbildung des Entstehungs- oder Aufnahmeortes gilt als der Zielvorstellung des abzubildenden, tontechnisch realisierten Handlungsraumes, kurz des Illusionsraumes. Im Radio und seinen künstlerischen Gattungen wird der Raum technisch erst mit der Einführung der Stereophonie in den späten 60ern möglich und damit elektro-akustisch zum Kompositionsparameter. Die Kunstkopfstereophonie hat ihm sogar den gesamten Produktionsablauf unterworfen und sich damit in den Bearbeitungsmöglichkeiten wieder stark eingeschränkt. Heute sind es die Surround-Komposition und die Wellenfeldsynthese, die auf den Raum als Parameter der Arbeit setzen und gelegentlich sogar räumlich sinnvolle Hörspiele hervorbringen, sozusagen den Raum tatsächlich zum Protagonisten machen. Vor der Einführung der Stereophonie existierte er, der Raum, als Vorstellungsraum und ließ sich technisch allerhöchstens noch durch unterschiedliche Präsenz der akustischen Ereignisse, sprich Lautstärkenabstufungen als Vorder-, Mittel- oder Hintergrund simulieren.

Hören wir mal einen Raum, abgebildet durch eine geräuschhafte Bewegung durch ihn hindurch.

[Geben Sie in die Suchmaschine von hoerspielbox.de das Schlagwort „Kolle 76“ ein und hören Sie mal hin]

Sobald etwas in einem Raum stattfindet, beginnt dieser genau davon „zu sprechen“. In diesem Falle: eine höchstwahrscheinlich junge Frau betritt einen halligen Raum durch eine Tür, durchheilt ihn, um ihn durch eine große, schwere Tür gleich wieder zu verlassen. Wir hören, dass der Boden aus Stein ist, die Tür wirklich groß, höchstwahrscheinlich alt und aus Holz und dass der Raum eine ziemliche Tiefe haben muss – vielleicht ein offenes Treppenhaus? Und die Bewegung geht vom Innenhof durch das Vorderhaus hinaus auf die Straße?

Mindestens einmal muss es gesagt sein: das, wovon ich spreche, siedelt, wie es aussieht, in den Zwischenräumen einer Vereinnahmung durch die traditionellen Kunstformen Musik, Literatur und bildender Kunst. Bildende Kunst, weil es mit den russischen Futuristen auch bildende Künstler waren, die Kubofuturisten, die in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts der Literatur im wahrsten Sinne des Wortes Bein machten und (grob gesagt) die Aufmerksamkeit auf performative, klangliche und surreale Qualitäten der Sprache lenkten.⁵ Spätestens mit dem Aufkommen des Begriffes der *Klangkunst* in den 80er Jahren, gewinnt aber auch diese ursprünglich tonskulpturale oder rauminszenierende Installationskunst für die Radiokunst Bedeutung, erweitert sozusagen den Form- und Materialbegriff einer radiophonen Kunst: als Materiallieferant und Raumklangarrangement oder auch als dramaturgische Form der bewussten Hörbewegung durch den Raum der Installation, bzw. des Geschehens. Doch dazu mehr an anderem Ort.

Versuchen wir eine kurze Begriffszusammenstellung derjenigen Radiogattungen, die ihren Ausdruck in einer gleichwertigen Behandlung der Kompositionsmaterialien Klang/Geräusch und Sprache finden: von *Klangkunst* war die Rede, wobei ich hierhin tatsächlich eine an-sich installative, dem Radio nur zuspieldende Gattung der bildenden Kunst ausmache. Spezifische Radiogattungen sind *ars acustica* und *Radiokunst*, das *Hörspiel*, das als *Neues* oder *experimentelles Hörspiel* sich bewusst vom Radiodrama abzusetzen suchte. Ganz neutral spricht man auch gerne vom *Radiostück*, das sowohl fiktional als auch im Sinne des Features verwendet wird. Der Bayerische Rundfunk spricht von *Medienkunst* und betont damit nicht zuletzt eine Bedeutung seiner Produktionen auch außerhalb des Radios, in CD-Publikationen und Live-Veranstaltungen. Im internationalen Sprachgebrauch spricht man von *radio art* und *sound art* und das Hörspiel heißt Hörspiel, wenn etwas anderes als das *radio drama* gemeint ist.
(...)

⁵ K. Malewitsch, D.Burliuk, W.Chlebnikow, A.J. Krutschonych, W.W. Majakowski

Wenn der letzte Baum gestorben und die letzte Kuh gemolken ist, wenn in der Kühltruhe das Eis geschmolzen ist und auch der Äther schweigt, dann kann man doch nur noch

SELBERHÖREN:

Zum Abschluss ein Beispiel für das wohl analogste und gleichzeitig subjektivste Hör Spiel, das im Verfahren „Jetzt helf ich mir selbst“ an jedem Ort und zu jeder Zeit in die Eigenproduktion gehen kann und..... unendliche Weiten zu erzeugen vermag:

*Bitte halten Sie sich in Gedanken eine große Muschel an ihr Lieblingsohr -----
-----sie hören – so erzählen die Kinder sich – Meeresrauschen;
.....eine Klanglandschaft.....*

*Sehen Sie den Strand und die weiche Dünung oder den spärlichen Bewuchs des
Hinterlandes, durch den der Wind leise rauschend pfeift?
Hören Sie alles was Sie davon wissen, erinnern und denken und fühlen...*

<p>Dieser Text ist ein stark modifizierter Auszug aus meinem Vortrag am Nordkolleg 2006, erscheinen unter dem Titel: „Sag's doch einmal nonverbal - lautes Nachdenken über <i>bedeutende</i> Klang- und Geräusch-Ereignisse im Radio“, in :Jochen Meißner, Uwe Krzewina (Hg): „Hörspiel ist schön“, Rendsburg 2009</p>
