MEDIEN

IN FORSCHUNG + UNTERRICHT

Serie A

Herausgegeben von
Dieter Baacke, Wolfgang Gast, Erich Straßner

in Verbindung mit
Wilfried Barner, Hermann Bausinger,
Helmut Kreuzer, Gerhard Maletzke

Band 47

Detlev Ihnken

Labor der Emotionen

Analyse des Herstellungsprozesses
einer Wort-Produktion im Hörfunk

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1998

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ihnken, Detlev:
Labor der Emotionen : Analyse des Herstellungsprozesses einer Wort-Produktion im Hörfunk / Detlev Ihnken. – Tübingen : Niemeyer, 1998
(Medien in Forschung + Unterricht : Ser. A ; Bd. 47)

ISBN 3-484-34047-9 ISSN 0174-4399

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1998
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt
Buchbinder: Industriebuchbinderei Hugo Nädele, Nehren

Inhaltsverzeichnis Seite

1. Vorbemerkung IX
1.1. Vorbemerkung zur Arbeit der Schauspieler XII

2. Einleitung 1
2.1. Die Problemstellung 1
2.2. Methodische Besonderheiten 4
2.3. Anmerkung zur Notation 7

3. Die Wortproduktion im Hörfunk 9
3.1. Hörfunk. Ein kurzer Blick auf die Anfänge des Mediums 9
3.2. Definition des Features 11
3.3. Die Abläufe im Umfeld der Produktion 14

4. Der Herstellungsprozeß 17
4.1. Allgemeine Voraussetzungen und schauspielerische Grundlagen 17
4.2. Das schauspielerische Handwerk 20
4.3. Das Ziel der schauspielerischen Arbeit: die Übertragung 24
4.4. Der Hörer - die unverzichtbare Aktivität der 'anderen Seite' 26
4.5. Funktion und Verantwortung des Regisseurs 28
4.6. Zeitliche Limits und andere Begrenzungen 31
4.7. Die konkreten Bedingungen für die analysierte Produktion 32

5. Emotion und Gestaltung 35
5.1. Die Fiktionalität der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Fiktion 35
5.2. Der Ausgangspunkt: Bedingungen der Kommunikation in der realen Welt 39
5.2.1. Biologisch-psychologische Grundlagen des menschlichen Austausches 39
5.2.2. Ein sprachwissenschaftlich-biologistischer Ansatz 39
5.2.3. Der Beitrag der Evolutionstheorie 41
5.2.4. Sprache als Instinkt 53
5.3. Das Spiel als virtuelle Nachahmung und Verbesserung der Welt 58
5.4. Die Emotion als Wächter und Regulator der Wahrnehmung 59

6. Bisherige linguistische Analyseansätze 65
6.1. Emotion als Gegenstand sprachwissenschaftlicher Analyse 65

7. Theoretische Grundlagen der Analyse 69
7.1. Die Elemente der Rekonstruktion von Wirklichkeit im Fiktionalen 69
7.2. Das Konzept der Analyse 69
7.3. Das Beziehungsproblem innerhalb der Produktion 72

8. Analyse in einzelnen Beispielen 73

8.1. Handwerkliche Richtigkeit
1. Aufnahmetechnische Veränderungen 74
8.1.1. Beispiel 1: Die Wirkung des Aufnahmeraumes 74
8.1.2. Beispiel 2: Die Notwendigkeit der Stille 75
2. Handwerklich-darstellerische Korrekturen 76
8.1.3. Beispiel 3: Richtige Betonung als Verständniserleichterung 76
8.1.4. Beispiel 4: Klare Artikulation als Verständniserleichterung 76
8.1.5. Beispiel 5: Kollegiale Korrektur 77
8.1.6. Beispiel 6: Pragmatische Lösung eines Problems 78
8.1.7. Beispiel 7: Lautstärke als Mittel der Interpretation 79
8.1.8. Beispiel 8: Textuelle Gliederung als Verständniserleichterung und ästhetisches Mittel (Rhythmisierung) 80
8.1.9. Beispiel 9: Betonung als Mittel der Interpretation 81
8.1.10. Beispiel 10: Sprechtempo und gestalterische 'Bögen' 83
8.1.11. Beispiel 11: Biographisches Wissen als Ausdruckshilfe 84
8.1.12. Beispiel 12: Grenzziehung zwischen Imitation und Interpretation .. 85
8.2. Darstellung und Funktion der redebegleitenden Emotion. Interpretatorische Eingriffe und Regieanweisungen 86
8.2.1. Beispiel 13: Die Reizlosigkeit des Stromlinienförmigen 87
8.2.2. Beispiel 14: Die Auswirkung zu schnellen Sprechens 88
8.2.3. Beispiel 15: Tempo als darstellerischer Balanceakt 89
8.2.4. Beispiel 16: Tempo als Indiz für verlorene Intensität der Darstellung 90
8.2.5. Beispiel 17: Die "richtige" Dosis Ausdruck 91
8.2.6. Beispiel 18: Regieanweisung als drastische Kritik 92
8.2.7. Beispiel 19: Zuviel oder Zuwenig? - Appell an die gemeinsame Sache. Regieanweisung in der Form der Werbung 94
8.2.8. Beispiel 20: Argumentative Regieanweisung als Erläuterung eines Konzepts 96
8.2.9. Beispiel 21: Regieanweisung als Diskursstrategie: Zuhören, aber nicht Nachgeben. Bestehen auf der Differenziertheit der emotionalen Gestaltung 97
8.2.10. Beispiel 22: Regie durch argumentgestütztes Beharren 100
8.2.11. Beispiel 23: Regie durch Bestätigung 102
8.2.12. Beispiel 24: Weiträumiges Beschreiben des Beabsichtigten. Umständliches Sich-Verständigen über eine Haltung 104
8.2.13. Beispiel 25: Erinnerung an den eingeschlagenen Weg der Interpretation: Appell an das Ausschöpfen der emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten 106
8.2.14. Beispiel 26: Regie durch Eingriff in das mentale Konzept und in die Mittel der Herstellung 107
8.2.15. Beispiel 27: Regie gegen Widerstände profiliert das Konzept der Regie 108

8.2.16. Beispiel 28: Regieanweisung durch Bestehen auf dem Unterschied zwischen Inhalt und Form 110
8.2.17. Beispiel 29: Pastoral' heißt: unglaubwürdig 114
8.2.18. Beispiel 30: Die Emotion steuert das Verstehen 115
8.2.19. Beispiel 31: Der Sinn liegt in der Emotion 116
8.2.20. Beispiel 32: Das rechte Maß der Emotion 117
8.2.21. Beispiel 33: Differenzierung der Emotion 118
8.2.22. Beispiel 34: Die Emotion transportiert die Idee 118
8.2.23. Beispiel 35: Die Schwierigkeiten der emotionalen Balance 119
8.2.24. Beispiel 36: Emotion als Gratwanderung 120

9. Interpretation 123

10. Zusammenfassung 127

11. Literaturverzeichnis 131

12. Dokumentarischer Anhang 137

13. Nachwort 223

1. Vorbemerkung

Die zentrale These meiner Arbeit ist, daß Emotionen einen wesentlichen Teil sprachlicher Interaktion ausmachen - sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption. Mit der Untersuchung einer gestaltenden Produktion bietet sich die Gelegenheit, in die Genese sprachlicher Kommunikation Einblick zu erhalten.

