

Rudolf Frisius

Stimmen der Medien

Vorbemerkungen

1.

Wer spricht? Was wird gesprochen? In welchen Zusammenhängen ist Sprache zu hören?

Diese und ähnliche Fragen verlangen neue Antworten, wenn nicht nur Live-Sprache, sondern auch technisch vermittelte Sprache in Betracht gezogen wird. Die Möglichkeiten der technischen Konservierung, der massenweisen und weltweiten Reproduktion von Hörereignissen haben auch dem Stimmklang und der stimmlich-sprachlichen Äußerung die Exklusivität der situationsgebundenen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit genommen. (Allerdings ist der Entwicklungsvorsprung der Bild- und Klangkonservierung in der Lebenserfahrung der meisten immer noch nicht eingeholt: Wie häufig kommt es vor, daß die Gesichter längst Verstorbener auf Fotos mühelos wiedererkannt werden - und wieviel seltener gelingt Vergleichbares mit der Identifikation ihrer technisch konservierten Stimmen?)

Technisch reproduzierte Stimmen erscheinen in der Frühzeit der Klangaufzeichnung als Klangbilder inszenierter, manchmal auch zufälliger Stimmäußerungen. Die Akzentverlagerung vom Text auf die klingende Sprache wird schon in relativ frühen Aufnahmen deutlich: in aufgenommenen Gedicht-Rezitationen bekannter Schauspieler oder in Schallplattenaufnahmen berühmter Lieder- und Opernsänger.

Die Fotografie hat, stärker und genauer noch als gegenständliche Malerei und Plastik, den momentanen Gesichtsausdruck als Konserve fixiert und insofern scheinbar den Prozessen des Alterns und Sterbens entzogen. Vergleichbare Möglichkeiten der Tonträger und des Tonfilms sind technisch jünger und deswegen bis heute im allgemeinen Bewußtsein noch nicht überall so fest verankert wie technisch (re-)produzierte Bilder. Altern kann die technische Qualität der Aufnahme, aber nicht das Aufgenommene (das sein ursprüngliches Alter behält und allenfalls im Urteil späterer Rezeption nachträglich und indirekt womöglich als veraltet eingestuft wird). Technik kann das bisher Ephemere zum Dauerhaften umfunktionieren und - in paradoxer Weise - gerade dadurch seine Historizität um so deutlicher (weil exakt wiederholbar und damit detailliert analysierbar) machen.

Das real Erklingende läßt sich auf diesem technischen Entwicklungsstand womöglich genauer wahrnehmen und studieren als das in einer schriftlichen Vorlage klanglich (vermutlich oder tatsächlich) Intendierte. Sowohl in der Sprache als auch in der Musik ist es möglich geworden, den Akzent von der intentionalen Textvorlage auf das real Erklingende zu verlagern - und dies nicht nur in der Rezeption, sondern sogar auch in neuartigen Prozessen der künstlerischen Produktion bzw. Realisation.

Diese Veränderungen im Bereich der technischen Reproduzierbarkeit des Klanges betreffen alle Hörereignisse in gleicher Weise - unabhängig davon, ob es sich um Aufnahmen von Musik, Sprache oder Geräusch handelt. Sie beziehen sich auf einen größeren Bereich, der die drei vorgenannten Bereiche als Teilbereiche umfassen, möglicherweise auch koordiniert aufeinander beziehen kann.

Die Herauslösung technisch konservierter und danach reproduzierter Hörereignisse aus dem Verbund einer komplexen, meist in mehreren Sinnesbereichen (nicht nur hörend) erfahrbaren Situation der Klangproduktion hat nicht nur deren Rezeption, sondern in vielen Fällen auch ihre Produktion verändert - z. B. dann, wenn auf der Bühne anders gesprochen (womöglich sogar anders gesungen oder auf Instrumenten gespielt) wird als vor Mikrofonen im

Aufnahmestudio. Dennoch sind die Probleme medienspezifischer Hörkunst in den Bereichen Stimme/Sprache, Geräusch und Musik ebenso wie in ihren musikübergreifenden (z. B. audioivisuellen) Vernetzungen bis heute allenfalls erst ansatzweise gelöst. Dies gilt um so mehr deswegen, weil in verschiedenen Stadien der technischen Entwicklung die Möglichkeiten der Loslösung von „natürlichen“ (auch ohne Einbeziehung technischer Medien realisierbaren) Hörereignissen sich erheblich vermehrt haben. Durch technische Verfremdung und synthetische Neukonstruktion haben sich auch die Möglichkeiten einer „Musik mit Stimmen“ sowie einer Stimme/Sprache, Geräusch und Musik (im traditionellen Sinne) integrierenden Hörkunst grundlegend verändert. „Stimmen der Medien“ präsentieren und präsentieren sich in diesem Kontext als Gradmesser grundlegender Veränderungen des Hörens und der gesamten sinnlichen Erfahrung.

2.

Stimmen der Medien - Stimmen in den Medien - Stimmübertragung, Stimmkonservierung und Stimmverarbeitung über Medien - Medienstimmen: Diese und ähnliche Stichworte können darauf hinweisen, wie schwierig es ist, ein Ausdrucks- und Kommunikationsmedium wie die Stimme unter Aspekten anderer, insbesondere technische Medien zu beschreiben.

Als Ausdrucks- und Kommunikationsmedium, das sich an den Hörsinn wendet, ist die Stimme mit anderen Medien, die sich auch an andere Sinnesbereiche wenden, verbunden - einerseits in schwer auflösbaren polyästhetischen Konstellationen, andererseits in mehr oder weniger unvermeidbaren Konkurrenz-Konstellationen. Dies kann sich konkretisieren sowohl in der sprachlichen Information als auch in der nonverbalen Expression sowie in vielfältigen Möglichkeiten der Kombination beider Aspekte.

All dies ist im wesentlichen unabhängig davon, ob technische Medien ins Spiel kommen oder nicht;

in Verbindung mit diesen technischen Medien - oder sogar unter ihrem Einfluß - können sich allerdings die Erscheinungsformen und sogar die Inhalte stimmgebundener Expression, Information und Kommunikation wesentlich verändern.

Wenn Stimmen und Stimmäußerungen im Kontext technischer Medien erscheinen, können verschiedene Fragen sich neu stellen, deren Tragweite oft erst in spezifisch technischen Konstellationen deutlich wird.

Besonders deutlich wird dies bereits unter dem Aspekt der *Konservierbarkeit* der Stimme: Konservierte Stimmäußerungen verlieren den Charakter des Einmaligen, Unwiederholbaren, des unauflöslich an ein Hier und Jetzt, an eine einmalige Sprechsituation Gebundenen. Wenn sie konserviert und danach unter anderen zeitlichen und situativen Gegebenheit reproduziert werden, bewahren sie ihre Identität nur um den Preis einer Herauslösung aus dem ursprünglichen Kontext: Die Stimme aus dem Lautsprecher definiert im einfachsten Falle eine Hörsituation, die sich vom ursprünglichen situativen Kontext der stimmlichen Äußerung, z. B. von einer ursprünglichen Sprechsituation, gründlich unterscheiden kann.

Dies zeigt sich schon in Stimmäußerungen, die Aufschluß geben über die Befindlichkeit dessen, der sich stimmlich äußert. Wer dies tut, gibt externen Beobachtern dadurch etwas preis: Er verrät, wie es um ihn steht - zumindest dann, wenn er aufrichtig oder zu hinreichender Verstellung unfähig ist. Wer sich stimmlich äußert, wird sich der - womöglich „verräterischen“ - Tragweite seiner Äußerungen oft nicht hinreichend bewußt, da den Möglichkeiten direkter Selbstbeobachtung enge Grenzen gesetzt sind - zumal im Bereich der Hörwahrnehmung, und hier besonders im Bereich eigener stimmlicher Äußerungen. Die Situation kann sich allerdings grundlegend ändern, wenn die Stimmäußerung konserviert und anschließend technisch reproduziert wird: Dann löst sie sich

aus dem ursprünglichen - an ein einmaliges, unwiederholbares Ereignis gebundenen - Kontext und wird objektivierter Beobachtung, auch Selbstbeobachtung zugänglich.

3.

Stimmen der Medien: Der Titel ist, besonders im Kontext auditiver und audiovisueller Medien, doppeldeutig: Einerseits kann er sich - unter dem Aspekt *Stimmen in den Medien* auf Stimmen beziehen, die in den Medien hörbar werden, andererseits auf die hierdurch und durch andere Hörereignisse geprägte klangliche Phänomenologie der Medien - unter dem Aspekt *Stimme(n) der Medien*. Die Stimme(n) der Medien sind geprägt nicht zuletzt durch die Stimmen, die in diesen Medien hörbar werden. Dies gilt nicht nur für die heutige Medienwelt, sondern auch für die Entwicklungsgeschichte der Medien. Unter entwicklungsgeschichtlichen Aspekten läßt sich am besten verstehen, warum bis heute Stimmen, ebenso wie Hörereignisse überhaupt, eine besondere Rolle spielen, in der die Hörwahrnehmung getrennt ist von der Wahrnehmung anderer, in der Regel sichtbarer Ereignisse, die der Wahrnehmende als ursächlich für das Gehörte identifizieren kann. Die Entwicklungsgeschichte der Medien ist in weiten Bereichen bestimmt von Aspekten der unsichtbaren Klänge (Hören ohne Sehen) und der stummen Bilder (Sehen ohne Hören).

Medial vermittelte Stimmen: Anfänge

Die erste erhalten gebliebene Schallkonserve ist eine Stimmaufnahme: Thomas Alva Edison, der Erfinder des Phonographen, hat 1877 seine eigene Stimme aufgenommen.

Schon beim Hören dieser ersten Aufnahme wird hinreichend deutlich, wie radikal sich ein Tondokument z. B. von einem schriftlichen Dokument unterscheiden kann: Die technische Qualität ist noch durchaus begrenzt, so daß kaum zu verstehen ist, was gesagt wird.

Wer schriftliche Informationen über die Geschichte dieser Erfindung kennt, kann versuchen herauszuhören,

ob der Liedertext zu erkennen ist, den Edison damals der Überlieferung zufolge vorgetragen hat und der uns auch aus späterer Zeit, sogar in eingedeutscher Fassung, als Tonkonserve zugänglich ist:

„Mary had a little lamb“ - zu deutsch: „Mary hat(t´) ein kleines Lamm“:

Beispiel: Erste Phonographen-Aufnahme (Thomas Alva Edison 18. 7. 1877)

Quelle: Das Programm des Jahrhunderts. Polydor 2371 667

„Mary had a little lamb“: Hat Edison diesen Text - bzw. einen bestimmten Text-Ausschnitt aus diesem Liede -

gesprochen, oder vielleicht sogar gesungen?

