

Rudolf Arnheim Rundfunk als Hörkunst

**suhrkamp taschenbuch
wissenschaft**

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1554

Arnheims Buch ist bis heute die einzige bedeutende Theorie des Radios. Diskutiert werden künstlerische wie wahrnehmungstheoretische Fragen des Mediums Rundfunk, dessen »Tugend der Blindheit« im Zentrum der Argumentation Arnheims steht. Das »Hören« als Kategorie einer Wahrnehmung ohne Bilder hat durch das Aufkommen des Fernsehens keineswegs an Aktualität verloren. Musik und menschliche Rede haben ihre eigene Vollständigkeit, deren verblüffende Komplexität untersucht wird.

Rudolf Arnheim
Rundfunk als Hörkunst

und weitere Aufsätze
zum Hörfunk

*Mit einem Nachwort von
Helmut H. Diederichs*

Suhrkamp

Die Erstausgabe von *Rundfunk als Hörkunst* erschien 1936
bei Faber & Faber in London unter dem Titel *Radio*.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2018

Erste Auflage 2001

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1554

© für diese Ausgabe Suhrkamp Verlag

© Carl Hanser Verlag für »Rundfunk als Hörkunst«

© für die Aufsätze zum Hörfunk und den Anhang Suhrkamp Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-29154-2

Inhalt

Rudolf Arnheim

| | |
|---|-----|
| Rundfunk als Hörkunst | 7 |
| Ein neues Vorwort (1978) | 9 |
| Einleitung | 13 |
| Das Weltbild des Ohres | 18 |
| Die Welt der Klänge | 22 |
| Richtung und Abstand | 37 |
| Raumhall | 63 |
| Nacheinander und Nebeneinander | 69 |
| Hörfilm tut not! | 82 |
| Lob der Blindheit: Befreiung vom Körper | 86 |
| Autor und Regisseur | 128 |
| Die Kunst, zu allen zu sprechen | 132 |
| Der Rundfunk und die Völker | 141 |
| Psychologie des Rundfunkhörers | 161 |
| Fernsehen | 172 |

Rudolf Arnheim

| | |
|---|-----|
| Aufsätze zum Hörfunk | 179 |
| Hörspiele (1927) | 181 |
| Gespenster. <i>Der Tod im Lautsprecher</i> (1930) | 184 |
| Der Rundfunk sucht seine Form (1932) | 185 |
| Rund um den Funk (1932) | 190 |
| Funkliteratur (1932) | 194 |
| Ein Hörspiel (1932) | 198 |
| Kiebitz, Fachmann, Lautsprecher (1932) | 203 |
| Fragen an den Tonmeister (1933) | 207 |
| Film und Funk (1933) | 211 |

Anhang

| | |
|--|-----|
| Helmut H. Diederichs, Radio als Kunst. Rudolf Arnheims rundfunktheoretische Schriften im biographischen Zusammenhang | 217 |
| Nachweise | 237 |

Rudolf Arnheim
Rundfunk als Hörkunst

Ein neues Vorwort

(1978)

Dieses Buch über künstlerische und wahrnehmungsmäßige Grundprobleme des Rundfunks wurde, ganz ähnlich wie mein etwas früheres Buch über den Stummfilm und die Anfänge des Tonfilms, zu einer Zeit geschrieben, als sein Thema so ziemlich ausgespielt zu haben schien. Zwar ist auch in diesem Buche viel von Zukunftsmöglichkeiten die Rede, doch sah es in den frühen dreißiger Jahren so aus, als ob der Rundfunk bald ein Stück Vergangenheit sein würde. Nur zu bald würde das Fernsehen die Hörkunst durch das Bild ergänzen und damit die von mir so gepriesene Tugend der Blindheit verlieren, ganz wie der Film dabei zu sein schien, die schönen Möglichkeiten des bewegten Bildes durch gesprochenen Dialog an ihrer weiteren Entwicklung zu verhindern. Die einer Begrenztheit des Ausdrucksmittels entstammende und künstlerisch so wertvolle Symbolik würde nun überflüssig und damit unmöglich werden. Vielleicht also wählte ich mir meine Themen, weil ich vom Temperament her dem Altmodischen und Überlebten zugetan war.