Diese Analyse wird nur fragmentarisch sein, aber sie wird - möglicherweise - ein Element sprachlicher Interaktion in den Fokus der Aufmerksamkeit ziehen, das bislang von der Sprachwissenschaft nur am Rande behandelt worden ist.

Für die Nichtbeachtung der Emotion innerhalb des Spektrums der sprachwissenschaftlichen Analyse gibt es gute Gründe, die sowohl mit der bisherigen Geschichte der sprachwissenschaftlichen Untersuchung, als auch mit den erst in letzter Zeit systematisch aufgedeckten Zusammenhängen zwischen Sprache, Bewußtsein und menschlicher Interaktion zu tun haben. Die gestaltende Nachschöpfung des sprachlichen Austausches zwischen Menschen bietet die außerordentliche Gelegenheit, Sprache (zum Teil) in ihrem Entstehungsprozeß zu beobachten, weil hier der genetische Zusammenhang, aus dem heraus Sprachäusserungen entstehen, teils intellektuell, teils sinnlich rekonstruiert wird und weil die traditionellen handwerklichen Mittel der darstellenden Kunst eine realitätsbezogene Betonung der Emotion enthalten, die an keiner anderen Stelle (außer vielleicht in analytisch-therapeutischen Gesprächen) zum Vorschein kommt.[1]

Die Alltagswelt des sprachlichen Austausches ist insoweit in der rekonstruktiven schauspielerischen Darstellung enthalten, als sie die Orientierungsfolie für den schauspielerischen Akt bildet.

Auch darin liegt eine Parallele zum ursprünglichen Prozeß der jeweils neu und im Augenblick entstehenden sprachlichen Äußerung: vom vorgegebenen Text aus muß ein Schauspieler ein emotionales 'Environment', eine persönliche und situative Umgebung finden oder erfinden, die die Äußerung des vorgegebenen Textes für die jeweilige Rollenfigur schlüssig und nachvollziehbar macht.

---

[1] Arnold Hauser hat in seiner "Soziologie der Kunst" die Totalität des darstellerischen Anspruchs betont:
"Die Kunst widerspiegelt die Wirklichkeit am vollkommensten, lebendigsten und eindringlichsten, indem sie bei ihren sinnfälligsten Zügen verharrt. In dem Maße, in dem sie auf diese verzichtet, verlieren ihre Darstellungen ihre unmittelbar wirkende, evokatorische Kraft. Auch ihre mikrokosmische, das Dasein erschöpfende Qualität gewinnt sie durch die eindringliche Unmittelbarkeit und nicht etwa durch die endlose Fülle ihrer Züge. Der Begriff der 'intensiven Totalität' bezeichnet am zutreffendsten die gesättigte Sinnlichkeit und keiner Ergänzung bedürftige Vollständigkeit, mit der die Kunst, dank ihrer 'ins Reale verliebten Beschränktheit', ins Tiefe und Dichte, statt ins Weite und Breite, dringt. Die Einzelmomente eines Kunstwerks sind von der gleichen Art wie ihre Gesamtheit und Einheit; jedes ist von dem Leben durchdrungen, das das Gebilde als Ganzes erfüllt. Während also die Wissenschaft die von ihr verfolgte 'extensive Totalität' nie und nirgends erschöpft, ist die Kunst überall am Ziele. Ihre Totalität ist weder durch die Zahl noch die Vielfalt der widerspiegelten Züge der Wirklichkeit bedingt."(Hauser, 1986, S. 4)

Der umgekehrte Weg kennzeichnet das alltägliche Sprechen: aus der Summe der Wahrnehmungen und Empfindungen findet der sprechende Mensch seinen Text, von der 'Denksprache' ("mentalese", Stephen Pinker) zum artikulierten Wort.

In der Summe handelt es sich immer um die Wahrnehmung einer 'Gesamtheit' oder einer 'Gestalt'. In der Psychologie gibt es die Theorie der 'Gestalt-Therapie', aus deren Grundlagen ich hier zitiere, um die Prinzipien dieses Ansatzes zu erläutern. Fritz Perls, einer der Begründer der Gestalttherapie, spricht von

> der Grundannahme, daß Fakten, Sinneswahrnehmungen, Verhaltensweisen und Phänomene erst durch ihre Organisation, nicht schon durch ihre einzelnen Bestandteile definiert werden und ihre eigenständige und besondere Bedeutung erlangen.[2]

Das ist eine Absage an das Modell der direkten Spiegelung von Dingen der Aussenwelt im Kopf des Betrachters und es ist ein Argument darüberhinaus dafür, daß die Verarbeitung der Außenweltreize auf ererbten, vorgängigen Mustern beruht, die diese Reize in einer vorgegebenen Weise, also nicht nach freiem Willen veränderbar, konfigurieren. Es geht darum,

> daß der Mensch die Gegenstände nicht als unzusammenhängende Bruchstücke wahrnimmt, sondern daß er sie im Wahrnehmungsprozeß zu einem sinnvollen Ganzen organisiert.[3]

Unter diesen 'Gegenständen' sind auch die Menschen zu verstehen, die dem Menschen begegnen: er nimmt sie wahr in ihrer sinnlichen Gesamtheit als körperliche Erscheinung. Daraus folgt für Perls:

> Die Grundannahme der Gestaltpsychologie ist, daß die menschliche Natur in Strukturen oder Ganzheiten organisiert ist, daß sie vom Individuum auf diese Art erfahren wird und daß sie nur als eine Funktion dieser Strukturen oder Ganzheiten, aus denen sie besteht, verstanden werden kann.[4]

Im nächsten Schritt kommt Perls auf Voraussetzungen zu sprechen, die für die Psychologie als Ableitung und Übernahme aus biologischen Erkenntnissen von Bedeutung sind, weil sie sich als Grundmuster der Organisation von Leben auf den Menschen übertragen lassen:

> Unsere nächste Annahme ist, daß alles Leben und Verhalten von einem Prozeß regiert wird, den die Naturwissenschaftler Homöostase nennen und die Laien Anpassung. Der homöostatische Prozeß ist der Vorgang, durch den der Organismus sein Gleichgewicht und dadurch seine Gesundheit unter wechselnden Bedingungen aufrechterhält.[5]