Die Aufnahme ist so undeutlich, daß weder eine vollkommen zweifelsfreie Identifizierung des Textes

noch eine klare Unterscheidung zwischen Sprechen und Singen möglich zu sein scheint. Der Informationswert dieser Aufnahme ist anderer Art: Maßgeblich ist nicht, *was* Edison mit seiner Stimme mitgeteilt hat,

sondern *wie* er sich damals stimmlich artikulierte: nicht nur in Worten (seien sie gesprochen oder gesungen), sondern auch nonverbal: im Lachen.

Schon diese Aufnahme läßt sich untersuchen unter Fragestellungen, die später im Zusammenhang klingender Stimmen und klingender Sprache bedeutsam geworden sind:

- **Wer spricht?** (Thomas Edison)

(Wir hören die Stimme des Erfinders, der seine trouvaille vorführt; daß Edison hier spricht, erfahren wir allerdings nicht aus der Aufnahme selbst, da der Sprecher sich hier nicht

vorstellt, sondern nur aus Informationen aus anderer Quelle, deren Informationswert sich der Legende eines Photos vergleichen ließe)

- **Was** wird gesprochen? (Teilweise unverständlich: Mary had a little lamb... Lachen)
(Was über den Inhalt des Aufgenommenen berichtet wird, kann heute ein Hörer der Aufnahme allenfalls nur noch teilweise nachvollziehen, da die Aufnahmequalität nur ein relativ unpräzises Hören und Identifizieren zuläßt.)

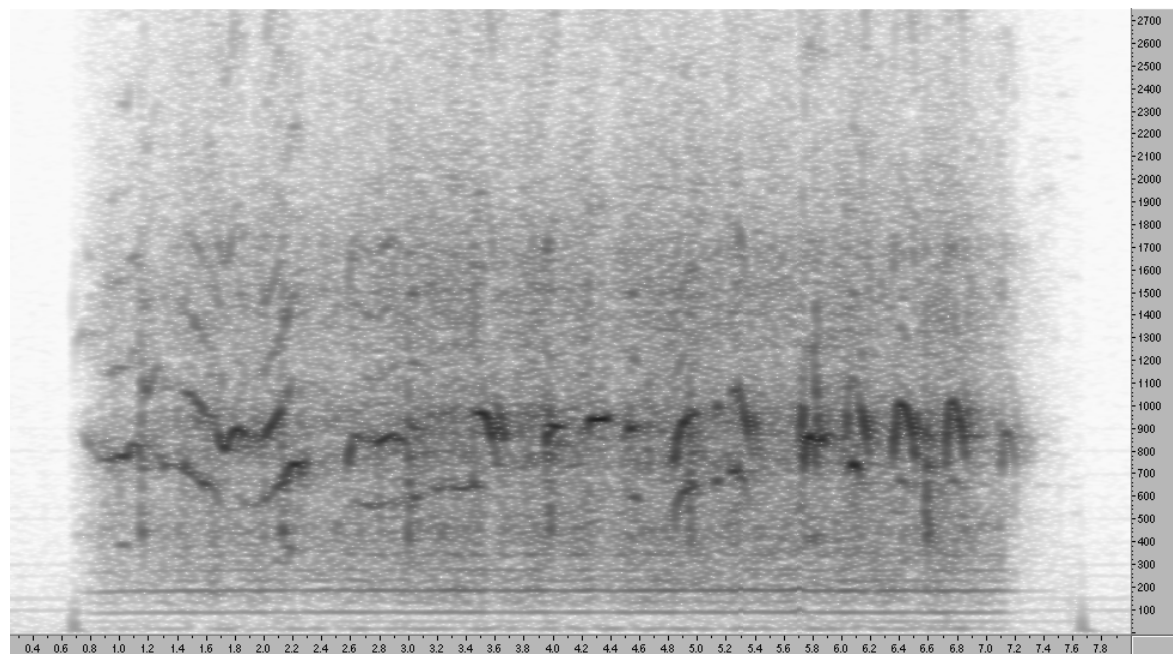
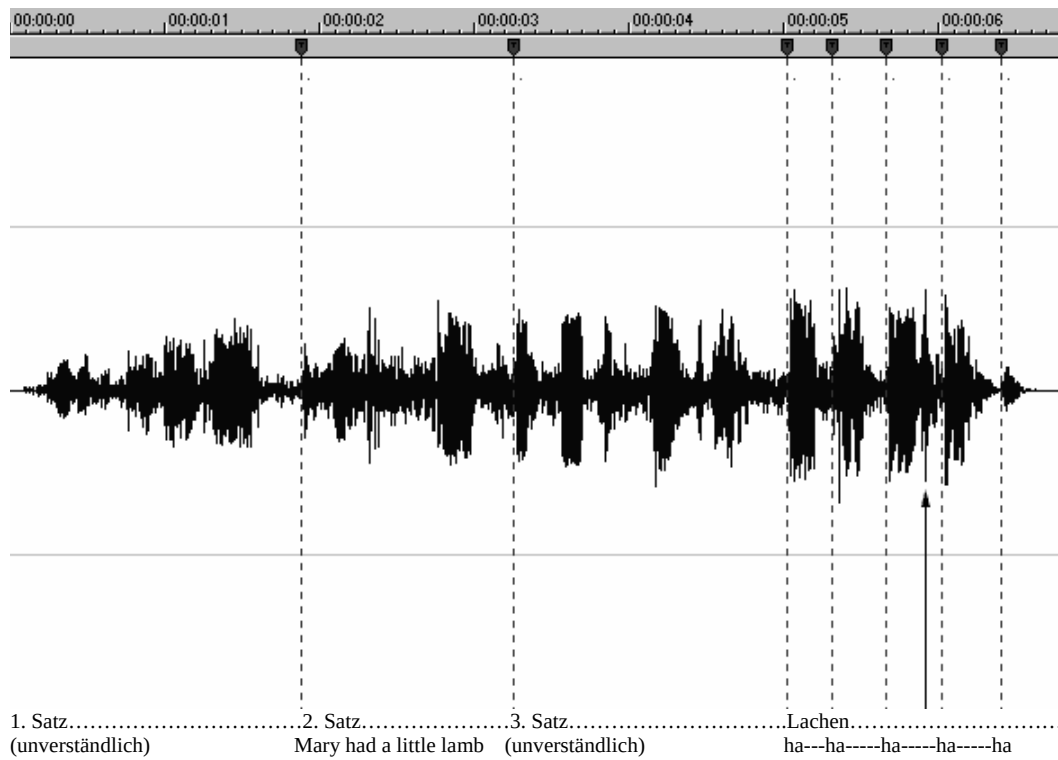
- **Wie** wird gesprochen? (Recht gut gelaunt in der Freude über die gelungene Erfindung; laut und deutlich, damit die Stimme im Beweisstück der Aufnahme später gut zu erkennen ist.)
(Wenn berichtet wird, daß Edison einen Liedtext vorträgt, dann könnte dies die Frage aufwerfen, ob er hier gesprochen oder gesungen hat; in dieser Aufnahme - und übrigens gelegentlich auch in Aufnahmen aus späterer Zeit - läßt sich diese Frage nicht mit letzter Sicherheit beantworten.)

- In welcher **Situation**, in welchem kommunikativem Kontext wird gesprochen? (Der Sprecher spricht für sich und lacht anschließend; er will hier nicht jemandem etwas mitteilen, sondern einen Beweis für das Gelingen seiner Erfindung produzieren: Hier vernehmen wir demonstratives, nicht kommunikatives Sprechen.)

(Auch die Frage nach der Bedeutung des abschließenden Lachens könnte man unterschiedlich beantworten:

Lachen als Freude über einen erfinderischen Erfolg - An- oder Auslachen eines künftigen Hörers, also ein erster Ansatz des Versuches virtueller Kommunikation...)

Wie immer man diese und ähnliche Fragen beantworten mag: Die Aufnahme gibt Aufschluß darüber, wie die Stimme eines bestimmten Menschen geklungen hat. Man kann sie hören, ohne zum Zeitpunkt der Aufnahme oder später diese Stimme tatsächlich gehört zu haben, mit diesem Menschen tatsächlich in Kontakt gewesen zu sein. Der bis dahin vergängliche Stimmlaut ist hier erstmals durch Konservierbarkeit und technische Reproduzierbarkeit dauerhaft geworden: in einem *Stimmporträt*. Die Stimmaufnahme hat hier allerdings zunächst nur dokumentarischen, noch keinen im engeren Sinne ästhetischen Wert; sie steht auf ähnlicher Stufe wie ein frühes, ästhetisch noch nicht ambitioniertes Dokumentarphoto.



Stimmaufnahme mit Thomas Alva Edison (1877):

Lautstärken-Notation (Wellenformdarstellung, oben) und Tonhöhen-Notation (Spektogramm, unten)

Beide Notationen zeigen nicht nur unterschiedliche Aspekte, sondern auch unterschiedliche Details:

Beispielsweise tritt die Gliederung in Sprache (mit verschiedenen Sätzen) und Lachen in der Lautstärken-Notation deutlicher hervor, während die Tonhöhen-Notation z. B. die Sprachglissandi und die verschiedenen Höhen der Lachimpulse erkennen läßt.

Diese Aufnahme findet sich auf einer Schallplatte, die 100 Jahre nach der Erfindung des Phonographen erschienen ist: *Das Programm des Jahrhunderts. Ein Tongemälde über 100 Jahre. Das Comeback einer aufregenden Zeit* (Polydor 2371 667, Stern Musik). Auf der Schallplattenhülle findet sich folgender Kommentar:

Am 18. Juli 1977 erfand der Amerikaner Thomas Alva Edison den Phonographen. Zum Geburtstag „100 Jahre Schallaufzeichnung“ präsentiert Polydor die große Langspielplatten-Serie „Das Programm des Jahrhunderts.“ Die beiliegende Langspielplatte eröffnet diese Serie und enthält eine akustische Montage aus insgesamt 96 Originaldokumenten:

Schlagerstars, Politiker, Kaiser und Könige, Humoristen, Chansonetten, Sportler, Nobelpreisträger, Primadonnen, Philharmoniker, Rockgruppen, Schauspieler und Poeten. Moderation: Wolf Dieter Stubel.

Idee, Zusammenstellung, Produktion: Walter Haas. Im Auftrag der Deutschen Grammophon Gesellschaft. Quellen: Deutsche Grammophon Gesellschaft (DG), Deutsches Rundfunk-Archiv, Frankfurt/Main (DRA) und diverse Privatarchive.

Zum Edison-Beispiel wird folgender Kommentar gegeben:

18. Juli 1877. 0'07. Thomas Alva Edison spricht „Mary Had A Little Lamb“ und lacht. Die erste Tonaufzeichnung der Welt. Edison-Walze.