Nun erwies sich aber in den Jahrzehnten nach der Veröffentlichung der beiden Bücher, daß sowohl der Klang ohne Bild als auch das Bild ohne Klang einem echten menschlichen Bedürfnis entgegenkamen. Dies Bedürfnis verlangte sein Recht auch noch, als die volkstümlichen Unterhaltungsproduktionen sich in Fernsehen und Sprechfilm eine komplettere sinnliche Gegenwart eroberten. Die Musik sowohl wie die menschliche Rede haben ihre eigene Vollständigkeit; und das gilt auch für das bewegte Bild. Die Worte der Erzähler und Dichter, die Stimmen des Dialogs, die Argumente des Denkers und die komplexen Klänge der Musik richten sich an Erfahrungen und Gedanken, die durch Zutaten aus dem Bereich des Sichtbaren sehr leicht gestört werden; und daher hat man ihnen zu allen Zeiten auf diese oder jene Weise die Möglichkeit verschafft, sich als bloßer Klang mitzuteilen. Ebenso bezieht der Film nach wie vor aus der reinen Bildwirkung seinen stärksten Ausdruck.

Rede und Musik sind noch immer der eigentliche Bereich des Rundfunks, während sie dem Fernsehen unüberwindliche Verlegenheiten bereiten. Wieviel intelligenter sind die entkörpernten Stimmen der Ansager und Diskussionsteilnehmer im Rundfunk,

als das überflüssige Gehabe all dieser Herrschaften auf dem Bildschirm, die da in voller Sicht unbehaglich umhersitzen und mit ihren Papieren hantieren: Ähnlich störend sind die aus nächster Nähe aufgenommenen Musikanten.

Allerdings veranlaßt der Rundfunk die Hörer nicht nur, sich auf Rede und Musik zu konzentrieren, sondern er läßt auch umgekehrt ihre Gedanken ins Weite schweifen. Der Klang ist nicht an einen festen Ort gebunden wie das Bild. Er folgt dem Hörer, wohin er auch geht, und so wird das Rundfunkprogramm leicht zur Hörkulisse für die Geschäfte des täglichen Lebens. Hin und wieder hört man hin, aber wie häufig und wie lange fesselt das Programm wirklich die volle Aufmerksamkeit? Die Frage stellt sich vor allem für einen Teil der heutigen Jugend, die mit Vorliebe ihrem Tagewerk in einer Dunstwolke von Heulgesang, stampfenden Urwaldrhythmen und Ansagergeschwätz nachgeht. »Wir stellen das Radio an, um uns in den Strom des Geschehenden einzuschalten«, schrieb vor einigen Jahren der Rundfunkredakteur der Studentenzeitung an der Harvard-Universität. Er bemerkte dazu, offensichtlich ohne Gewissensbisse, daß dies Geschwemme von Geräuschen ihm das Gefühl gerichteter Tätigkeit verschaffe, wie es »in der Sicherheit der Zeiten vor der industriellen Revolution« den Menschen durch ihre tägliche Arbeit zuteil wurde. Er erwähnte auch, als eine historische Kuriosität, daß »etwa in den dreißiger Jahren die Familien sich um den Radioapparat zu versammeln pflegten und der Sendung mit voller Aufmerksamkeit zuhörten«.

In den dreißiger Jahren – das war also die Zeit, in der das vorliegende Buch geschrieben und zuerst veröffentlicht wurde. Das Buch dürfte in der hier vorgelegten Ausgabe kaum auf neue Leser rechnen, wenn der Rundfunk heute nichts weiter wäre als eines von den vielen Betäubungsmitteln. Dem ist aber nicht so. Zumal in Europa, wo ja der Rundfunk schon von Anfang an viel ausdrücklicher als ein Kulturträger behandelt worden ist, verlangen nach wie vor viele Sendungen die volle Aufmerksamkeit eines geistig aktiven Publikums. Wichtig ist dies vor allem für die Entwicklung des Hörspiels, dessen Möglichkeiten ich im folgenden auf Grund der frühesten Versuche analysiere. Hansjörg Schmitthenner hat in seinem Kommentar zu einer Sammlung solcher Stücke berichtet, daß in Deutschland zwischen 1927 und 1962 mehr als zweihundert Hörspiele veröffentlicht wurden, zumeist nach 1945, und zwar in Auflagen von insgesamt mehreren hunderttausend Exemplaren.