---

2 Perls 1977, S. 20
3 Perls 1977, S. 20
4 Perls 1977, S. 22
5 Perls 1977, S. 22

Diese Annahme definiert ein beständiges Bemühen des Menschen um Ausgleich zwischen seinen Bedürfnissen und der Umwelt. Diese jeden wachen Augenblick zu erneuernde Balance bringt nicht nur Schwierigkeiten mit sich (z.B. etwas Eßbares zu finden, wenn man hungrig ist), sondern auch eine erhebliche Beeinflussung der Wahrnehmung, die unter den jeweils wechselnden Bedürfnissen unterschiedlich fokussiert wird:

> Homöostase ist also der Prozeß, durch den der Organismus seine Bedürfnisse befriedigt. Da seine Bedürfnisse mannigfaltig sind und jedes Bedürfnis das Gleichgewicht stört, läuft der homöostatische Prozeß ständig ab.[6]

Und weiter gilt: Das wesentliche Element des Lebens ist für alle Lebewesen der Austausch mit der Umwelt. Das Individuum, so Perls,

> hat nicht allein Bedürfnisse und ein Orientierungs- und Handlungssystem, mit dem es sie befriedigen kann, es hat auch Einstellungen gegenüber den Dingen seiner Umwelt, die seiner Suche nach Befriedigung hilfreich sein oder sie behindern können.[7]

An dieser Stelle ist einem naheliegenden Einwand zu begegnen. Diese Beschreibung grenzt ausdrücklich das menschliche Verhalten nicht ein auf ein undifferenziertes bloßes Reagieren auf Außenweltreize. Allerdings betont dieses Modell die unaufhebbare Abhängigkeit des menschlichen Verhaltens von seiner materiellen Grundbefindlichkeit. Die Notwendigkeit und Richtigkeit dieses Ansatzes werde ich an anderer Stelle[8] noch weiter zu belegen versuchen.

Aus der dargelegten Grundbefindlichkeit ergibt sich die aus dem Lebensprozeß selbst entstehende Hin- und Herbewegung des menschlichen Denkens und Fühlens:

> Der Mensch pendelt zwischen Ungeduld und Schrecken. Jedes Bedürfnis verlangt sofortige Befriedigung ohne jeglichen zeitlichen Aufschub. Ungeduld ist also die emotionale Form, in der die Erregung - die aus der Existenz eines Bedürfnisses und der Störung des Gleichgewichts entsteht - sich zuerst zeigt.[9]

Die logische Reihenfolge Bedürfnis - Ungeduld - Erfüllung konstituiert die besondere Rolle der Emotion. Schließlich stellt sich, nach Perls, die

> Frage nach der Kraft, die unser ganzes Handeln eigentlich antreibt. Diese Kraft scheint die Emotion zu sein.(...) Denn die Emotionen sind die Sprache des Organismus; sie modifizieren die grundlegende Erregung entsprechend den Erfordernissen der Situation.[10]

---

6 Perls 1977, S. 22
7 Perls 1977, S. 35
8 Vgl. in vorliegender Arbeit Kapitel 5.2.3.
9 Perls 1977, S. 35
10 Perls 1977, S. 41

Auf dem Hintergrund dieser Überlegungen wird plausibel, warum es für den Menschen keine neutrale Situation und keine neutrale Begegnung geben kann. Im äußersten Falle sind Begegnung und Situation 'wohl-kontrolliert', also frei von erkennbaren Gefahrenpotentialen, aber auch frei von postiven, Lust erwekkenden oder Lust versprechenden Reizen.

Ein Teil des homöostatischen Prozesses scheint zu sein, daß ein Ausbleiben von Reizen ebenso einen Mangel erzeugt wie das Ausbleiben von Nahrung. Der uns aus unserer Alltagserfahrung dafür zu Verfügung stehende Terminus ist 'Langeweile'.

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, aufbauend auf einer dem eben geschilderten Gedankengang entsprechenden Konzeption und auf der Grundlage einer dokumentierten sprachlichen Auseinandersetzung über das 'Gestalten', vor allem das 'emotionale Gestalten' der Sprache einen auch in Alltagsgesprächen wesentlichen Begleiteffekt des sprachlichen Austausches zu beschreiben und zu analysieren.

1.1. Vorbemerkung zur Arbeit der Schauspieler

In der nachfolgenden Analyse erhält der Leser Einblicke in die Werkstatt des darstellerischen Berufs. Das ist Einblick in einen üblicherweise sorgfältig geschützten Raum, in dem Schauspieler in ihrer alltäglichen Praxis vertrauensvoll und in großer Freiheit ihren Text und ihre Darstellungsmittel ausprobieren können, ohne gleich das richtige treffen, ohne gleich perfekt sein zu müssen.

Der Blick in diese Werkstatt könnte den unvorbereiteten Leser zu der Annahme verleiten, die kontinuierlich erneuerte Kritik des Regisseurs an den Schauspielern sei veranlaßt durch deren mangelhafte darstellerische Qualität. Dieser Schluß wäre falsch, weil der Eindruck, auf den er sich beruft, ausschließlich auf der Tatsache fußt, daß Schauspieler bereit sind auszuprobieren, Fehler zu machen, sich als Nicht-Fertige, Nicht-Vollendete, Suchende zu zeigen.

Diese Phase des Ausprobierens, die sich auch im emotionalen Habitus der Schauspieler deutlich vom Augenblick der Aufführung, des Präsentierens unterscheidet, braucht die schützende Atmosphäre der Nicht-Öffentlichkeit.

Deswegen möchte ich hier noch einmal betonen, daß, was die an dieser Stelle dokumentierte schauspielerische Arbeit angeht, gerade die Vielfalt des Ausprobierens und die Kontinuität des Bemühens um den richtigen Weg die besondere Qualität der an dieser Arbeit beteiligten Schauspieler ausmacht.

2. Einleitung

2.1. Die Problemstellung

Der hier vorgelegte Versuch, eine inszenatorische Arbeit im Hörfunk zu dokumentieren und die spezifischen sprachlichen Leistungen und Vorgänge zu analysieren, die diesen Prozeß möglich machen, beruht auf einer von mir selbst als Regisseur verantworteten Produktion für den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart.

Am Anfang der Arbeit stand die Überlegung, auf welche Weise es möglich sein könnte, sprachliche Interaktion unter kontrollierten Rahmenbedingungen, aber gleichwohl nicht in der Form einer abstrakten Laborsituation in ihrem Ablauf zu erfassen und in ihren einzelnen Schritten nachvollziehbar zu machen. Dazu gehörte auch, daß die sprachliche Interaktion in eine konkrete Zielvorgabe eingebunden sein sollte, also deutlich über die Erfassung eines Alltagsgesprächs, eine Interaktion ohne bekanntes konkretes Handlungsziel hinausführen sollte, um wenigstens ansatzweise Urteile über den Zweck oder die Absicht, die Interaktionstendenz einer sprachlichen Äußerung dem Verstehen nach fällen zu können. Weiterhin sollte die Dokumentation so vollständig wie nur möglich die Interaktionen von einem gesetzten Anfang bis zu einem durch die Erreichung des Interaktionszieles definierten Ende wiedergeben. Die Interaktion sollte in einer relativ störungsfreien Aufnahmesituation stattfinden, um eine 'saubere', von Nebengeräuschen und Nebenaktionen weitgehend freie Dokumentation zu erhalten.