Dem Beispiel vorangestellt ist

eine Synthesizer-Intro (0'08) und ein deutsches Schlagerarrangement des von Edison zitierten Liedes:

Mary hat ein kleines Lamm (Mary Had A Little Lamb) (0'38) (P. & L. McCartney / Müller-Schwanke),

gesungen von Daliah Lavi, aufgenommen Juni 1975 (DG).

Die Synthesizer-Intro und das Schlagerarrangement sollen den Hörer im Jubiläumsjahr 1977 und im Sound der 1970er Jahre auf das heftig rauschende erste Tondokument vorbereiten:

VERLAUFS-ÜBERSICHT:

(Schlager-Arrangement mit Mary Roos:)

Mary hatt' ein kleines Lamm, / das liebte sie so sehr.

- (Einschub Moderator Wolf Dieter Stubel:)

„Mit diesem Lied begann's.“

Wo sie auch war, wohin sie lief, / das Lamm lief hinterher.

Hörst Du sie beide singen:

La - lala, La - lala, la - la - la - lala, la - la - la

- (Refrain-Wiederholung mit Überblendung Moderator:)

18. Juli 1877. Erzvater Edison saß an seinem selbstgebastelten Phonographen, sprach „Mary had a little lamb“ und lachte. Dann kurbelte er die Walze zurück und hörte dies:

(folgt Originalaufnahme Edison)

Von der gesungenen Melodie ist in Edisons Stimmaufnahme nichts zu erkennen. Auch die Sprache ist kaum oder überhaupt nicht verständlich. Nicht einmal der Liedtext läßt sich in allen Details zweifelsfrei identifizieren.

Deutlich ist allerdings der Unterschied zwischen Sprechen und Lachen zu erkennen.

Das ursprüngliche Klangbild der Stimmäußerungen Edisons (Sprechen - Lachen) ist in der rauschenden und knackenden technischen Reproduktion kaum noch erkennbar.

Die Stimmaufnahme mit Thomas Alva Edison dokumentiert, wie seine Stimme klang und welche Stimmäußerungen er am 18. 7. 1877 vor seinem Phonographen gemacht hat. Die Aufnahme überliefert also nicht nur einen bestimmten stimmlich-sprachlichen Inhalt (der sich, soweit es um Sprache geht, auch übersetzen ließe), sondern konkrete stimmliche Äußerungen, die zu einer bestimmten Zeit in einer bestimmten Sprechsituation gemacht worden sind. Die technische Reproduktion schafft hier also andere Überlieferungs-Bedingungen als der schriftliche Text, der sich in der Regel auf das sprachlich Mitteilbare beschränken

und von der konkreten Sprechsituation sowie von den konkreten Sprechweisen abstrahieren muß.

Unter diesen neuen Bedingungen hat sich seit der Erfindung der Schallaufzeichnung das Hören nicht nur von Stimmäußerungen und Sprache, sondern auch von Musik wesentlich verändert. Im Frühstadium der technischen Entwicklung war dies womöglich deutlicher wahrzunehmen als in späteren Zeiten, die sich high-fidelity-Illusionen zu nähern versuchten.

Exkurs: Frühe Sprech- und Musikaufnahmen

Besonders an alten, technisch noch unvollkommenen Aufnahmen läßt sich deutlich erkennen, wie stark sich technisch reproduzierte Klänge von originalen Live-Klängen unterscheiden können. Vor allem an Stimmnahmen läßt sich dies genauestens heraushören, da der Vergleich mit originalen Stimmlängen dem Hörer besonders leicht fällt, wenn er sie an seiner Live-Erfahrung mißt. Dies zeigt sich auch in einer alten Musikaufnahme, der eine Ansage vorausgeht: Einer phonographischen Aufnahme aus dem Jahre 1889 von und mit Johannes Brahms.

Beispiel: Historische Klavier-Aufnahme 1889

Johannes Brahms: Ansage - Klavierspiel (1. ungarischer Tanz g-moll)

Quelle: Landmarks Of Recorded Pianism. Volume 1: Acoustic Recordings (1889-1924)

Brahms, Debussy, Grieg, Saint Saens, Lhevinne, Hofmann, Godowsky, Graininger, Eibenschütz, de Pachmann, Paderewski

IPA 117, A-Seite, 1. take

Gregor Benko hat 1977 eine Schallplatten-Anthologie ältester Klaviermusik-Aufnahmen produziert.

Für die Ansage zur ältesten erhaltenen Aufnahme, in der Johannes Brahms nach einigen Einleitungsworten seinen ersten ungarischen Tanz spielt, gibt er im Schallplattenkommentar folgenden Text an:

Grüsse an Herrn Doktor Edison. I am Doktor Brahms... Johannes Brahms.

Wer die Schallplattenaufnahme abhört, wird vielleicht den zweiten Satz verstehen, aber wohl kaum den ersten.

Auch die folgende Musikaufnahme bereitet dem Hörer einige Mühe, da sie technisch sehr unvollkommen und mit mannigfachen Störgeräuschen überliefert ist.

Wie rasch sich die technische Qualität von Musikaufnahmen verbesserte, zeigt ein Vergleich dieser ältesten Musikaufnahme mit einer etwas neueren Aufnahme Brahms'scher Klaviermusik, die knapp eineinhalb Jahrzehnte später entstanden ist:

Beispiel: Historische Klavier-Aufnahme 1903

Johannes Brahms: Ilona Eibenschütz (1873-1967) spielt Johannes Brahms: Walzer op. 39, Nr. 2 (E-Dur) und Nr. 15 (As-Dur)

Quelle: Wie voriges Beispiel, Takes A2 und A3

Schallkonserven als Klangbilder lassen sich auch als Spiegelbilder des technischen Entwicklungsstandes hören, der zur Zeit ihrer Entstehung erreicht war. Die Spuren der technischen Entwicklung können sich allerdings auch je nach dem Inhalt des Aufgenommenen unterschiedlich präsentieren - beispielsweise abhängig davon, ob Geräusche, Musik oder Stimmen aufgenommen worden sind.

Schallaufzeichnungen einzelner menschlicher Stimmen lassen sich in vielen Fällen charakterisieren als *akustische Momentaufnahmen*. Gelungene Aufnahmen können wichtige Charakterzüge einer aufgenommenen Person einfangen: als *Stimmporträts*, als auditive Gegenstücke zu einem fotografierten Gesicht oder zu einer gefilmten Porträtszene. Die technische Entwicklungsgeschichte erklärt, daß im einen wie im anderen Falle die technische Reproduzierbarkeit zunächst nur um den Preis der *Reduzierung auf einen einzelnen Sinnesbereich* erreichbar gewesen ist: Historische Photos und Filmszenen sind stumm, historische Schallaufzeichnungen sind unsichtbar. Stumme Bilder (auch stumme Bildfolgen, Stummfilme) und unsichtbare Klänge indizieren grundlegende Wandlungen sinnlicher Erfahrung im technischen Zeitalter.

Konservierte Hörereignisse: Sprache - Geräusche - Musik

Bemerkenswert ist, daß die Möglichkeiten der Konservierung und der technischen Reproduktion von Hörereignissen, sofern sie sich auf Stimmen bezogen, schon in relativ frühen Stadien der technischen Entwicklung für den Bereich der Musik besonders wichtig zu werden begannen:

Konservierte Singstimmen schienen besser verkäuflich als konservierte Sprechstimmen (und natürlich auch besser verkäuflich als konservierte Tierstimmen und Tiergeräusche; daran ändern selbst kuriose Ausnahmefälle wie die historische Aufnahme eines Termitenschwarmes nichts).

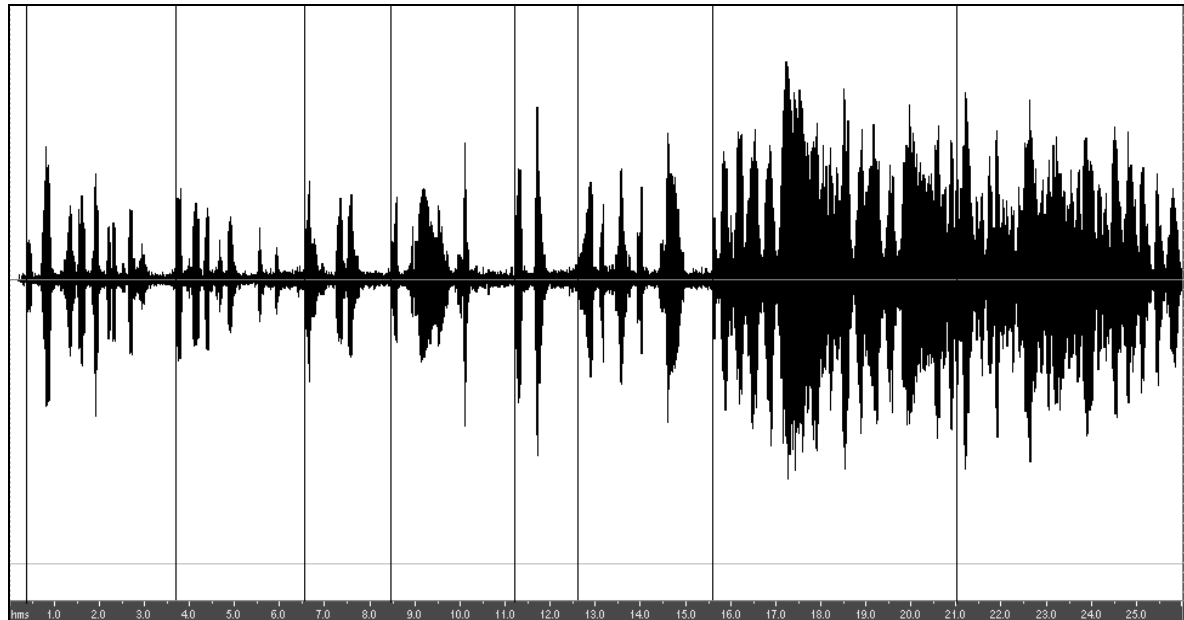
Diese Aufnahmen wurden für die weitere Entwicklung bedeutsamer als solche, die eigentlich höheren aufnahmetechnischen Anforderungen gerecht zu werden versuchten, indem sie Sprache, Musik und Geräusche miteinander in Verbindung brachten -beispielsweise in quasi-dokumentarischen Hörscenen.