Auch seien in einer britischen Bibliographie ebenfalls über zweihundert Titel für den gleichen Zeitraum aufgeführt. Vor allem hat die BBC in London sich der Pflege des Hörspiels angenommen, und zwar unter der Mitarbeit von Schriftstellern wie Dylan Thomas, Louis MacNeice, Richard Hughes und Tyrone Guthrie.

Nicht zufällig leiten die besten dieser Stücke ihren Stil von den Sondereigenschaften des auf Klang beschränkten Ausdrucksmittels ab. So schreibt Michel Butor in einem Aufsatz über »Literatur, Ohr und Auge« (»Répertoire III«, 1968): »Die praktische Erfahrung mit dem Rundfunk, in dem ja die klanglichen Eigenschaften der Sprache vorherrschen, bringt einen dazu, den Text für eine Sendung wie eine Musikpartitur zu behandeln. Man muß da nicht nur die Passagen als solche berücksichtigen sondern auch die Art und Weise, in der die Worte aufeinander folgen und sich überdecken. Auch muß man viel empfindlicher für Intonation, Tempi, Intensitäten und Tonhöhe werden, als das herkömmliche Theater es verlangte. Schon von jeher haben hier die Musiker eine ungeheuer große Vorarbeit geleistet. Mallarmé war der Meinung, daß es für die Literatur an der Zeit sei, sich das ihr Eigene aus der Musik zu sichern, und er versuchte sich selbst an einem Partiturbuch, dem Verfahren unserer heutigen Experimente.«

Butor selbst hat ein Beispiel in seinem »Réseau Aérien« vom Jahre 1962 beigezeichnet, einer Art Sprechatorium, in dem fünf Stimmenpaare in wechselnden Kombinationen sechszeilige Dialoge rezitieren, und zwar in der lapidaren Sprachform, die für literarische Funkdichtungen so beliebt geworden ist, seit Bert Brecht sie im »Flug der Lindberghs« verwendete. Weiterhin hat der mühelose Übergang von einem Schauplatz zum anderen und über Zeitabstände hinweg immer mehr zu Themen geführt, die aller räumlichen und zeitlichen Begrenzungen entbunden sind. Nicht geographische sondern gedankliche Bezüge, das unrealistische Zusammentreffen von Traumgestalten sowie die rein klangmäßige Gegenwart von Phantasiegeschöpfen, Göttern oder Personifizierungen haben den Rundfunk zur bevorzugten Ausdrucksform nicht nur für Lehrstücke wie Brechts »Der Prozeß des Lukullus« gemacht, sondern auch für die gespenstischen Fabeln eines Dürrenmatt oder die spielerischen Konstruktionen eines Ionesco.

Einige Voraussagen haben sich also erfüllt, und das hat mich ermutigt, dies Buch zunächst in einer amerikanischen Neuauflage und nun auch in seiner deutschen Originalfassung erscheinen zu

lassen. Jedoch gestehe ich, daß ich dies vor fast einem halben Jahrhundert geschriebene Werk dem heutigen Leser nur mit Zögern vorlege. Zwar scheint mir das Haupt- und Zentralkapitel zum »Lob der Blindheit« noch heute so wesentlich wie damals, als ich es schrieb. Auch ist es möglich, daß die Beschreibungen der technischen und wirtschaftlichen Bedingungen von damals einen gewissen historischen Reiz haben, zumal einige Grundprobleme, die uns heute noch plagen, in den primitiven Verhältnissen von damals besonders deutlich zum Ausdruck kommen. Und doch klingen diese Besorgnisse und Gebrauchsanweisungen aus einer verschollenen Zeit jetzt vielfach, als wollte man einem elektrischen Ingenieur des späten zwanzigsten Jahrhunderts erklären, wie man am besten einen Saal mit Wachskerzen ausleuchtet. Besonders aber bekümmert mich die dogmatische Einfalt, die kindhafte Lehrhaftigkeit, mit welcher der noch nicht Dreißigjährige hier soziale, ästhetische und erzieherische Tatbestände abhandelt. Beim Durchlesen zuckte mir die Hand immer wieder nach dem Blaustift, und ich habe denn auch im einzelnen manches gekürzt, geglättet und eingeschränkt. Im wesentlichen aber mußte ich mir sagen, daß dies Buch nur als Ganzes aufgenommen werden kann: seine Schwächen gehören notwendig zu dem Zeitbilde, das damals entstand, als ein junger Mensch sich ein junges Ausdrucksmittel gläubig, hoffnungsvoll und ungeduldig zu eigen machte.