All diese Bedingungen finden sich vereint in der Situation einer Wort-Produktion für den Hörfunk. Der Aufnahmeraum ist der ruhigste, den man sich vorstellen kann. Die gesamte Interaktion ist in präzise Zeitvorgaben eingebettet (für eine Feature-Produktion von einer Stunde Sendezeit wird bei zwei bis drei Produktionstagen für die Gesamtherstellung in aller Regel nicht mehr als ein Studiotag für die Wortaufnahme eingerechnet; die zur Produktion eingeladenen und bestellten Schauspieler haben in der Regel nicht die Möglichkeit, für eine Verlängerung des Aufnahmetermins vor Ort zu bleiben, weil sie längst andere Verpflichtungen eingegangen sind).

Die Interaktion steht unter einem nachvollziehbaren Zielvorgabe, nämlich das vorgegebene Manuskript in der vorgegebenen Zeit unter den Bedingungen und Kriterien einer professionellen Hörfunkproduktion in ein sendefertiges Band zu verwandeln.

Da während der gesamten Dauer der Wortaufnahme die Verständigung zwischen Regisseur und Schauspielern über Mikrophone stattfindet, ist die Erfassung der verbalen Interaktionen durch ein während der gesamten Aufnahmezeit mitlaufendes Band möglich. Das umfaßt auch die Gespräche zwischen Regisseur und Schauspielern über das interne Kommando-Mikrophon. Damit ist die Vollständigkeit des Materials gesichert.

Die technischen Voraussetzungen einer lückenlosen Aufzeichnung der Vorgänge in der Produktion sind noch etwas detaillierter zu beschreiben. Üblicherweise befinden wir uns während einer Hörfunk-Studioproduktion[1] in einem Studiokomplex, der in der Regel gegliedert ist in zwei bis drei Aufnahmeräume mit unterschiedlichen Akustiken ('kleiner Raum', 'großer Raum' und 'schalltoter' bzw. 'reflektionsarmer Raum'), einen Regieraum und einen Tonträgerraum. Im Tonträgerraum (Arbeitsplatz des Tontechnikers) befinden sich die für die Produktion notwendigen Geräte wie Aufnahme- und Zuspielbandmaschinen, Schallplattenspieler, CD-Player. Der Regieraum beherbergt das akustische Mischpult (das ist der Arbeitsplatz des Toningenieurs), an dem Lautstärke, Filterungen, Mischungsverhältnisse der verschiedenen Schallquellen festgelegt werden, und den Regieplatz.

Die Aufnahmeräume sind untereinander und gegenüber dem Regie-/Tonträgerraum schalldicht isoliert; der Kontakt zwischen den Schauspielern in den Aufnahmeräumen und dem Produktionsteam im Regie-/Tonträgerraum erfolgt visuell über große schalldichte Fenster und akustisch über die eingebauten Mikrophone und Lautsprecher in den Aufnahmeräumen und in den Regie-/Tonträgerräumen, die nach Bedarf ein- oder ausgeschaltet werden können. Die Verfügungsgewalt über das Ein- und Ausschalten der Mikrophone liegt allerdings weitestgehend in den Händen des Produktionsteams: nur vom Regieraum aus können die Mikrophone in den Aufnahmeräumen geschaltet werden, und zusätzlich kann vom Regieraum aus über ein Regiemikrophon in die Aufnahmeräume hineingesprochen werden. Wenn die Mikrophone in den Aufnahmeräumen nicht eingeschaltet sind, können sich die Schauspieler akustisch nicht mit dem Produktionsteam verständigen.

---

[1] Es gibt auch, wenngleich eher als Ausnahme von der Regel, die Aufnahme im 'Freien', d.h., das gesamte Produktionsteam mitsamt den Schauspielern nimmt die zu produzierenden Texte in einer 'realen' Situation und damit in einer 'realen Akustik' und 'realen Atmosphäre' auf. Die Vorteile dieses Verfahrens sind: 'stimmige' Akustik und 'stimmiger' Geräuschhintergrund, im Gegensatz zu der im Studio oft nur mühsam und unter Einschluß von Kompromissen herzustellenden, von 'Geräuschbändern', also von archivierten Geräuschaufnahmen der Wortaufnahme hinzugemischten Geräuschen und Atmosphären. Unter 'Geräuschen' sind hierbei vor allem Aufzeichnungen einzelner akustisch unterscheidbarer Vorgänge zu verstehen (z.B. Holzsägen, Anlassen eines Automotors), während unter Atmosphäre der akustische Gesamteindruck einer bestimmten Situation verstanden wird, die sich aus einzelnen Geräuschen zu einem charakteristischen Ganzen zusammenfügt ('Frühlingswiese' mit Vogelstimmen und Insekten, nächtlicher Wald, Großstadtkreuzung u.ä.) Ein weiterer Vorteil kann die sich unmittelbar suggestiv herstellende Anpassung der schauspielerischen Leistung an die akustischen Gegebenheiten sein (Stimmstärke, Artikulation). Eindeutige und in der Praxis oft überwiegende Nachteile sind: geringe Beeinflußbarkeit des vorgefundenen akustischen Umfelds, Störanfälligkeit (Flugzeuge, unvermutet einsetzender Baulärm, neugierig fragende Passanten), Ablenkung durch die Unruhe der realen Situation.

Unter normalen Bedingungen wird die Aufnahmeprozedur folgendermaßen ablaufen: nach der Vorbesprechung zwischen Regisseur und Schauspielern im Aufnahmeraum über die Konzeption und nach Klärung offener Fragen (Aussprache, Begriffsklärungen, Zusammenhänge, Intentionen) wird eine Probeaufnahme gemacht (zumeist ohne mitlaufendes Aufnahmeband), bei der die akustische Einrichtung (Wahl des Aufnahmeraums, Art der Akustik innerhalb dieses Raums, Distanz der Schauspieler zum Mikrophon, eventuelle Bewegungen der Schauspieler von einem Mikrophon zu einem anderen, oder Bewegungen von einem Raum in einen anderen, Klangcharakteristik, Verteilung der Stimmen im Stereopanorama) geklärt und ausprobiert wird.

Nachdem die vorbereitenden Prozeduren abgeschlossen sind, beginnt die Aufnahme, d.h., die Aufnahmeapparatur im Tonträgerraum beginnt über die im Aufnahmeraum eingeschalteten Mikrophone den von den Schauspielern gesprochenen Text aufzuzeichnen.