Beispiel: Das Aufziehen der Schloßwache zu Berlin (ca. 1902) (Edison-Walze)

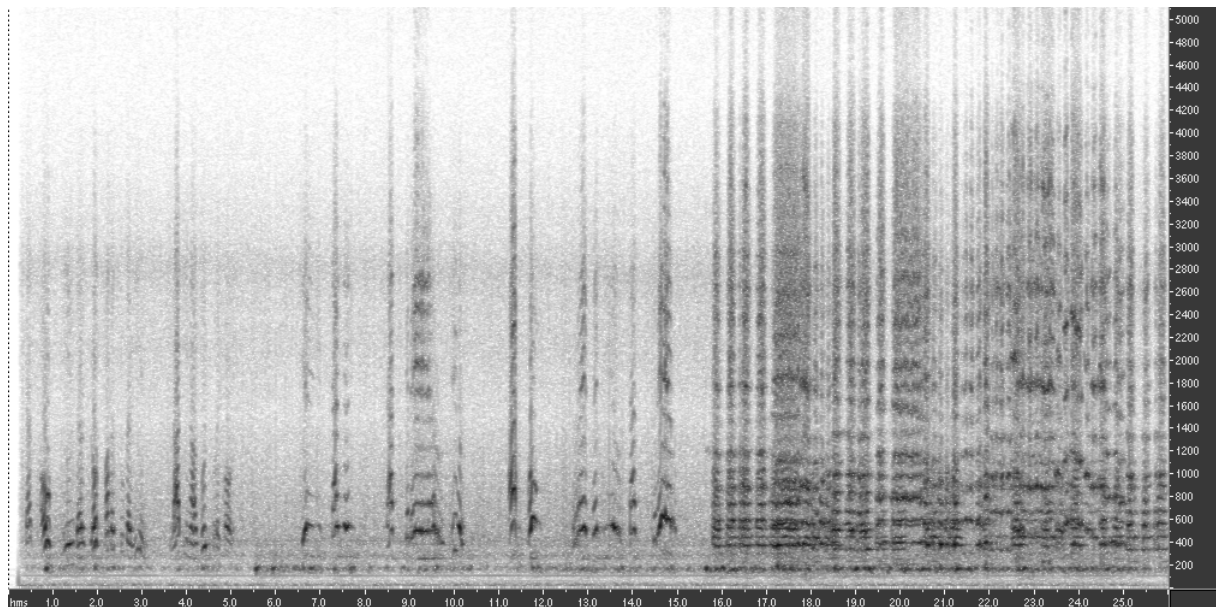
Quelle: Aus der Jugendzeit der Schallplatte. Raritäten, Kuriositäten, Kunst und Kitsch.
61 Original-Aufnahmen zum 100. Geburtstag der Schallaufnahmezeichnung. 1877-1977. (Album
mit Schallplatten)

Ariola 64 694, Platte 1, take A1

„Das Aufziehen der Schloßwache zu Berlin“



Das Aufziehn (unverständl.) Still- das Gewehr Achtung! Präsentiert Militärmarsch
der Schlosswache jstanden! über! das Gewehr! Vordersatz.....Nachsatz
zu Berlin



Melodie des Militärmarsches (Hohenfriedberger Marsch):



Das Aufziehen der Schlosswache zu Berlin, Edison-Walze (ca. 1902)
(Lautstärke- und Tonhöhennotation, Marschbeginn in trad. Not.)

Die Aufnahme beginnt mit einer Stimmaufnahme in neuer, bei Edison noch nicht erkennbarer dramaturgischer Funktion: Als *Ansage* - vergleichbar dem Vorspann eines Stummfilms. Der Sprecher sagt etwas an; er äußert sich in einer bestimmten *Sprechrolle*, in der Rolle des Ansagers. Damit stellt er sich auch dem Anspruch, daß der Hörer die Darstellung dieser Rolle erkennen und akzeptieren muß - daß er diesen Ansager also nach strengeren Kriterien beurteilt als etwa den fröhlich vor sich hin plaudernden Erfinder Edison, aber auch nach anderen Kriterien als beispielsweise die Stimme einer Person, die ein Gedicht rezitiert (wofür wir aus der Frühzeit der Aufnahmetechnik berühmte Beispiele anführen können, z. B. *Die drei Zigeuner* von Lenau oder der *Hamlet-Monolog*) oder etwa eine handelnde/sprechende Person akustisch darstellt. Dies wird im weiteren Verlauf der Aufnahme deutlich: Nach der Ansage gibt ein Offizier Befehle (oder vielmehr: ein Sprecher, der die Sprechrolle eines befehlenden Offiziers übernommen hat). Anschließend wird die *Sprechsituation* dadurch verdeutlicht, daß Musik erklingt: Marschmusik; Musik zu der Parade, zu der der Offizier und seine Soldaten (von denen nur wenig zu hören ist) befohlen worden sind.

Schon in relativ frühen Phasen der Entwicklungsgeschichte der Aufnahmetechnik ist deutlich geworden, daß traditionelle Abgrenzungen fragwürdig zu werden begannen: Unter aufnahmetechnischen Gesichtspunkten war es beispielsweise sekundär, ob Sprache oder Musik aufgenommen wurden - oder vielleicht auch Geräusche. Anfangs spielten Stimm- und Sprechaufnahmen eine relativ wichtige Rolle bei der Popularisierung von Tonkonserven (beispielsweise eine Sprechaufnahme mit Reichskanzler Bismarck, dessen Stimme damals, als die Wiedergabegeschwindigkeit gelegentlich ungenau war, auch in unfreiwilligen mickey-mouse-Effekten verfremdet erklingen konnte; ein späteres Beispiel für die Entstehung technischer Effekte aus anfänglichen Defekten ist ein Schallplatten-Loop, in das der stotternde Kaiser Wilhelm II. einmal in einer Aufnahme geraten ist: die geschlossene Schallplattenrinne führt hier zur unbeabsichtigt enthüllenden Wahrheit; in ähnlicher Weise analysieren könnte man auch einige Knacke in akustischer Propaganda des 1. Weltkrieges, z. B. in dem weiter unten beschriebenen Hörbild *Feldgottesdienst vor Maubeuge*); auch historische Geräuschaufnahmen hatten zumindest als Kuriositäten eine gewisse Bedeutung (z. B. die Aufnahme eines Termitenschwarms); Musikaufnahmen gewannen nach der Jahrhundertwende an Bedeutung, als man auf die Idee gekommen war, die Stimmen von Musik-Stars par excellence über Tonkonserven massenhaft zu verbreiten, beispielsweise die Stimmen der Sänger Caruso und Schaljapin. In der Berliner Hörszene allerdings übernehmen die Stimmen, auch und vor allem in der Konfrontation mit der anschließenden Musik, andere dramaturgische Funktionen: Hier geht es nicht um die Konservierung der Stimmen einzelner berühmter Personen, sondern um anonyme Stimmen als Repräsentanten bestimmter dramaturgischer Funktionen: Die Frage: *Wer spricht?* wird sekundär; die Frage: *Wie wird gesprochen?* gewinnt andererseits erheblich an Bedeutung, da hier vom Hörer die *Sprechrolle* aus der *Sprechweise* erschlossen werden soll (oder zumindest, wenn er sie aus dem Inhalt des

Gesagten erschließen kann, als adäquat anerkannt werden sollte). Die Individualität der Stimmen erscheint weniger wichtig als ihr dramaturgischer und, vielleicht wichtiger noch, ihr zeitgeschichtlicher Kontext. Wir kennen Beispiele aus späterer Zeit, in denen dies noch deutlicher hervortritt: in der Kombination der *Stimme* nicht nur mit *Musik*, sondern auch mit dem *Geräusch*.

Die Hörszene aus dem Jahre 1902 ist ein typisches Zeitdokument aus der Vorzeit des ersten Weltkrieges: Militaristische Propaganda, unterhaltsam aufgemacht. Stimmen und Musik stehen im Dienste der angestrebten Unterhaltungs- und Propaganda-Funktionen. (Die hier eingesetzte Musik hat übrigens in vergleichbarer dramaturgischer Funktion weiter gelebt bis weit über das Ende des zweiten Weltkrieges hinaus: in der Bundesrepublik Deutschland war und ist sie stets als Militärkapellen-Begleitung bei der Begrüßung auswärtiger Staatsgäste in der Hauptstadt zu hören.) Was in dieser politisch funktionalisierten Hörszene sich ankündigt, wird später weitergeführt auch in Verbindung mit dramaturgisch sinnfälligen, die Situation akustisch illustrierenden Geräuschen.

Medienstimmen als Politikum: Hörszenen aus dem 1. Weltkrieg

Beispiel: Die Mobilmachung und die Erstürmung von Lüttich

1. Glocken, Marschritte, Trommelschläge

2. Kommandostimme (überblendet): *Abteilung Halt!*

Abrupter Stop der Geräusche

3. Kommandostimme (eingebledet): *Gewehr ab! Rührt euch!*

4. Moderatorstimme (1977): 1914, in einem Berliner Plattenstudio

5. Mehrere Männerstimmen (eingebledet): Stimmengewirr
übergehend in hervortretende Einzelstimme: *Ich glaube, heute tut sich was*

6. Kommandostimme: *Jungs, jetzt gilt's!*

7. *Der Feind will uns den Weg nicht freimachen.*

8. Zustimmendes Gemurmel

9. Kommandostimme: *Darum müssen wir ihn erkämpfen.*

Zustimmendes Gemurmel: *Ja*

10. Kommandostimme: *Es geht auf Leben und Tod.*

11. *Mit Gott für König und Vaterland!*

Zustimmendes Gemurmel

12. *Abmarsch!*

13. Mehrere Männerstimmen: *Hurra!*

Moderatorstimme (1977): Mobilmachung und erträumter Sieg. Der Krieg findet im Saale statt.

Trompeten-Fanfare (überblendet, bleibt nach Ausblendung der Hurra-Rufe)

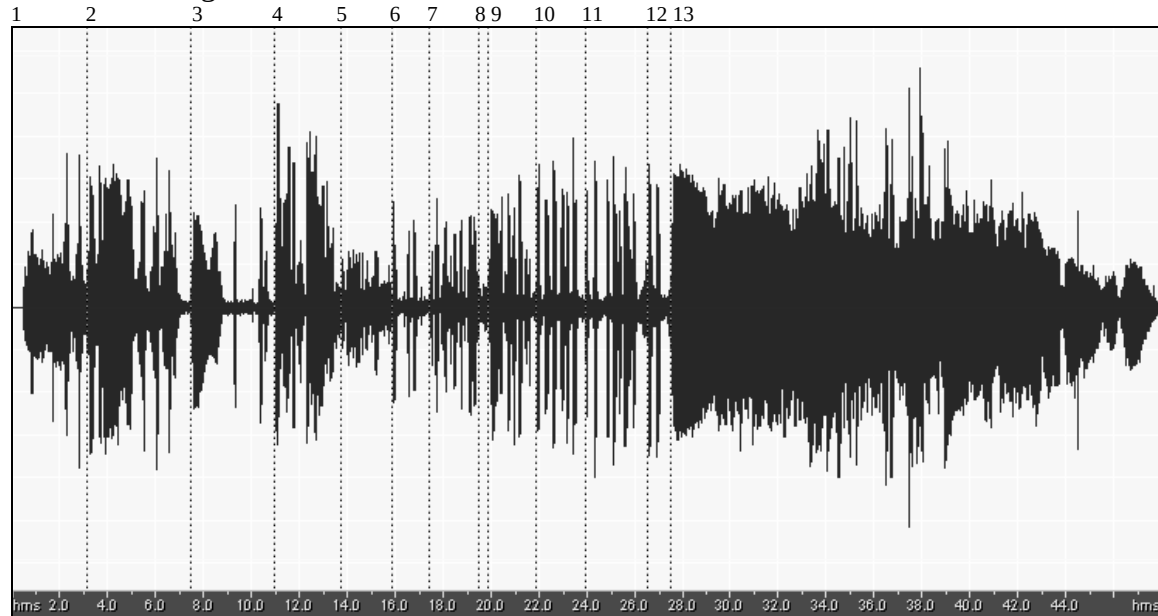
Quelle: Das Programm des Jahrhunderts, Polydor 2371 667 (s. o.). Kommentartext auf dem Schallplattencover:

1914. Die Mobilmachung und die Erstürmung von Lüttich.

„Vaterländisches Tongemälde“,

aufgenommen im Berliner Schallplattenstudio der National Zonophone-Gesellschaft
zum Besten deutscher Krieger und deren Angehöriger (DG/DRA)

Die Erstürmung von Lüttich



Glocken.....