Das Buch erschien zuerst im Jahre 1936 in London bei Faber & Faber unter dem Titel »Radio«, war aber bald ausverkauft. Ähnlich erging es einer 1938 von Ulrico Hoepli in Mailand veröffentlichten italienischen Ausgabe, »La Radio Cerca La Sua Forma«. Die Neuausgaben sollen zugleich der Danksagung an einen verstorbenen Freund, Sir Herbert Read, dienen. Er war sein Leben lang ein Bahnbrecher für neue künstlerische Ausdrucksformen und stets bereit, den Jungen hilfreich beizuspringen. Er und seine Frau, Margaret Ludwig, erboten sich, mein deutsches Manuskript ins Englische zu übersetzen, als der Zusammenbruch der deutschen Kultur die Veröffentlichung des Originals unmöglich machte. Ihnen verdanke ich es, daß mein Buch damals in der Sprache erschien, die nun meine eigene geworden ist.

*University of Michigan
Ann Arbor, Michigan*

R. A.

Einleitung

Unlängst saß ich am Hafen eines kleinen Fischerortes in Süditalien. Mein Tischchen stand auf der Straße vor der Tür des Cafés. Die Fischer, breitbeinig, mit den Händen in den Hosentaschen, schauten, der Straße den Rücken zukehrend, in die Segelboote hinunter, die gerade vom Fang heimgekommen waren. Es war sehr still, aber plötzlich fauchte und spuckte es hinter mir, ein Kreischen, Quiet-schen, Pfeifen ertönte – man setzte den Rundfunkapparat in Tätigkeit, dessen Lautsprecher in die Frontwand des Cafés eingelassen war. Er diente zum Kundenfang. Was den Fischern das Netz, das war dem Cafétier der Lautsprecher. Als das Kreischen verging, hörte man einen englischen Ansager sprechen. Die Fischer drehten sich um und lauschten, obwohl sie nicht verstanden. Der Ansager teilte mit, man werde jetzt eine Stunde lang deutsche Volkslieder senden, und er hoffe, die Hörer würden ein Vergnügen davon haben. Und dann sang ein typisch deutscher Männergesangverein die alten Lieder, die jeder Deutsche von Kind an kennt. Auf deutsch aus London, in einem italienischen Örtchen, wohin kaum je ein Fremder kommt. Und die Fischer, von denen wohl kaum einer je in einer großen Stadt, geschweige im Ausland gewesen war, horchten, ohne sich zu rühren. Nach einer Weile schien dem Kellner etwas Abwechslung am Platz, er holte eine italienische Station, und da gerade Schallplattenstunde war, hörte man eine französische Chansonette. Französisch, aus Rom, im Dorf.

Das ist das große Wunder des Rundfunks. Die Allgegenwärtigkeit dessen, was Menschen irgendwo singen und sagen, das Überfliegen der Grenzen, die Überwindung räumlicher Isoliertheit, Kulturimport auf den Flügeln der Welle, gleiche Kost für alle, Lärm in der Stille. Das Faktum, daß heute vierzig Millionen Empfangsapparate über die Welt verstreut sind, scheint das zentrale Rundfunkproblem zu sein.