Sobald der Regisseur eine Korrektur für notwendig hält, unterbricht er die Schauspieler, indem er über das Regiemikrophon in den Aufnahmeraum hineinspricht. Diese Aktion wird, da die Aufnahmemikrophone im Aufnahmeraum alle dort sich ereignenden akustischen Vorgänge registrieren, auch auf der Aufnahmeapparatur, der Bandmaschine (oder, im Falle der häufiger werdenden digitalen Produktion mithilfe eines speziell dafür hergestellten Computers auf einer Festplatte) aufgezeichnet. Je nachdem, wie lange der Einwurf des Regisseurs dauert, wird entweder die Stelle des Einwurfs auf dem weiterlaufenden Band markiert und später herausgeschnitten, oder das Band wird angehalten und erst bei Fortsetzung der Aufnahme erneut gestartet.

In beiden Fällen werden die Gespräche zwischen Regisseur und Schauspielern, da nicht zum herzustellenden Produkt gehörig, nicht aufgezeichnet.

Um das in dieser Arbeit vorgelegte Material zu erhalten, wurde in dieser Produktion parallel zur eigentlichen Aufnahme ein zweites Aufnahmegerät benutzt, das von Anfang an lief und den gesamten Aufnahmeprozeß einschließlich der Einwürfe des Regisseurs über das Regiemikrophon und einschließlich der Gespräche zwischen ihm und den Schauspielern im Aufnahmeraum über die gemeinsame Arbeit aufzeichnete.

Die Verschriftlichung dieser Bänder (mit einer Gesamtlaufzeit von etwa vier Stunden) ergab die dieser Analyse zugrundeliegende Dokumentation.

Soviel zu den äußeren Bedingungen.

Inhaltlich kam zu dieser großen Übereinstimmung zwischen den gewünschten Voraussetzungen und der realen Situation noch hinzu, daß in dieser Situation, also bei der Wortproduktion, nicht einfach nur alltagssprachliche Interaktion stattfindet, sondern über einen Teil dieser Interaktionsprozesse auch noch explizit reflektiert wird, nämlich über die Gestaltung, über die Umsetzung durch die Schauspieler. Diese Arbeit, ihr Gelingen, ihr Scheitern, ihr Fortgang, ihre Voraussetzungen werden durch den Regisseur und durch die Schauspieler wiederholt hinterfragt und diskutiert.

Ein weiterer, für die angestrebte Arbeit nützlicher Vorteil entstand durch die Art des Materials: unter den gegebenen Bedingungen, bei der Art des für dieses Vorhaben ausgewählten Textes war auch der Variationsrahmen der möglichen Interpretation enger, als er es bei einer rein szenischen Vorlage, z.B. bei einer Hörspielproduktion gewesen wäre. Im Falle einer szenischen Hörspielproduktion wäre der Erklärungsbedarf für den Herstellungsprozeß wesentlich umfassender gewesen, denn er hätte einer stärker verästelteten Gestaltungsprozedur gerecht werden müssen. Im vorliegenden Fall einer Brief-Lesung bleiben die Gestaltungsmöglichkeiten überschaubar.

Die Dokumentation beginnt im Vorgespräch, das der Regisseur und die Schauspieler über den Text und ihre jeweiligen Auffassungen davon führen. Die Dokumentation endet mit einem Kommentar des Schauspielers über die gerade abgeschlossene Aufnahme, nachdem das letzte Wort für die Produktion gefallen ist. Die Dokumentation enthält alle für den Aufnahmeprozeß relevanten Vorgänge, soweit sie akustisch registriert werden können.

Damit ergaben sich als Ausgangspunkte für die vorliegende Arbeit folgende Fragen:

1. Was passiert bei der inszenatorischen Rekonstruktion sprachlichen Austausches in der gestaltenden, 'Realität' - nachgestaltenden Arbeit mit Schauspielern?
2. Welche Elemente des Sprechens oder Sprachhandelns haben für diese Tätigkeit besonderes Gewicht?
3. Welche Bedeutung haben 'handwerkliche Richtigkeit' einerseits und 'gestalterische Leistung' andererseits?
4. Worin, in welchen Elementen des sprachlichen Geschehens drückt sich die 'gestalterische Leistung' aus?
5. Welche Rückschlüsse auf alltagssprachliches Geschehen läßt der Einblick in den inszenatorischen Prozeß zu?

2.2. Methodische Besonderheiten

Die Verfahrensweise der Untersuchung weicht insofern von der üblichen und gewohnten Methode ab, als hier Äußerungen des Untersuchenden selbst Teil des untersuchten Materials sind und der Untersuchende auch Teilnehmer des untersuchten Prozesses war.

Diese Tatsache hat zwei Seiten.

Einerseits: ich kann zwar aus der mehr oder weniger genauen Erinnerung an die Abläufe einzelne Passagen meiner Einreden eingehender rekonstruktiv verstehen, als mir das mit den Einreden der anderen Teilnehmer möglich ist, die mir genauso äußerlich bleiben wie jedem anderen, außenstehenden Beobachter auch. Ich bleibe allerdings 'selbst-referentiell', d.h. ich nähere mich zumindest Teilen des Untersuchungsgegenstandes nicht in objektiver, sondern bestenfalls in subjektiver Distanz.

Andererseits ist es deshalb um so notwendiger, mein Verhältnis zu dem aufgezeichneten Material, zu den darin auftauchenden Personen und auch zu den von mir selbst in dieser Aufzeichnung dokumentierten Beiträgen und Aktionen möglichst genau zu bestimmen.

Zu meinem Verhältnis zu dem, was aufgezeichnet worden ist: im Verlauf des Transkribierens und der Beschäftigung mit den darin vorfindlichen Dialogen und interaktiven Abläufen hat sich ein erheblicher Unterschied ergeben:

1. zwischen dem, was ich an den Tagen nach der Aufzeichnung über diese Aufnahme in Erinnerung hatte (das möchte ich hier den 'unmittelbaren Eindruck' nennen), und dem, was während der Arbeit der Verschriftlichung und Analyse für mich als Eindruck entstand (das möchte ich bezeichnen als den 'Im-Nachhinein-Eindruck'). Und
2. dieser Unterschied bezieht sich sowohl auf meine Selbstwahrnehmung als auch
3. auf die Wahrnehmung der zwischen den Schauspielern einerseits ablaufenden Interaktionsprozesse und
4. auf die Wahrnehmung der Interaktionsprozesse zwischen den Schauspielern und mir.

Zu Punkt 1 und 2:

Der unmittelbare Eindruck nach der Produktion richtete sich fast ausschließlich auf das produzierte Ergebnis. Ich war von der Richtigkeit der geleisteten Arbeit überzeugt, war aber nicht sicher, ein vorher imaginiertes Optimum erreicht zu haben. D.h., daß einige Abschnitte des Manuskripts in einer Art und Weise umgesetzt worden waren, die ich vorher mir anders vorgestellt, anders 'innerlich gehört' hatte. Ich hatte aber auch den Eindruck, mich durchaus erfolgreich für meine Auffassung der Dinge eingesetzt und sie zu einem größeren Teil auch durchgesetzt zu haben. Den 'Machtkampf' um die richtige Interpretation habe ich nicht so erlebt; in Erinnerung war mir, daß ich diese Auseinandersetzung mit M erstmal als ein 'Nicht-Können' von M erlebt habe.