Marschritte.....

Abteilung Gewehr 1914...

Halt! ab!

Rührt Platten-
euch! studio

Aufmarsch..... Anfeuernde Rede..... Reaktionen.....

Beispiel: Feldgottesdienst vor Maubeuge

1. Marschmusik

2. Kommando: *Abteilung Halt!* - 2 Trommelschläge, Stop

3. Kommandostimme: *Im Kreise rechts und links weg marsch!* - 5 Trommelschläge (Viertel)

4. Kommandostimme: *Halt!* (auf 6. Trommelschlag) - folgen zwei schnellere Trommelschläge (Achtel)

5. Kommandostimme: *Gewehr ab!*

6. Ansprache (mit zahlreichen Knacken):

Kameraden! Zu dem glänzenden Sieg deutscher Waffen ist ein neuer getreten.

Maubeuge hat soeben kapituliert - mit 4 Generälen, 40 000 Mann und 400 Geschützen.

Bald wird der Draht die frohe Kunde in die ferne Heimat senden und dort den Jubel von Millionen auslösen.

Mancher treue Kampfgenosse ist auf dem Felde der Ehre geblieben - im Kampf für Kaiser, Vaterland und Heer.

Unser erster Blick richtet sich von dem blutigen Gefilde empor zu dem, der über Welt und Sternen thront,

in dessen Hand die Geschicke des einzelnen wie der Völker ruhn.

Sein Segen war mit uns. Er hat Großes an uns getan. Gelobt sei sein Name für und für.

7. Aufforderung zum Choralgesang:

Was unsere Herzen bewegt, laßt es uns singen hier unter freiem Himmel als erstes Dankgebet:

8. Vorsprechen des Choraltextes (erste vier Verse der ersten Strophe):

Nun danket alle Gott

mit Herzen, Mund und Händen,

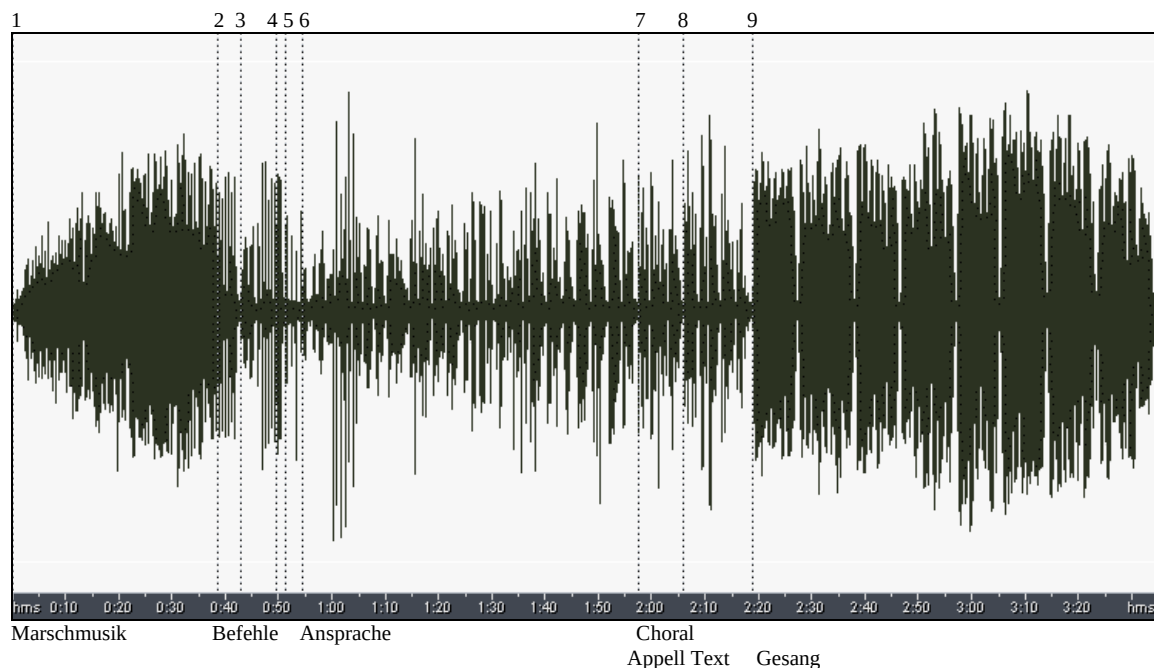
der große Dinge tut

an uns und allen Enden.

9. Choralgesang (Nun danket alle Gott, 1. Strophe: Gesang mit Begleitung der Militärkapelle)

Quelle: Aus der Jugendzeit der Schallplatte, Ariola 64 694, Platte 1, take A 2

Feldgottesdienst vor Maubeuge



Aus der Zeit des 1. Weltkrieges kennen wir Propaganda nicht nur in gedruckter Form, sondern auch in Form von Tonkonserven. Einige Hörstücke, die erhalten geblieben sind, lassen sich beschreiben als akustische Korrelate zu Feldpostkarten - mit aufgenommen Stimmen, Geräuschen und Musik-Zuspielungen wird beispielsweise *Die Erstürmung von Lüttich* oder ein *Feldgottesdienst vor Maubeuge* beschrieben: in akustischen Simulationen, die in einem heimatlichen Aufnahmestudio hergestellt worden sind. Die beabsichtigte propagandistische Wirkung wird nicht zuletzt durch inszenierte gute Laune erreicht, z. B. im Hörbild *Die Erstürmung von Lüttich*: Der Offizier, der die Leute zur Schlacht ermuntern will, erhält beifällige Zustimmung seiner Soldaten (so daß neben der *Einzelstimme* hier auch *Kollektivstimmen* hörbar werden - allerdings, schon aus aufnahmetechnischen Gründen, noch relativ spärlich); 1977, in der Neuveröffentlichung zum 100. Geburtstag der Tonkonserve, wird die muntere Stimmung durch das Geplauder eines modernen Moderators nochmals verstärkt. Stimmen, Geräusche und Musik wirken hier patriotisch-einträchtig zusammen. Ähnlich ist es im Hörbild *Feldgottesdienst vor Maubeuge*, in dem die Soldaten zum Siege paradieren und religiös eingestimmt werden: Der Feldprediger preist die Gnade Gottes, der den Sieg geschenkt hat, er verheißt den Jubel der Heimat und stimmt den *Choral von Leuthen* an: Vorsichtshalber wird der Text zunächst einmal vorgesprochen, da vielleicht weder die virtuellen Soldaten noch die realen Hörer der Aufnahme ihn präsent haben; wenn er dann anschließend mit Begleitung der Militärkapelle gesungen wird, bleibt die Stimme des Feldpredigers noch verdächtig stark im Vordergrund (was vielleicht aufnahmetechnische Gründe hat, aber gleichwohl die Aufmerksamkeit darauf lenken könnte, daß in einer späten Phase des politisch etablierten Christentums das Engagement der Gläubigen auch im kollektiven Gemeindegesang gelegentlich zu wünschen übrig läßt). Hier erklingt ein unfreiwillig grausiges Gotteslob - vor allem, aufnahmetechnisch bedingt, durch den groben, kratzenden Klang der historischen Militärkapellen-Aufnahme, aber auch durch das groteske Mißverhältnis zwischen großem sprachlichem Pathos und kümmerlicher aufnahmetechnischer Qualität.

In beiden Hörbildern erscheint inszenierter Patriotismus als inszenierte Fiktion: mit Stimmen von Schauspielern, die Soldaten spielen; mit Geräusch-Effekten; nach Möglichkeit auch mit untermalender bzw. die Atmosphäre akustisch ausmalender Musik. In akustisch illustrierter deutscher Sprache werden deutsche Helden gefeiert; andere Menschen werden allenfalls als zu bekämpfende Feinde genannt, kommen aber nicht zu Wort.

In diesen Hörbildern (die man auch als Vorformen des Hörspiels, als *Hörspiele vor der Erfindung des Hörspiels* bezeichnen könnte) wird deutlich, daß die Entwicklungsgeschichte der Medien in enge Zusammenhänge mit zeitgeschichtlichen Entwicklungen geraten kann. Das erste Ereignis, das dabei eine international herausragende Rolle spielte, war der erste Weltkrieg; er prägte nicht nur zeitgenössische Hörbilder, sondern auch Hörscenen und Hörspiele aus späterer Zeit - beispielsweise die letzten Jahre der ersten Blütezeit des deutschen Hörspiels, die kurz nach 1923, der Einführung des Radios in Deutschland, einsetzte und mit der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten endete. Die Rückschau auf den ersten Weltkrieg geriet in diesem zeitgeschichtlichen Kontext ambivalent - sei es als Kritik am Kriege, sei es als revanchistische Propaganda. Die Mediengeschichte wird so zum Spiegel zeitgeschichtlicher Konflikte. Politisch unterscheiden sie sich im Verhältnis zum eigenen Land und zur eigenen Sprache: Die Frage stellt sich, ob Krieg als Tragödie aller Opfer gesehen wird oder als Heldensage der eigenen Seite - ob beispielsweise im Hörbeispiel die deutsche Sprache dominiert oder mehrere Sprachen gleichberechtigt zu hören sind.

Medienstimmen als Umfunktionierungen von Vergangenheit und Gegenwart

Beispiel: Bischoff/Engel: Menschheitsdämmerung

a) Prolog

1. Ansager: *Menschheitsdämmerung. Eine Hörfolge vom Weltkrieg von F. W. Fischer und Franz Josef Engel.*

Hören Sie daraus ein kurzes Bruchstück.