Und doch wird vom Rundfunk als Übertragungs- und Verbreitungsmittel nur in einem kleinen Teil dieses Buches und erst gegen Ende gesprochen. Vielmehr habe ich mich vor allem mit dem Rundfunk als Ausdrucksmittel befaßt. Er hat dem Künstler, dem Kunstfreund, dem Theoretiker eine neue Erfahrung vermittelt: er bedient sich zum erstenmal des Hörbaren allein, ohne das mit ihm überall sonst, in der Natur und so auch in der Kunst, verknüpfte

Sichtbare. Die Ergebnisse schon der Versuche der ersten Jahre mit dieser neuen Ausdrucksform kann man nicht anders als sensationell nennen. Es enthüllte sich eine verführerische, erregende Welt, im Besitze nicht nur der stärksten Sinnesreize, die der Mensch kennt, des musikalischen Klanges, der Harmonie, des Rhythmus, sondern zugleich fähig, die Wirklichkeit durch Übermittlung der realen Geräusche abzubilden und außerdem noch unsres abstraktesten, umfassendsten Darstellungsmittels mächtig: der Sprache. War der Rundfunk, wenn er wollte, in seinen Klängen an Wirklichkeitsnähe dem Theater überlegen, so waren diese seine Klänge und Stimmen doch andererseits nicht an die Körperwelt gebunden, von deren Anwesenheit wir erst durch das Auge erfahren und die, einmal wahrgenommen, uns auf ihre Gesetze verpflichtet. Die Körperwelt legt dem Geist, der über die Räume und Zeiten fliegen und das wirkliche Geschehen mit dem Gedanken und den freien, an nichts Gegenständliches gebundenen Formen vereinigen möchte, Fesseln an. Im Rundfunk enthüllten die Geräusche und Stimmen der Wirklichkeit ihre sinnliche Verwandtschaft mit dem Wort des Dichters und den Tönen der Musik, die erdgeborenen und die geistgeborenen Klänge fanden sich, und so ging die Musik in die Welt der Dinge ein, die Welt bettete sich in Musik, und die vom Gedanken neu geschaffene Wirklichkeit in aller ihrer Kühnheit bot sich viel unmittelbarer, gegenständlicher, konkreter dar als auf dem bedruckten Papier: das bisher nur Gedachte, Beschriebene schien materialisiert, leibhaftig gegenwärtig.

War so dem Künstler eine aufregende Möglichkeit gegeben, mit Hilfe des Ineinanders dreier Mittel – Geräusch und Stimme; Musik; Wort – die lyrisch-philosophische Konstruktion, die reine Form und die Äußerungen der physischen Wirklichkeit zu einer neuen, überraschenden Einheit zu bringen, so war es für den Theoretiker, den Ästhetiker, von höchster Wichtigkeit, diese schönen Versuche zu verfolgen. Jeder Wissenschaftler strebt ja danach, die Grundphänomene zu isolieren, um sie einzeln zu untersuchen und die komplexeren Erscheinungen dann als eine Verbindung von Elementen verstehen zu können, und daher mußte der Kunstforscher glücklich sein, daß ihm mit dem Rundfunk die künstlerische Praxis zum erstenmal das Akustische allein präsentierte. Das vorliegende Buch ist vor allem als ein Versuch entstanden, die Ergebnisse und Lehren dieses einzigartigen Experiments darzustellen.

Aus diesem Grunde mache ich mir wenig Gedanken über die

Frage, wie lange noch der Rundfunk in seiner hier beschriebenen Form existieren und sich fortentwickeln wird. Denn selbst wenn, wie recht wahrscheinlich, das Fernsehen die neue Ausdrucksform des Rundfunks noch radikaler vernichtet, als es der Sprechfilm mit dem Stummfilm getan hat, bleibt der Wert dieser ästhetischen Erfahrung unvermindert, ja es scheint, als ob auch der Kunstübung die neue Ausdrucksform nicht ganz verlorenzugehen brauche: wir sehen z. B. in den wenigen ernstesten Filmversuchen der letzten Jahre als eine Folge der Trennung von Tonteil und Bildteil, die sich als nützlich erweist, wenn der Film als Kunstform erhalten bleiben soll, den Tonteil in dieser seiner Isolierung ganz folgerichtig zu funkischen Formen kommen. Die Stimme des schulmeisterlich deklamierenden, unsichtbaren Kommentators wird im dokumentarischen Film heute von einigen Künstlern durch Dialog- und Geräuschmontagen, Sprechchöre usw. ersetzt – Formen, die das Rundfunkhörspiel erfunden hat.