Der 'Im-Nachhinein-Eindruck' war, bedingt durch das häufige Abhören des Materials und die bewußte Reflexion der sich abzeichnenden Strukturen in Dialog und Interaktion, weitaus differenzierter. Vor allem wurden mir die 'kämpferischen' Attitüden sowohl in meinem eigenen Argumentationsverlauf wie auch in der deutlich werdenden Widerstandsartikulation von M sehr bewußt. Ebenso klar wurde mir aber auch mein eigenes interpretatorisches Suchen - die beständige Anstrengung, meine Vision dieser Figuren so an die Schauspieler zu vermitteln, daß diese Version für meine Wahrnehmung auch in der Umsetzung spürbar wurde. Mein Interesse war, trotz der laut geäußerten 'Team-Konzeption' für diese Arbeit[2] , ganz eindeutig auf die Verwirklichung meiner eigenen Auffassung der Figuren gerichtet.

---

[2] Vgl. Beispiel 19, S. 94

Zu Punkt 3: Ein weiterer wichtiger Unterschied bestand beim Vergleich von 'unmittelbarem' und 'Im-Nachhinein-Eindruck' in der Wahrnehmung des Interaktionsprozesses zwischen den beiden Schauspielern M und F, die hier zum ersten Mal bei einer umfangreicheren Produktion miteinander arbeiten.

Der unmittelbare Eindruck war der eines freundlich-vorsichtigen, kollegialen Sich-Aneinander-Herantastens zwischen M und F. Der Im-Nachhinein-Eindruck verzeichnet auch eine latente Spannung, durchaus ein Sich-Abschätzen in Bezug auf handwerkliches Können und Umsetzungsvermögen. Die (sich auch dokumentierende)[1] Vorsicht laviert an der Grenze einer Angst, mit Einwürfen oder Korrekturen das Image des anderen zu verletzen und damit eine kontraproduktive Behauptungshaltung des anderen zu evozieren, die für das ja weiterhin notwendige und unter Zeitdruck stattfindende gemeinsame Arbeiten zur Belastung werden könnte.

Zu Punkt 4: der 'unmittelbare' Eindruck nach der Produktion war der einer nicht unproblematischen, im Großen und Ganzen aber doch produktiven, an der Sache orientierten Zusammenarbeit, in der die Atmosphäre zwar auch schon mal gespannt, überwiegend aber ausgeglichen, ja sogar heiter war. Der Im-Nach-hinein-Eindruck widerspricht dem unmittelbaren Eindruck ganz wesentlich. Im Nachhinein muß ich feststellen, daß ich ganz offensichtlich einigermaßen verbissen, ohne den Schauspielern allzu große interpretatorische Freiräume zu lassen, an meiner Vision festgehalten habe. Und daß meine Auseinandersetzung mit M um die richtige Interpretation ein Machtkampf war, in dem ich meine Position als Regisseur gegenüber einem auf dem Theater als Schauspieler, Regisseur, Intendant und im Hörfunk als Sprecher und Schauspieler erfahrenen Kollegen behaupten wollte. Bezeichnenderweise lasse ich deshalb auch eine Metakommunikation über diese Positionsbehauptung nicht zu. F thematisiert - auf sehr freundliche und leichte Weise - das Problem, indem sie auf einen bestimmten Satz von mir mit einem Lachen und der Bemerkung reagiert: "Dich besetz ich mal, wenn jemand 'nen Regisseur spielen muß"[2]

Zusammenfassend: der Vergleich zwischen 'unmittelbarem Eindruck' und 'Im-Nachhinein-Eindruck' zeigt meines Erachtens zweierlei:

1. Wie stark diese beiden summierenden Eindrücke einer bestimmten Situation voneinander abweichen können, und
2. In welch erheblichem Maße vor allem der 'unmittelbare Eindruck' abhängt davon, mit welchen Zielsetzungen eine Arbeitssituation wie die hier beschriebene begonnen und vorangetrieben wird und wieviel von diesen Zielen im Verlaufe der Zeit der Begegnung realisiert werden kann.

Überdies scheint es möglich zu sein, der Aufzeichnung der eigenen Kommunikation in einer sachlicheren und distanzierteren Position zu begegnen und ihr Einsichten in den Ablauf und Hintergrund des eigenen Handelns abgewinnen zu können.

---

[1] Vgl. Beispiel 5, S.77

[2] Vgl. in der Dokumentation S.209 f

Mein Ziel ist es, den von mir hier nur vorläufig als 'Element des sprachlichen Geschehens' bezeichneten Mechanismus der 'emotionalen Gestaltung' so eindeutig zu identifizieren und in seiner Funktion zu analysieren, daß er für den unvoreingenommenen Leser nachvollziehbar und in eigenen Kontexten überprüfbar wird. Das Ergebnis der Arbeit soll eine Form bekommen, die den analysierten Prozeß aus dem singulären Zusammenhang löst und ihn zu einem auch in vielen anderen Kontexten beobachtbaren und reidentifizierbaren Element der menschlichen Kommunikation werden läßt.

Ich meine allerdings: dies ist eine der wenigen Gelegenheiten, bei denen der gemeinte Mechanismus wirklich sichtbar werden konnte - allenfalls in therapeutischen Gesprächen oder in Krisengesprächen innerhalb von Beziehungen kommen die Elemente der emotionalen Gestaltung des sprachlichen Geschehens sonst so explizit zu Tage. Nur solche Situationen und, im besonderen, die szenische Gestaltung erlauben den Einblick von außen in das 'Labor der Emotionen'. Die schauspielerische Erarbeitung des darzustellenden und zu kommunizierenden Gefühls ist die bewußte Re-Genese alltagssituativer Handlungsmuster und Kommunikationsprozesse.

2.3. Anmerkung zur Notation

Da es in diesem Fall um die Darstellung des sprachlichen Geschehens geht und nicht um eine detaillierte Oberflächenanalyse, folgt die Art der Wiedergabe einem pragmatischen Verständnis von Richtigkeit und Nachvollziehbarkeit der sprachlichen Ereignisse, ohne eine bis ins Detail gehende Notation der Lautäusserungen und Pausen. Denn da bisher die emotionale Gestaltung des sprachlichen Geschehens noch keinen Schwerpunkt der sprachwissenschaftlichen Analyse gebildet hat, gibt es verständlicherweise auch noch kein Notationsverfahren, mit dessen Hilfe wir die emotionalen Anteile des gesprochenen Wortes zu erfassen versuchen. Auch Henne und Rehbock[3] verzeichnen in ihrer ausgefeilten und nahezu alles bedenkenden "Taxonomie der Daten in der mündlichen Kommunikation"[4] die Emotion nicht; allenfalls kommt sie in dieser Taxonomie vor unter dem Begriff "Stimmgebung"[5].