2. Musik

3. unterlegter Text:

Es geht eine Schlacht mit schwerem Gang

4. unterlegter Text Fortsetzung:

am Weichselfluß, am Baskenjoch.

Die Stille redet tagelang.

Wir wissen's nicht, wir wissen's doch.

5. Text (ohne Musik):

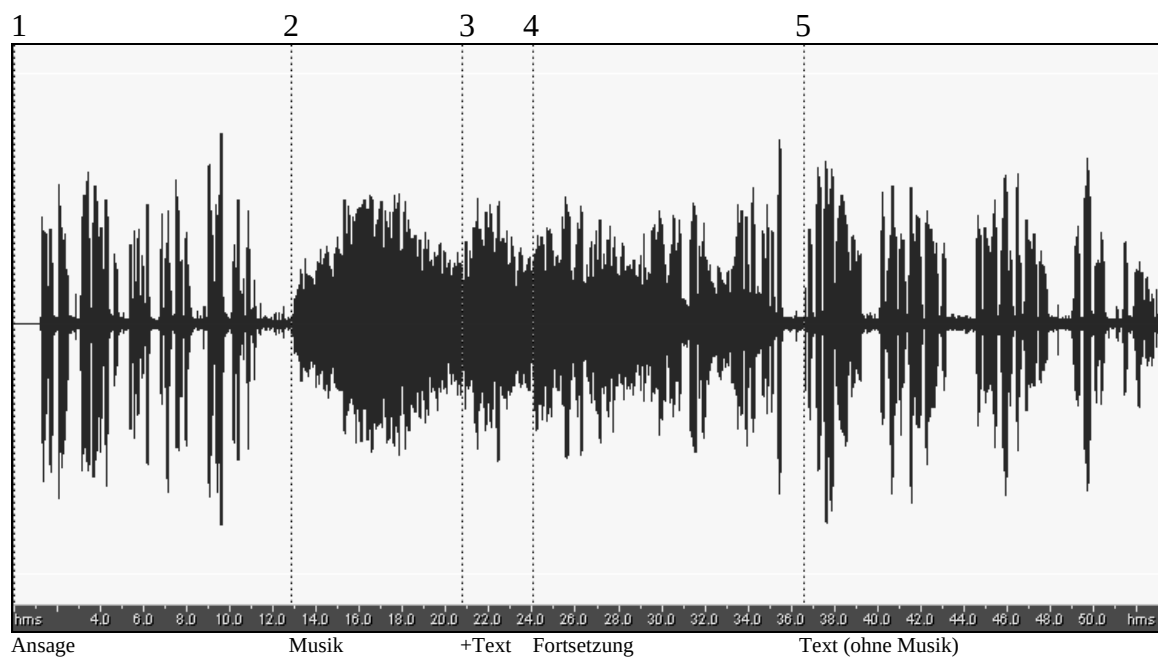
Es geht der Allerseelenwind.

Wir schreiten alle einen Schritt,

und, die wir fern vom Felde sind,

wir kämpfen nicht, wir sterben nicht.

Bischoff/Engel: Menschheitsdämmerung, Ausschnitt (Anfang)



Musik zu 2. und 3. (Takt 1-2) und zu 4. (Takt 3-4)

Quelle: Rudolf Frisius, Günter Klüh und Klaus Maichel: Ton- und Textdokumente 1929-1945

Musik im Spannungsfeld deutscher Geschichte, Stuttgart 1998 (Raabe), CD-Beilage take 1-2

1. 3 Schläge auf die große Trommel

2. Musikeinsatz: Chopin, Trauermarsch - anschließend mit unterlegten Sprechtexten:

3. Frauenstimme: *Auf dem Felde der Ehre gefallen:*

4. Männerstimme: *Musketier Karl Sprint.*

5. Frauenstimme: *Wo?*

6. Männerstimme: *Marneschlacht*

7. *St. Quentin.*

8. Musik allein - anschließend mit unterlegten Sprechtexten:

9. Frauenstimme: *Auf dem Felde der Ehre gefallen:*

10. Männerstimme: *Jean Mauriac,*

11. *sous-lieutenant*

12. Frauenstimme: *Ou?*

13. Männerstimme: *Namur.*

14. Musik allein - anschließend mit unterlegten Sprechtexten (14-21):

15. Männerstimme: *John Merrimer (?), Lancaster regiment*

16. Frauenstimme: *Wo?*

17. Sprechchor: *Wo?*

18. Männerstimme: *Massengrab im flandrischen Wald.*

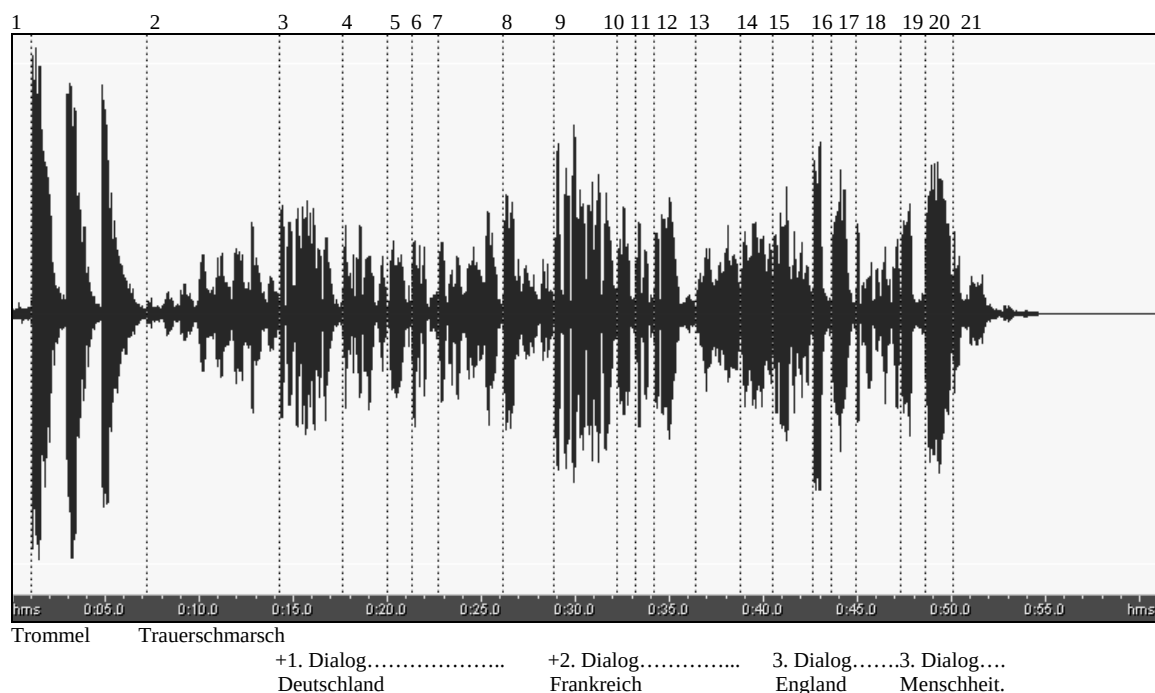
19. Frauenstimme: *Wer noch?*

20. Sprechchor: *Millionen!*

21. Männerstimme: *Tod über der Welt!*

b) Totenklage

Bischoff/Engel: Menschheitsdämmerung, Ausschnitt (Fortsetzung)



Das Hörspiel „Menschheitsdämmerung“ von Bischoff und Engel ist ein frühes Beispiel mehrsprachiger Hörspieldramaturgie: Es wird nicht nur deutsch gesprochen, sondern auch die Sprache der Kriegsgegner an der Westfront, französisch und englisch. Dies hängt zusammen mit der Intention dieses 1929 entstandenen Anti-Kriegs-Hörspiels, das sich mit Remarques Roman „Im Westen nichts Neues“ und seiner Verfilmung vergleichen ließe.

Das Stück entstand in einer Zeit, in der (etwa den Außenministern Stresemann und Briand) eine Versöhnung der einstigen Kriegsgegner noch möglich erschien. Die Trauermusik, die hier gespielt wird, war auch in patriotischen Kreisen als einschlägige offizielle Musik bei politischen Trauer-Zeremoniellen anerkannt (zumindest im Arrangement für Militärkapelle); immerhin stammte sie, was den Hörspielautoren sicherlich bewußt war, von einem polnischen Komponisten. (Die Musik war in offizieller Funktion so bekannt, daß sie in dieser sogar parodiert wurde: Dem Des-Dur-Trio unterlegte der Volksmund als Gesangstext folgenden Abgesang auf einen verstorbenen Offizier: „Jetzt trinkt er keinen Rotspohn mehr...“).

Wichtig für die Dramaturgie dieses Beispiels ist einerseits die Differenzierung zwischen sprechendem *Rezitator* (musikbegleitete Gedicht-Rezitation zu Beginn des Ausschnittes) und sprechenden *agierenden Personen* (Dialogstimmen im weiteren Verlauf) und andererseits (bei den Dialogstimmen) die *Differenzierung zwischen Männer- und Frauenstimmen*: Eine *Frauenstimme* (die sich auch als Stimme einer Überlebenden, der Mutter eines Gefallenen oder einer Kriegerwitwe deuten ließe) sagt die Todesmeldung an; anschließend nennt eine *Männerstimme* den Namen des Gefallenen. Wichtig ist, daß dieses virtuelle Totenritual für beide Seiten der Front inszeniert wird: Nicht nur für einen deutschen Soldaten, sondern auch für einen französischen und für einen englischen Soldaten. Die Musik überbrückt den Wechsel von einer Front zur anderen (vergleichbar einer Filmmusik, die verschiedene Montagestücke zusammenhält; im Hörbeispiel handelt es sich um einen Montage-Effekt im dramaturgischen Sinne - noch nicht im technischen Sinne des Zerschneidens und Klebens; die technische Klangmontage wurde im deutschen Hörspiel erst etwas später eingeführt, als Montage eines Tonfilms ohne Bilder etwa im Hörstück *Weekend* von Walter Ruttmann). Am Schluß des Ausschnittes werden die zuvor gehörten *Einzelstimmen* von einem mit *Kollektivstimmen* gesprochenen Wort abgelöst: Benannt werden die Millionen, die auf verschiedenen Seiten der Front zum Opfer des Krieges geworden sind.

Dieses pazifistische Hörspiel entstand in einer zu Ende gehenden pazifistischen Ära. Schon wenige Jahre später entstand ein deutsches Hörspiel, das Weltkriegs-Reminiszenzen in radikal veränderter Perspektive bringt: *Eine preußische Komödie* von Hans Rehberg (1933).

Beispiel: Hans Rehberg, Eine preußische Komödie

1. Leise Trommelwirbel - darüber (später einsetzend) die Stimme des Gefallenen von Langemarck:

Ich fiel bei Langemarck. Wir waren die ersten einer neuen Zeit.