Akustische Effekte sind schwerer zu beschreiben als optische, und die Rundfunkkunst bedient sich abstrakterer Formen, als wir sie von den Handlungsmotiven und Bildwirkungen des Films kennen. Es kann daher sein, daß die Lektüre dieses Buches trotz alles guten Willens des Verfassers beschwerlicher ist als die meines vorigen, das vom Film handelte. Aber ich hoffe, daß die Mühe nicht unlohnend ist. Es wird über ein Gebiet berichtet, das heute noch bei weitem unbekannter ist, als es der Film war, zur Zeit als mein Film-Buch herauskam – nicht nur weil weniger darüber geschrieben und gelesen worden ist, sondern auch weil der Rundfunk noch heute mit viel geringerer Aufmerksamkeit verfolgt wird als seinerzeit der Film. So habe ich, wenn ich über die Ausdrucksformen der Hörkunst spreche, nicht nur eine künstlerische Erscheinung unter Begriffen und Regeln zu bringen, sondern zunächst einmal auch eine Vorstellung von dieser Erscheinung selbst zu geben.

Ich habe versucht, so anschaulich wie möglich zu erzählen, so viele Beispiele wie möglich zu geben. Diese Beispiele sind vielfach anonym. In der Mehrzahl der Fälle wäre es zwecklos gewesen, die Namen der Hörspiele und ihrer Verfasser zu nennen. Sie sind unbekannt, und kaum eins von ihnen hat Eigenart und Größe genug, um als Einzelkunstwerk erhalten zu bleiben. Sie alle zusammen bilden den Versuch, eine neue Sprache herauszubilden, und nur in ihrer Gesamtheit sind sie, bisher, von Bedeutung. Das gleiche gilt auch für die Arbeit der Funkregisseure und -schauspieler.

Das vorliegende Buch ist ein weiterer Versuch, eine ästhetische Methode anzuwenden, deren ich mich schon in meiner Untersuchung über den Film bedient habe und die, wie ich meine, auch der Theorie der übrigen, der »alten« Künste nützlich werden könnte. Es wird von einer Analyse der Materialbedingungen ausgegangen, d. h., es werden die Eigenarten der Sinnesreize, deren sich die betreffende Kunst bedient, mit den Mitteln der Psychologie beschrieben, und aus diesen Eigenarten werden die Ausdrucksmöglichkeiten der Kunst abgeleitet.

Dabei ist es mir wichtig hinzuzufügen, daß ich das Wort Kunst hier nicht gern anwende. Die Ausdrucksformen des Rundfunks kommen nicht nur bei den im eigentlichen Sinne künstlerischen Erzeugnissen des Rundfunks, also den Hörspielen, zur Geltung, sondern ebenso schon beim einfachen Ansagen der Tagesnachrichten, bei Reportagen und Diskussionen. Daher wurde das Gebiet in seiner Gesamtheit behandelt und keine künstliche Grenze gezogen, wozu der Terminus Kunst leicht hätte verführen können. So wie ein wissenschaftlicher oder belehrender Film sich, wenn er einprägsam, klar und aufschlußreich sein will, derselben Gestaltungsmittel wie der »künstlerische« Film bedienen muß, so wie die schematische Darstellung des menschlichen Blutkreislaufes in einem medizinischen Buche oder der Übersichtsplan eines Untergrundbahnnetzes mit den gleichen Kompositionsmitteln gemacht ist wie ein Gemälde, so untersteht alles, was vor dem Mikrofon geschieht, den Regeln der Hörkunst. Gehorcht man ihnen, so wird die Darbietung klar, zweckentsprechend, wohltuend und wirksam sein, verstößt man gegen sie, so entsteht ein blasses, verworrenes, unangenehmes Ding. Denn künstlerische Form ist kein Luxus für die Feinschmecker und wirkt nicht nur auf diejenigen, die sich ihrer bewußt werden und sie würdigen. Sie ist ein unentbehrliches Mittel, einem bestimmten Inhalt – sei er nun künstlerischer oder rein verstandesmäßig-praktisch-technischer Natur – seinen prägnantesten, eindeutigsten Ausdruck zu geben. Und sie ist zuständig für das Gesamtgebiet des betreffenden Darstellungsmaterials. (Mir scheint übrigens, daß allein eine solche Auffassung es einem gestattet, sich in einer Zeit wie der gegenwärtigen überhaupt mit ästhetischen Formfragen zu befassen.)