Allerdings werde auch ich an dieser Stelle kein Notationsverfahren für die Erfassung emotionaler Qualitäten im sprachlichen Austausch anbieten. Einmal, weil das im Rahmen dieser Arbeit gar nicht geleistet werden kann, und zum zweiten, weil mein Ziel auch vielmehr darin liegt, auf die grundlegende Bedeutung dieser Funktion aufmerksam zu machen.

---

[3] Henne/Rehbock 1982
[4] ebenda
[5] ebenda, S. 62

Ebensowenig kann untersucht werden, in welcher Wechselwirkung emotionaler Ausdruck und Verarbeitungsprozesse beim Sprecher und Hörer stehen; oder welchen Einfluß der emotionale Ausdruck auf das Selbstbild von Sprecher und Hörer haben könnte.

3. Die Wortproduktion im Hörfunk.

3.1. Hörfunk. Ein kurzer Blick auf die Anfänge des Mediums.

> Den Rundfunk haben nicht Politiker oder Publizisten oder Künstler entdeckt oder gar erfunden. Es war vielmehr die Technik, die zunächst für den Hörfunk, dann auch für das Fernsehen ein völlig neues Kommunikationsmittel angeboten und damit zweifellos eine neue kommunikative Dimension geöffnet hat, ohne freilich das 'Gutenberg-Zeitalter' zu beenden. Die technische Innovation 'Rundfunk' hat sich von Anfang an 'an alle' gewandt und deshalb nicht nur fernmelderechtliche, sondern auch politisch-gesellschaftliche Fragen aufgeworfen, die erst im Lauf eines historischen Prozesses in das Bewußtsein der Gesellschaft eingedrungen sind.[1]

An dieser Stelle sind noch einige Bemerkungen über die Form der Produktion nötig, die im folgenden Grundlage der Untersuchung sein wird.

Über das Feature als Hörfunk-Form kann nicht geredet werden, ohne die Entstehung des Hörfunks in Deutschland in Betracht gezogen zu haben. Die Geschichte des Mediums wirkt sich bis heute und bis ins Detail auf die Formen und Inhalte aus.

Bei der Entstehung des Rundfunks in Deutschland stand nicht die Frage nach den Interessen des Publikums im Vordergrund. Das Publikum war eine mißtrauisch von den Behörden (Reichspostministerium) akzeptierte, weil unverzichtbare Komponente eines eher technisch konzipierten Funkversuchs. Und wenn schon für dieses Publikum Programm gemacht werden mußte, dann ein wohlkontrolliertes Programm, denn auch der drahtlose Funkverkehr war Teil der Fernmeldehoheit des Reichspostministeriums, Bestandteil des 'Postregals'.

Lerg formuliert es so:

> Die Freigabe des Rundfunkempfangs für alle hatte zwei Aspekte: auf der einen Seite die sicherheitsrechtlichen oder hoheitsrechtlichen, auf der anderen Seite finanzielle und wirtschaftliche. Die Konstruktion, die schließlich entstand, berücksichtigte tatsächlich beide Gesichtspunkte, die Wahrung der sicherheitspolitischen Interessen des Reichspostministeriums und anderer Ressorts und die Sicherung der finanzrechtlichen und wirtschaftlichen Chancen, die im Rundfunk gesehen wurden.[2]

Aus dieser Perspektive ist auch zu erklären, was den Rundfunk in seinen Anfängen programmlich ausmachen sollte:

> Gegenstand des Unternehmens ist die Veranstaltung und drahtlose Verbreitung von Vorträgen, Nachrichten und Darbietungen künstlerischen, belehrenden, unterhaltenden, wirtschaftlichen sowie sonst weitere Kreise der Bevölkerung interessierenden Inhalts in ... und weiterem Umkreise.[3]

Auch Straßner konstatiert hiermit vergleichbare Ausgangssituationen:

---

1 Hans Bausch, Vorwort des Herausgebers, in: Lerg, 1980, S. 11

2 Lerg, 1980, S. 108

3 Mustervertrag bei den Akten betr. Westdeutsche Funkstunde AG 1924 - 1926. RWWA Köln Abt. 5 Nr. 8 Fasz. 60 Industrie- und Handelskammer für den Regierungsbezirk Münster, zitiert nach Lerg, 1980, S. 151

> Der in Deutschland 1923 eingeführte Hörfunk sollte als 'Unterhaltungsfunk' zunächst Musik und Schauspielkunst einem Publikum vermitteln, das als 'Hörer' vom Typus erst neu geschaffen werden mußte (...). Da zunehmend auch die Unterrichtung im Sinne 'volkserzieherischer Aufgaben' wichtig wurde, standen am Anfang des Wortprogramms neben Nachrichten vor allem Vorträge, Reden, Autorenlesungen, Rezitationsveranstaltungen, im Kinderprogramm Märchenlesungen.[4]

Im Zusammenhang mit der Darstellung von vergeblichen Versuchen vieler mittlerer und großer Städte im Jahr 1924, einen eigenen Sender zu errichten, konstatiert Lerg:

> Im übrigen hat das Bestreben, die Programmherstellung unter Kontrolle zu halten, sicher auch eine Rolle gespielt bei der Entscheidung, die Zahl der programmproduzierenden Rundfunkeinheiten im Reichsgebiet möglichst niedrig zu halten.[5]

Aus diesen Ansätzen hat sich bis in unsere Tage für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk eine Struktur erhalten, die eine Kontrolle des Programms durch gesellschaftliche Instanzen vorsieht. Dies ist nicht der Ort, die Wandlungen im Grade der Außenbestimmung, zu mal mehr, mal weniger demokratisch abgesicherten Instanzen der Kontrolle zu beschreiben, auch nicht der Ort, die Ausmaße der Einflußnahme von außen und der vorwegnehmenden Selbstzensur innerhalb der Häuser zu diskutieren; festzuhalten bleibt nur, daß der Hörfunk von Anfang an kein absolut freies, sondern in gesellschaftliche Aufgaben und Kontrollen eingebettetes Medium gewesen und geblieben ist.

Das konnte und kann nicht ohne Auswirkungen auf Inhalte und Formen bleiben. Der Hörfunk in Deutschland war und ist ein Medium, in dem die Suche nach der Wahrheit nur im Rahmen gesellschaftlicher Akzeptanz stattfindet. Das gilt für die öffentlich-rechtlichen Sender der ARD; für die Privatradios, die Formen wie das hier gemeinte Feature nur in marginalen Ansätzen und vereinzelt anbieten, gilt, daß nur gesendet werden kann, was weder die Hörerschaft noch die Werbekunden verschreckt.

Natürlich gibt es Abstufungen innerhalb der einzelnen Genres: die künstlerischen Formen innerhalb des Hörfunks, die literarischen Hörspiele und andere, dem allgemeinen Begriff der Kultur zuzuordnende Sendungen haben einen erheblich größeren Spielraum als diejenigen Sendungen, die sich unmittelbar mit gesellschaftlichen Ereignissen oder Personen befassen.