Durch Langemarck lebt Preußen. Preußen lebt, es ist nicht tot.

Ich sage euch: Preußen ist verändert, gewaltig...

2. ... *ungeheuer*. (Einsatz Trompeten-Fanfare, die später übergehend in hochgeblendete Militärkapelle)

Aber es ist nicht tot.

Und wer es wagt zu sagen: „Man weiß es nicht“, hat Langemarck vergessen.

Herr, ich fiel bei Langemarck.

3. Soldatenstimme (schreiend): *Kameraden! Kameraden!...* (Einsatz Deutschlandlied: Gesang, Militärkapelle)

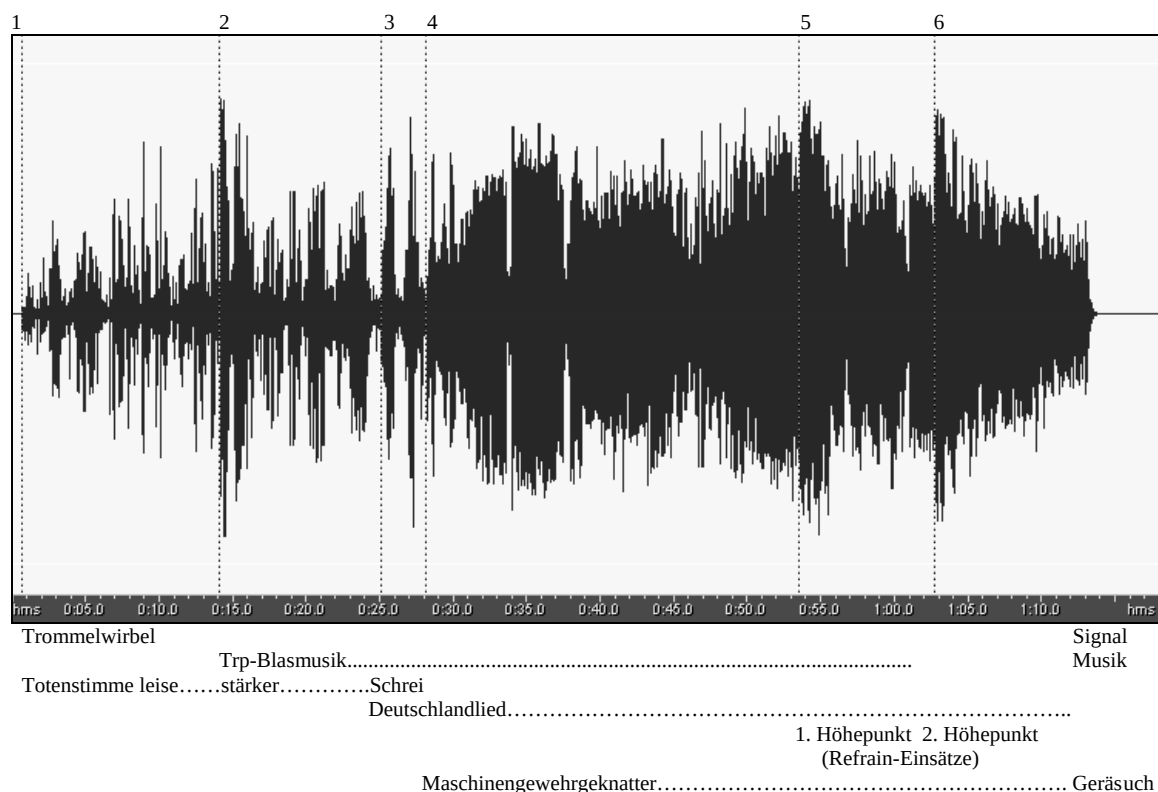
4. ... *zusammen ans Werk!* (Einsatz Maschinengewehr-Geknatter)
(Fortsetzung Deutschlandlied)

5. Refrain Deutschlandlied: *Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt!*

6. Refrainwiederholung:
(abschließende Kadenz der Militärkapelle, ohne Maschinengewehr-Geknatter)

H. Rehberg: *Preußische Komödie*, Ausschnitt

Quelle: Ton- und Textdokumente 1929-1945 (s. o.), CD-Beilage take 17



In einer Szene dieses Hörspiels wird an die Schlacht von Langemarck (1914) erinnert: an die Schlacht an der Westfront, von der deutsche Zeitungen berichteten, daß hier junge deutsche Kriegsfreiwillige mit dem Deutschlandlied auf den Lippen vorgestürzt und gefallen seien. Die Szene beschwört die Fiktion eines sprechenden Kriegsgefallenen, der die Wiederauferstehung nicht seiner selbst, sondern Preußens - und damit indirekt auch die

konservative Hoffnung auf ein „Drittes Reich“ beschwört, dessen Protagonisten sich des Weltkriegs-Totenkults bedienen, um einem Revanche-Krieg den Weg zu bereiten.

Musik, Sprache und Geräusch sind in dieser Hörspielszene eng aufeinander bezogen und verstärken sich gegenseitig in der beabsichtigten propagandistischen Wirkung: Die Sprache des bei Langemarck gefallenen Soldaten evoziert nicht nur die Musik des Deutschlandliedes, sondern auch die dramaturgisch (und zeitgeschichtlich) dazu passenden Geräusche knatternder Maschinengewehre. Sprache, Musik und Geräusch wirken zusammen, um die Illusion einer heroischen Kampf- und Todesszene wachzurufen: Es geht um die Verherrlichung des angeblich ehrenvollen Schicksals, in jungen Jahren im Kugelhagel zu sterben.

Die Toten des ersten Weltkrieges werden in Rehbergs Hörspiel propagandistisch in ähnlicher Weise ausgebeutet wie die am 9. November 1923 zu Tode gekommenen nationalsozialistischen Putschisten. Die deutschnationale Beschwörung Preußens steht im Kontext einer vereinigten Rechten, die sich 1933 offiziell in Potsdam mit dem Händedruck zwischen Hindenburg und Hitler formiert hat. - Die Musik, in die Rehbergs Hörszene mündet, krönt die Fiktion des die Wiederauferstehung Preußens ankündigenden Totenkults und erinnert gleichzeitig an das Todesritual des Gesanges von Langemarck, mit dem sich damals weitgehend ahnungslose Jugendliche selbst in den Tod getrieben haben - und überdies auch an den realen, gröhrenden Massengesang des Deutschlandliedes am Abend des 30. Januar 1933, als von Goebbels aufgebotene Nationalsozialisten vor der Berliner Reichskanzlei singend Hitlers Ernennung zum Reichskanzler feierten. (Dies ist ein akustisch besonders sinnfälliges Dokument der „Machtergreifung“; seine politische Bedeutung hat der damals amtierende Rundfunkintendant sogleich erfaßt und am folgenden Tag seinen Rücktritt eingereicht.)

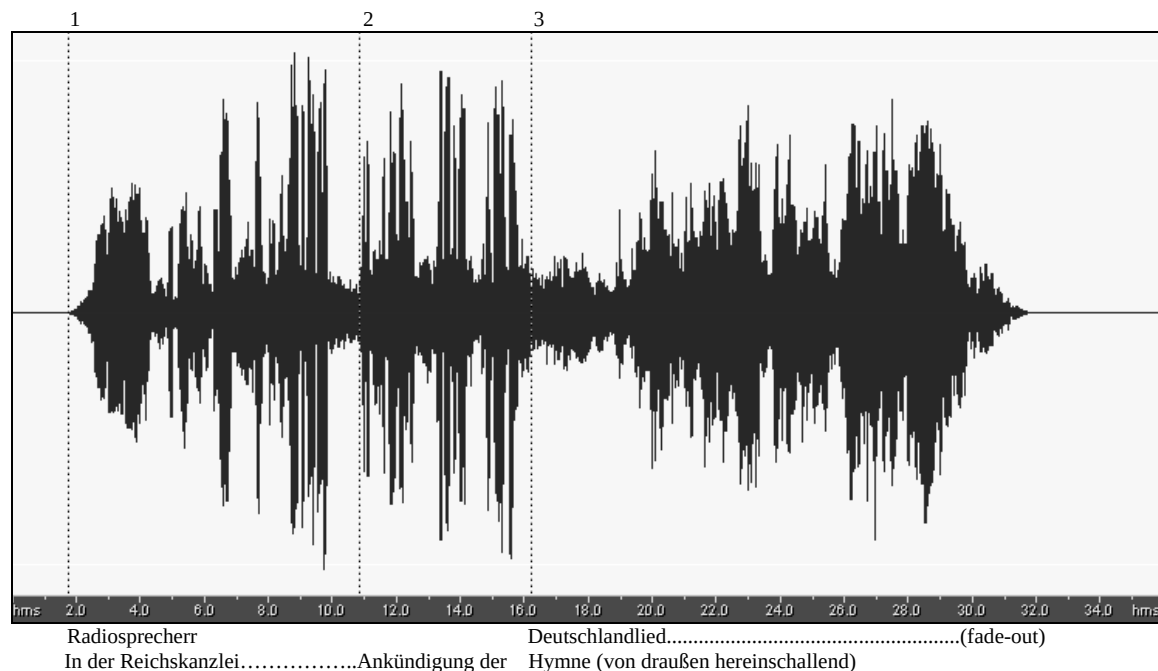
Beispiel: Radio-Reportage 30. 1. 1933

Radiosprecher:

1. *Wir sind nun herübergegangen in das Zimmer, in dem sich der neue Reichskanzler Adolf Hitler befindet.*
2. *Wir lassen nun noch einen Augenblick die Musik von draußen ins Fenster hereinschallen.*
3. Deutschlandlied (Gegröhle, Militärkapelle mit lauten Trommelschlägen)

Radioreportage 30. 1. 1933

Quelle: Ton- und Textdokumente 1929-1945 (s. o.), CD-Beilage take 16



Rehbergs Hörspielszene und die Live-Radioreportage vom 30. Januar 1933 schließen beide mit dem Deutschlandlied. Es erscheint in beiden Fällen als dramaturgischer Höhepunkt, gleichsam als vulgäres Gegenstück zum Schlußchoral einer Bach-Kantate; in ähnlicher Funktion wurde es 1933 auch in nationalsozialistischen Wochenschauen eingesetzt. Die Musik dient hier zur Inszenierung der Lüge, zur propagandistischen Verzerrung der Realität.

Medienstimmen als Versuch der Virtualisierung der Gegenwart

1. Reporterstimme: *Wait a minute. Something is happening (...)*

4- Ansager: Unterbrechungsmeldung

Ladies and Gentlemen:

Due to circumstances beyond our control we are unable to continue the broadcast from Grover's Mill.

Evidently there is some difficulty with our field transmission.