Ob von den vielen, seltsamen Sensationen, die das Rundfunkhaus und der Rundfunkempfänger vermitteln, etwas in diesem Buch der Theorien zu spüren ist? Von den teppichbelegten Räu-

men, auf denen kein Tritt hallt und deren Wände die Stimmen schlucken, von den unzähligen Türen und Gängen mit ihren bunten Signallämpchen, von dem rätselhaften Zeremoniell der Schauspieler in Hemdsärmeln, die, wie angezogen und abgestoßen vom Mikrofon, sich dem zahnärztlich anmutenden Metallständer nähern und wieder von ihm entfernen, und die man durch eine Glasscheibe wie in einem Aquarium fern agieren sieht, während ihre Stimmen fremd und ganz nah aus dem Kontrollautsprecher der Abhörkabine schallen; von dem ernsthaften jungen Mann am Schaltbrett, der mit seinen schwarzen Knöpfen die Stimmen und Klänge aufdreht und abdrosselt wie einen Wasserstrahl; von der Einsamkeit des Sendezimmerchens, wo du mit deinem Blatt Papier und deiner Stimme allein und doch vor dem größten Publikum sitzt, das je einem Redner zuhörte; von der Zärtlichkeit, die einen für das tote Kästchen ergreift, das da an Hosenträgergummis in einem Ringe aufgehängt ist, schätzereicher und geheimnisvoller als die drei Kästchen der Porzia; von dem Wagnis eines improvisierten Gespräches vor den Ohren der Welt; von der Verlockung des stillen Raums zu Vertraulichkeit und häuslicher Ungezwungenheit und der Angst vor der Öffentlichkeit, die sich hinter ihm verbirgt; von der Freude des Schriftstellers, der als unbehinderter Schöpfer im Gedankenreich Symbole und Thesen zu Darstellern phantastischer Geisterspiele machen darf; und endlich von den langen, überraschungsreichen Abenden am Lautsprecher, wo du, ein Gott oder doch ein Gulliver, mit einem Fingerdruck die Länder durcheinanderpurzeln lässest und Begebenheiten erlauschst, die so irdisch klingen, als hättest du sie im eignen Zimmer, und doch so unmöglich fern, als wären sie nie gewesen?

Das Weltbild des Ohres

Von den Dingen in der Welt um uns erfahren wir durch unsere Sinne. Aber die Sinne geben uns nicht diese Dinge selbst sondern lassen uns nur die Wirkungen einiger ihrer Eigenschaften spüren. Diese Tatsache ist in das allgemeine Bewußtsein nur teilweise eingedrungen. Zwar wenn wir sagen: »Ich rieche die Blume«, so ist das eine vereinfachte sprachliche Bezeichnung für: »Ich rieche den Geruch der Blume.« Und: »Ich höre die Geige« heißt: »Ich höre den Klang der Geige.« Hingegen ist: »Ich sehe den Baum« nicht gemeint als »Ich sehe ein Bild des Baumes« sondern wörtlich. Man meint, »den Baum selbst« zu sehen – eine Vorstellung, die sinnlos und rätselhaft wird, wenn man ein wenig über sie nachdenkt.

Dennoch hat diese verschiedene Bewertung der Sinnesorgane ihren vernünftigen Grund darin, daß uns in der Tat das Auge viel besser unterrichtet als Ohr oder Nase. Ein Mensch, der kein anderes Sinnesorgan als die Nase hätte, könnte nur zu einem sehr dürftigen Weltbild gelangen, und deswegen wäre auch eine »darstellende« Riechkunst wenig ergiebig.