Dabei sind die grundsätzlichen gestalterischen Möglichkeiten des neuen Mediums offensichtlich in ihrer Anlage schon sehr früh entdeckt worden - hervorgehend aus einem die technischen Möglichkeiten sinnlich nutzenden Spieltrieb:

---

4 Straßner, 1980, S. 220

5 Lerg, 1980, S. 178

Man darf Hans Bredow und seinen Mitarbeitern für die Jahre 1920 bis 1922 gewiß mehr als nur eine blasse Ahnung dessen zugestehen, was künftig das Medium Rundfunk werden sollte. Es fehlte nicht an Anregungen durch zahlreiche einfallsreiche Funkbeamte, zum Beispiel in der Funkstation Königs Wusterhausen, die zwischen den Post- und Industrieversuchen Texte verlasen, musizierten und Schallplattenmusik übertrugen.[6]

3.2. Definition des Features

Die Hörfunk-Feature-Form, in der Definition des "Deutschen Wörterbuchs" von Wahrig: "[Rundfunk] Hörbild, das mit Hilfe funkakustischer Effekte Kenntnisse aus den verschiedensten Wissensgebieten vermittelt", verdankt diesen Bedingungen ihre Entstehung. Sie findet sich in der Bundesrepublik Deutschland so gut wie ausschließlich in den Programmen der öffentlich-rechtlichen Landesrundfunkanstalten der ARD. Sie ist ein tragender Bestandteil des dort beheimateten Verständnisses eines Rundfunk-Programms, das "informieren, bilden und unterhalten" soll.[7]

Das Feature ist in seiner Form, die vom solistisch sprechenden Autor bis zur komplexen, assoziativ-atmosphärischen, verdichteten Zustandsbeschreibung mit Hilfe etlicher Sprecher und Schauspieler reicht, ebenso offen wie in seinen Inhalten. Es kann somit ebensogut zum Transporteur von Hintergrundsanalysen werden wie zur Darstellungsplattform künstlerischer oder kultureller oder gesellschaftlicher Entwicklungen und Analysen.

Tamara Auer-Krafka hat in ihrer Wiener Dissertation "Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen bis zur Gegenwart" versucht, das Feature auf seinen Begriff zu bringen. Die "Strukturelemente des Features" beschreibt sie so:

Feature ist ars combinatoria, eine spezifisch funkische Ausdrucksmöglichkeit und will durch die Kombination der Mittel anderer Funkformen - wie zum Beispiel: vom Dialog bis zum Dokument, von der Reportage bis zum Monologue Intérieur, vom Kommentar bis zum Life-Mitschnitt, von der Original-Aufnahme bis zur Nachricht - ein Thema besonders anschaulich darstellen. Pauschal kann formuliert werden: Features besitzen Universalität, d.h. der gesamte Bereich unserer komplexen Wirklichkeit, der sich der Mensch konfrontiert sieht, ist potentiell thematisch. Keine Begebenheit ist ausgenommen: politische, geschichtliche, sozio-kulturelle und gesellschaftliche Tatbestände, Zeitfragen und allgemeine Situationen werden von den Autoren aufgegriffen und zu Gegenständen der thematischen Auseinandersetzung; eben alles, was im Interesse des öffentlichen Lebens steht.
(...)

---

6 Lerg, 1980, S.65

7 Vgl. WDR-Gesetz: "§ 4, (2) Der WDR hat in seinen Sendungen einen umfassenden Überblick über das internationale und nationale Geschehen in allen wesentlichen Lebensbereichen zu geben. Sein Programm hat der Information, Bildung und Unterhaltung zu dienen. Er hat Beiträge zur Kultur, Kunst und Beratung anzubieten." Gesetz über den "Westdeutschen Rundfunk Köln" (WDR-Gesetz) vom 31. März 1993 (GV. NW 1993 S. 158).

> Der Hörer wird zu Reflexions- und gegebenenfalls zu Emotionsakten angehalten, d.h. sein Interesse für das Thema muß geweckt werden. Das gelungene Feature vermag derartige Spannungsmomente freizulegen, so daß der Hörer selbst bei dem trockensten Thema durch die Form der Darstellung und der Übermittlung 'gepackt' wird.[8]

Zu der Untersuchung von Auer-Krafka ist in jüngster Zeit eine detaillierte Untersuchung des Features von Kribus hinzugekommen. Seine umfassende Arbeit definiert den Begriff des Features, untersucht Herkunft und Geschichte des Features, beschreibt Inhalt und Form, wesentlich auch in Abgrenzung zum Hörspiel.

> Das traditionelle Hörspiel ist fiktiv, wogegen das Feature seinen Stoff aus der Realität und Fiktion bezieht.[9]

Was die Enststehung des Features betrifft, so beschreibt Kribus die Herkunft der Form aus den Anfängen des Radios in England und Deutschland. Er definiert für das englische und für das deutsche Feature (deren beider Entwicklung er bis zum Kriegsende 1945 verfolgt, um für die Zeit danach sich auf das deutsche Feature zu beschränken) eine "Experimentierphase" (Kribus), in der sich die Form als Abgrenzung zu traditionellen Medien und deren Ausdrucksmöglichkeiten als eigene, "radiogene" Form konstituiert.

> Im Rahmen der (getrennt verlaufenden) deutschen und englischen Experimentierphase wurde eine Sendeform kreiert, die sich an den Eigengesetzlichkeiten des Rundfunk orientiert und die Bezeichnung 'Feature' als radiogene Ausdrucksform zu Recht besitzt.[10]

Kribus kommt schließlich zu folgender Definition des Features:

> Das Feature ist eine Rundfunksendung, die die akustischen Bestandteile (Sprache, Geräusche und Musik) aus verschiedenen inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhängen zu einem elaborierten Thema (Person oder Sache) verarbeitet, in der radiophonen Auflösung eigen-produktiv wird und damit eine neue Realität für den Hörer erschafft. Die Intention der Sendung richtet sich nach der Funktion der akustischen Teile.[11]

Kribus unterstreicht, wie Auer-Krafka, die Offenheit der Feature-Form und ihre Fähigkeit, heterogene Elemente zur Darstellung eines Themas zu nutzen. Kritisch anzumerken ist allerdings, daß Kribus in der Würdigung des O-Ton-Features (also derjenigen Feature-Form, die auf Original-Tönen, d.h. außerhalb des Studios direkt aufgezeichneten, zumeist sprachlichen, Bestandteilen beruht) von einer irreführenden Auffassung des O-Tons in Abgrenzung zur darstellerischen Leistung des Schauspielers ausgeht:

---

8 Auer-Krafka 1980, S. 16 f
9 Kribus 1995, S. 22
10 Kribus 1995, S. 84
11 Kribus 1995, S. 213