However, we will return to that point of (at?) the earliest opportunity.

In the meantime we have a late bulletin from San Diego, California

Professor Indlekoffer speaking at the dinner of the California Astronomical Society expressed the opinion that the explosions on Mars

are undoubtedly nothing more than severe volcanic disturbances on the surface of the planet.

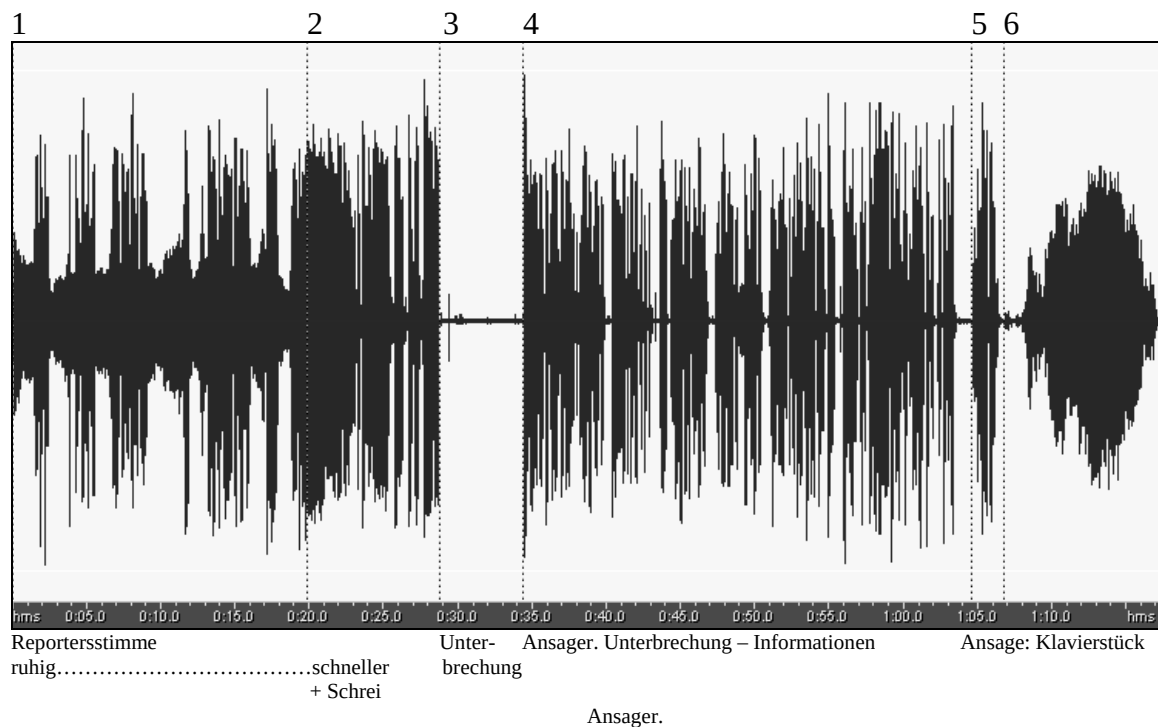
5. (Ansager:) Musikansage

We continue now the piano interlude.

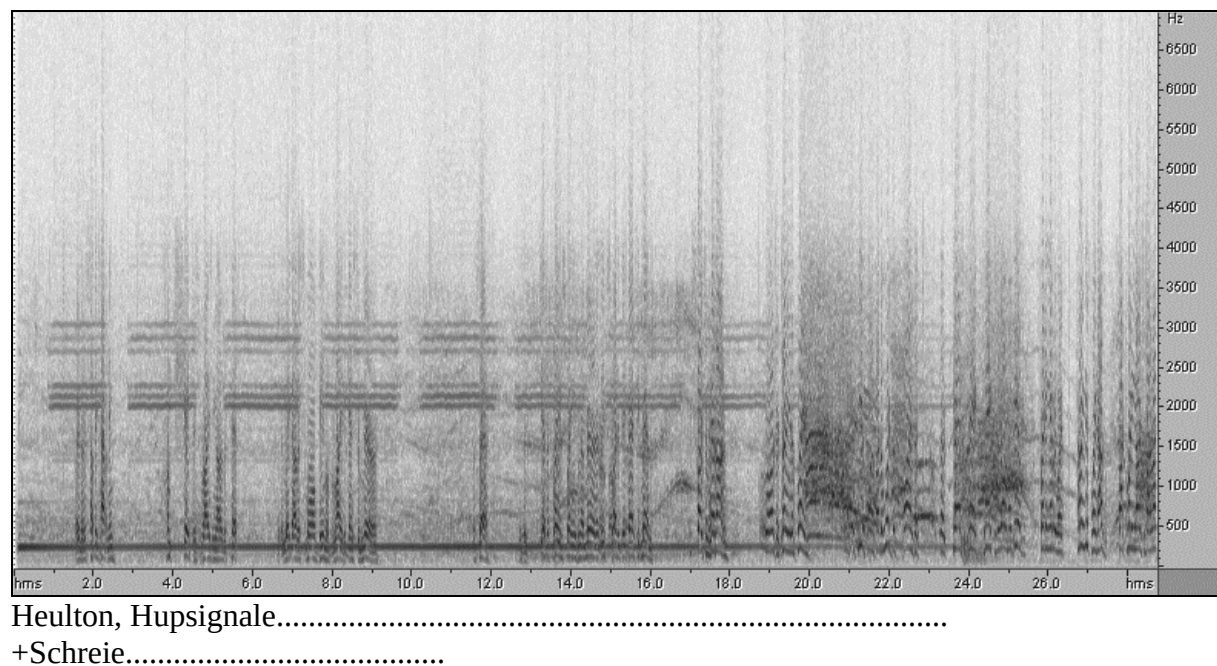
6. Klaviermusik

Orson Welles, *The War of the Worlds* (CBS 1938)

Quelle: Orson Welles, *La guerre des mondes*, phonurgia nova PN 1061/6



Orson Welles, The War of the Worlds (CBS, 1938): Abbruch einer Reportage (1'16'')
(Lautstärke-Notation / Wellenform-Darstellung)

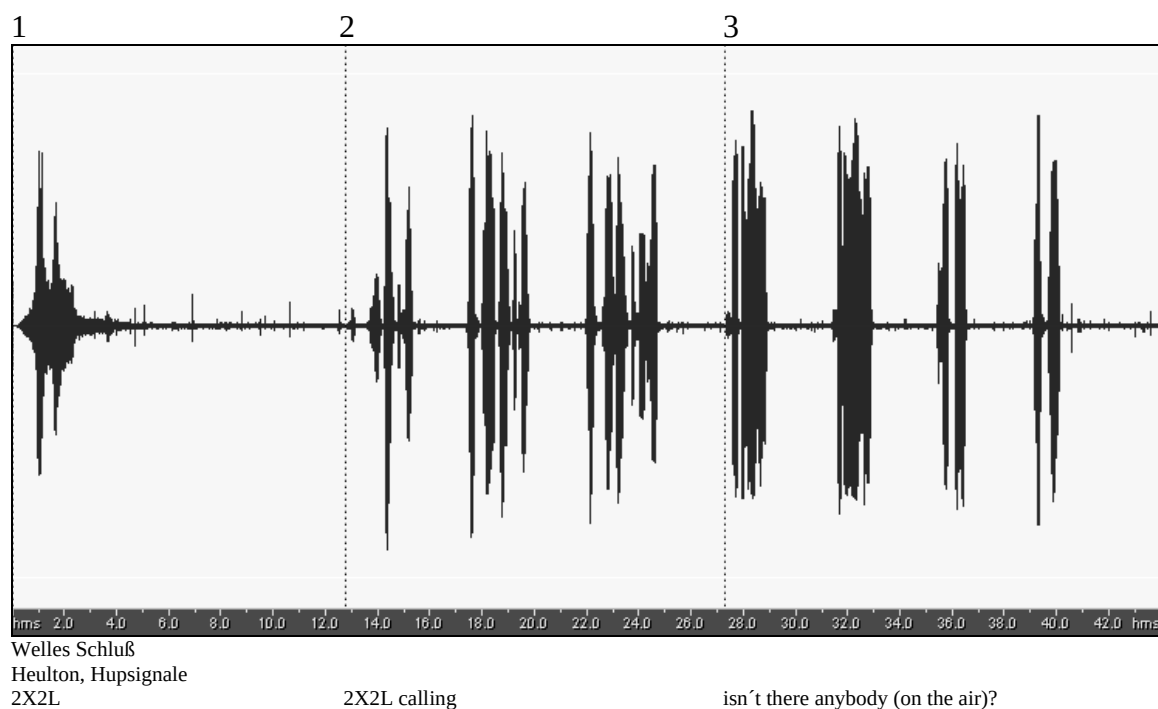


Orson Welles, The War of the Worlds: Abbruch einer Reportage, Anfang (0'26''):
(Tonhöhen-Notation / Spektrogramm)

Das dramaturgisch Wichtigste in dieser Szene ist die inszenierte *Pause*. Sie ist in einer Radio-Übertragung eine sensationelle Ausnahmesituation: Wenn tatsächlich im Radio einmal Ruhe einkehrt, ist zu befürchten, daß der Sender ausgefallen ist. Hier unterbricht eine abrupte Pause eine Realszene, den Schrei einer (re-)agierenden Person. Deswegen muß, damit die Hörer am Apparat bleiben, bald darauf eine Störungsmeldung kommen: Die *Stimme des Ansagers* löst die *Stimmen (re-)agierender Personen* ab. Die neue Situation wird mit einer beruhigenden

Erklärung garniert, die ein Professor (als beruhigende Autorität) auf einem Dinner (also auf einer furchtmindernden gesellschaftlichen Veranstaltung) abgegeben haben soll. Da es sonst nichts genauer Erklärendes zu sagen gibt, wird zur weiteren Beruhigung eine *Klaviermusik* mit ruhig perlenden Arpeggien eingespielt. - Wichtig für die Stimmregie ist überdies, wie sich die Funktion der Stimmen im Kontext der radiophonen Übermittlung beschreiben läßt: Stimmen, die handelnde Personen darstellen sollen, müssen anders klingen als Stimmen in offizieller radiophoner Funktion (etwa als Ansager); selbst die handelnden Personen müssen überdies, wie schon frühzeitig in der Radiotheorie festgestellt wurde (beispielsweise von Pierre Schaeffer), vor dem Mikrophon anders sprechen als auf der Bühne.

Während Geräusche und Musik, *Klang und Stille* sich hier *mit wechselnden Stimmen* verbinden, reduziert sich der Katastrophen-Schluß des Hörspiels auf den Wechsel zwischen *Solitärstimme und Stille*.



Orson Welles, The War of the Worlds, Schluß

Bernard Parmegiani: Bidule en Re (Anfang)

