

### 3. Audioproduktion: Ebenen der Beschreibung

Da wir uns für den Inhalt des Hörbuchs interessieren, sind für uns die wichtigen Fragen bei der Produktion diejenigen nach der redaktionellen und künstlerischen Arbeit: Mit welchem Material arbeitet der Kommunikator? Wie wirkt er durch Verfahren der Aufnahme und der Inszenierung darauf ein?

Diese Fragen werden dadurch besonders relevant, dass es sich beim Material des Hörbuchs nicht um irgendwelche sprachliche Texte, sondern um literarische Werke handelt.

- um Texte, mit denen AutorInnen an die Öffentlichkeit treten und sich in einen literarischen Diskurs (und möglicherweise auch in politische, wissenschaftliche Diskurse usw.) einbringen. Die Auseinandersetzung mit ihnen geschieht in Rezensionen, öffentlichen Lesungen, anderen literarischen Werken usw. - aber auch dadurch, dass jemand das Werk zur Aufführung bringt.

Eine Form der Aufführung, der Auseinandersetzung mit dem literarischen Werk, ist seine Vertonung als Hörbuch. Wenn wir ein Hörbuch anhören und besprechen, müssen wir sagen können, welchen Beitrag sein Produzent zur Auseinandersetzung mit dem ihm zu Grunde liegenden literarischen Werk leistet.

Interessant ist aus dieser Warte nicht, dass ein Buch auch beim Autofahren konsumiert werden kann, sondern welchen Beitrag das Hörbuch zur Rezeption des Buches und zu den von ihm berührten Diskursen leistet.

#### 3.1 Die Beschreibungsebenen

Es fällt uns oft schwer, auf die Frage nach dem "Wie?" mit einer reinen Beschreibung zu antworten. Schließlich spricht uns die Aufnahme an, wir hören etwas aus ihr heraus. Deshalb ist es nur verständlich, wenn wir zunächst sagen: "Das klingt angenehm" oder: "Das ist mir zu langweilig." Aber um uns über Aufnahmen und unsere Interpretationen zu verständigen, müssen wir die Beschreibung und die Wertung möglichst auseinander halten. Deshalb versuchen wir zunächst den akustischen Sinneseindruck zu beschreiben und ihn erst in einem zweiten Schritt mit den inhaltlichen Aussagen in Zusammenhang zu bringen.

Wir gehen wieder vom Beispiel des Soundscape aus. Es lässt es auf einfache Weise zu, zwischen dem Material und den angewandten Gestaltungsmitteln zu unterscheiden.

*Material:* Eine solche Geräuschsequenz ist ein zunächst Anzeichen dafür, dass bestimmte Objekte in einem bestimmten Zustand in einer räumlichen Situation und einer zeitlichen Ausdehnung beobachtet worden sind. Sie haben Töne von sich gegeben, und diese sind vom Kommunikator aufgenommen worden. Es sind, wie gesagt, Töne, die für uns indexikalische Funktion haben (sie weisen auf bestimmte Gegenstände wie z.B. die gleichmäßigen Streichgeräusche auf die Besen und die Tätigkeit der Straßenkehrer hinweisen). Sie werden von uns nicht als Zeichen verstanden, die nach bestimmten Konventionen kodiert sind, und sind schon gar nicht produziert worden, damit jemand sie veröffentlicht.

*Aufnahme:* Jede Art der Aufnahme beeinflusst die Töne: Nur schon die Wahl des Mikrofons oder des Trägermaterials führt zu einer bestimmten Gestalt des Rohmaterials, mit dem im

Studio weiter gearbeitet wird. Dieser Umstand ist für uns beim Filmen und Fotografieren selbstverständlich. Bei Tonaufnahmen fällt es uns vielleicht nicht sogleich auf, weil unsere Einflussmöglichkeiten geringer zu sein scheinen als beim Einsatz einer Kamera, wo wir ganz selbstverständlich Perspektive, Licht, Schärfentiefe, Filter usw. wählen. Dennoch haben wir einen großen Einfluss auf die Qualität der Töne, und die meisten Entscheidungen, die wir bei der Aufnahme getroffen haben, lassen sich später nicht mehr rückgängig machen.