Prüfen wir dagegen die Leistungen des höchsten menschlichen Sinnes, des Gesichts, so ergibt sich: sie sind so vielfältig, daß man nicht mit Unrecht behauptet, sie vermitteln uns die Dinge selbst, nicht nur deren Abbilder. Das Auge vermittelt zwar nur Kunde von der Oberfläche der Dinge (zum Unterschied beispielsweise vom Ohr), aber von der Oberfläche läßt sich vieles über das Wesen des Dinges ablesen. Durch Farbe, Umriß und Größe unterscheiden wir selbst Dinge der gleichen Art gut voneinander. Fast alle Bewegungen sehen wir – ausgenommen etwa die Molekularbewegungen –, und als Bewegung drücken sich ja alle Vorgänge aus. Wir erkennen die Entfernung der Dinge, die Richtung, in der sie sich befinden, wir sehen, was nah beieinander und was fern voneinander ist. Daher die Reichhaltigkeit, Unerschöpflichkeit, Allgemeinheit und Ausdruckskraft derjenigen Künste, die sich der Gesichtsempfindungen bedienen: der Malerei, der Plastik, des Films, des Theaters, der Architektur und auch der Literatur (die vielfach Gesichtsempfindungen beschreibt). Als Ausdrucksmittel bedienen sich die optischen Künste der Farbe, der Bewegung und der unendlich vielen Formen, die der dreidimensionale Sehraum hergibt. Nur zwei

Künste verzichten ganz auf das Auge und wenden sich ausschließlich an das Ohr: Musik und Rundfunk.

Was für ein Sinnesmaterial steht diesen beiden Künsten zur Verfügung? Wie vollständig und ausreichend ist das Weltbild, das es uns vermittelt? So ziemlich alle Dinge unserer Umwelt können wir sehen, aber nur falls genügend kräftiges Licht auf sie scheint. Für das Hören gibt es keine solche Bedingung. Die Luft, deren Schwingungen uns die Vibrationen der tönenden Dinge vermitteln, ist immer vorhanden. Tag und Nacht – es gibt keine Zeit, während deren wir nicht hören könnten. (Leider, wird mancher sagen.) Dafür aber können sich durchaus nicht alle Dinge unserer Umwelt unserm Ohr bemerkbar machen. Das Meer und die Uhr tönen immer, der Tisch und die Blume tönen niemals, und die stimmbegabten Lebewesen machen von ihrem Klangvermögen nicht unaufhörlich Gebrauch. Dennoch sind die Klangäußerungen unserer Welt so mannigfaltig, daß man durchaus von einem akustischen Weltbild sprechen kann. Das hängt zum Teil damit zusammen, daß die Gehörwahrnehmungen uns immer von Tätigkeiten der Dinge und Lebewesen Kunde geben, denn wenn ein Ding tönt, so bewegt, so verändert es sich. Gerade diese Veränderungen aber sind für uns besonders wissenschaftlich, und zwar sowohl wenn wir uns im praktischen Leben orientieren wollen als auch wenn wir von dem, was in einem Kunstwerk geschieht, Kenntnis zu nehmen wünschen. Auf das, was geschieht, kommt es uns vor allem an. Zwar haben nicht alle Vorgänge, von denen uns akustische Kunde wird, echten Geschehenscharakter – manche sind stationäre Zustände. Dennoch überwiegen, im Gegensatz zum optischen Gebiet, diejenigen akustischen Wahrnehmungen, die uns von Veränderungen Kunde geben, so beträchtlich diejenigen, die auf unverändert Fortdauerndes hinweisen, daß die Hörkunst viel ausschließlicher das dramatische Geschehen gestalten kann als die Augenkunst.

Ohrenkunst, wie Klangwahrnehmung überhaupt, ist immer nur innerhalb eines Zeitablaufs möglich. Für das Auge existiert in jedem Zeitaugenblick ein reiches in drei Raumdimensionen erstrecktes Bild. Daher gibt es auch zeitlose Augenkünste: Malerei und Plastik (neben zeithaften wie Theater, Film, Tanz). Hingegen ist die Vorstellung von einer zeitlosen akustischen Wahrnehmung sinnlos. Zum Charakter des Hörbaren gehört die Erstrecktheit in der Zeit, und daher haben alle Ohrenkünste (Musik, Rundfunk, Theater, Tonfilm usw.) Zeitcharakter. Dabei ist allerdings zu bemerken, daß