*Bearbeitung:* So, wie der Kommunikator die Töne vorfindet, haben sie noch keine feste Form, keinen Anfang und kein Ende. Er muss eine Auswahl treffen und die ausgewählten Geräuschsamples zu einer Sequenz anordnen, in Bezug auf die er völlig frei ist.

Zwar erkennen wir in dem Soundscape unter Umständen Zeichenhaftes (menschliche Worte, das Gurren des Schweins, eine Autohupe usw.). Aber der Sinn, den die Sequenz für uns als Hörer ergibt, ist weniger präzise zu fassen, als es eine Botschaft in einem konventionellen Zeichensystem wäre.

Der Kommunikator kann deshalb die Geräuschsequenz auch beliebig verändern, z.B. zeitlich, indem er sie in einzelne kürzere Abschnitte aufteilt und diese neu anordnet. Diese Abschnitte können beliebig ausgewählt werden, es wird dabei nicht gegen Regeln der Grammatik oder der Semantik verstoßen (allerdings möglicherweise gegen unsere Hörgewohnheiten).

Um ein solches zu beschreiben, können wir uns an die Tabelle 4.2 halten. Sie ist nicht vollständig, sondern soll vor allem eine Hilfe bei der Analyse bieten. Alles, was für die Klänge und Geräusche von nichtsprachlichem Material gilt, gilt auch für sprachliches Material. Unter 4.3 werden wir dann zeigen, was noch dadurch hinzu kommt, wenn wie im Hörbuch gesprochene Sprache verwendet wird.

## **3.2 Akustische Mittel bei verbalen und nichtverbalen Tönen**

Beim Versuch, einen beliebigen akustischen "Text" zu beschreiben, können die folgenden Unterscheidungen getroffen werden.

### **3.2.0 Ausgangsmaterial**

- Charakter (Geräusch, Klang, Stimme...)
- Schallquelle (Schritte, Musikinstrument, Hund...)
- Qualitative Merkmale des Tons (hoch, tief, deutlich, undeutlich, schnell, langsam...)
- Quantitative Merkmale des Tons (laut, leise, isoliert, zusammen mit anderen...)

### **3.2.1 Präsenz des Beobachters: Technische Beeinflussung des Ausgangsmaterials**

- Wahl des Mikrofons
- Wahl des Ortes und der Richtung des Mikrofons
- Distanz des Mikrofons von der Schallquelle
- Wahl des Trägermaterials (analog, digital...)
- Quant. und qual. Bearbeitung während der Aufnahme (Filter, Blenden usw.)
- Artefakte (Rauschen, Verzerrung, Rückkopplung, Effekte...)

### **3.2.2 Bearbeitung des aufgenommenen Materials**

- Quantitativ (Mischen, Lautstärke...)
- Qualitativ (Filter, Effekte...)
- Räumlich (Raum der Aufnahme [Hall, Echo, Stereophonie], Platzierung der Schallquelle, Umgebungsgeräusche, Verhältnis zu anderen Schallquellen...)
- Zeitlich (Dauer eines Tons, Überblenden, Gleichzeitigkeit, Nachzeitigkeit, Wiederholen, Verlangsamung, Beschleunigung, Montage, Intro und Outro...)

### **3.3 Akustische Mittel bei sprachlichen Produktionen**

Da wir uns nun aber fürs Hörbuch interessieren, haben wir es mit einer Gruppe von Texten zu tun, denen nicht willkürlich entstandene Geräusche und Klänge, sondern sprachliche Texte zu Grunde liegen.

Eine gesprochene sprachliche Sequenz ist eine sehr viel präzisere Botschaft. Sie verweist natürlich ähnlich wie die Geräuschsequenz darauf, dass ein bestimmtes Objekt (nämlich ein Mensch) aufgenommen wurde, es lässt erkennen, in was für einem Raum es sich befindet usw. Aber *ein* Aspekt der Botschaft ist viel präziser: Wir verstehen auch recht genau, *was* der Mensch sagt.

Denn die Sprache ist ein System von (symbolischen) Zeichen und Regeln. Über sie haben sich die Verwender der Sprache weitgehend geeinigt, so dass sie sich auf Konventionen stützen können, wenn sie den Sinn eines Textes oder die Bedeutung einzelner Textteile ermitteln wollen. Sie können (dank der Arbitrarität des sprachlichen Zeichens) Aussagen über alle möglichen anwesenden, abwesenden oder imaginären Inhalte machen.

Aus unserer Sicht muss betont werden, dass das Material, das die menschliche Sprache verwendet, im Vergleich zu den hörbaren (und produzierbaren) akustischen Frequenzen stark eingeschränkt ist. Es ist reduziert auf die Laute, die der Mensch mit einem kleinen Teil seines Körpers produzieren kann. Gleichzeitig ist das System aber stark differenziert (großer Wortschatz, unendliche Möglichkeiten, die Wörter zu sinnvollen Aussagen zu kombinieren). Dies - die Möglichkeit, mit einer beschränkten Zahl von Wörtern und Regeln eine unendliche Zahl sinnvoller Sätze herzustellen - ist ein Gewinn an Aussageschärfe. Aber dieser Gewinn an Genauigkeit bringt dem Produzenten auch einen Verlust an Flexibilität: Die Möglichkeiten, sprachliches Material neu zu arrangieren und zu bearbeiten sind im Vergleich zu nichtsprachlichem Material viel geringer.

Denn sobald wir eine sprachliche Sequenz aufnehmen und bearbeiten wollen, nehmen wir Rücksicht auf die Zeichenhaftigkeit. Wenn wir zum Beispiel den Text schneiden und neu arrangieren, halten wir uns fast notgedrungen an die Grenze von Sinneinheiten (Wörtern, Sätzen, Argumenten...). Und wenn wir (wie es im Hörbuch die Regel ist) den Sprecher selbst wählen und anleiten können, bitten wir ihn um deutliche Artikulation und sinnvolle Tempoverhältnisse. Wir bilden zwar ein neues Sinn Ganzes, aber wir orientieren uns dabei nicht nur an akustischen, musikalischen, sondern auch an inhaltlichen, linguistischen Merkmalen. Wir sind nicht einfach Künstler, die ihr Material beliebig neu modellieren können, sondern wir sind immer auch Hörer, die aus dem Material einen Sinn heraushören.

Wie hartnäckig sich das System der sprachlichen Zeichen extrem penetrant ist, zeigt sich, wenn man versucht, sprachliches Material durch Schnitt und andere konventionelle Bearbeitungsmittel so zu verfremden, dass es nicht mehr als solches zu erkennen ist. Ein solches Beispiel, das ich zu diesem Zweck hergestellt habe, ist zu hören unter:

<http://rhet.de/uploads/TerSch.mp3>

Trotz allen Verfremdungsversuchen lassen sich noch deutlich einzelne Signale einzelnen sprachlichen Ebenen zuordnen: Zu hören sind paraverbale Signale (ein

hörbares Einatmen), Phoneme, Intonationsverläufe. Sogar wenn einzelnen Passagen rückwärts gespielt werden und zeitweise keine sinnvollen Wörter erkennbar sind, kombinieren wir bereitwillig das Gehörte da, wo wir es können, zu einzelnen Wörtern.

In einem zweiten Beispiel habe ich versucht, noch radikaler vorzugehen und die Größe der bedeutungstragenden Einheiten konsequent zu unterschreiten. Es sollten also keine Morpheme mehr erkennbar sein. Die vom Deutschen her gewohnten Intonation sollte missachtet werden:

<http://rhet.de/uploads/NurWortteile.mp3>

Dennoch ist auch hier noch immer ein sprachlicher Gehalt erkennbar. (Bei beiden Beispielen konnte ich mich deshalb nicht enthalten, einen Hauch von Sinn als Schlusspunkt zu setzen - quasi als Zeichen der Kapitulation vor der Penetranz des Materials. Dieses bestand übrigens in einem einzigen, sieben Sekunden langen Satz aus den Nachrichten der Deutschen Welle vom 24. April 2007: "Berlin. Der SPD-Vorsitzende Beck hat die von Innenminister Schäuble geplante Verschärfung der Sicherheitsgesetze kritisiert.")

Wir sind also bei der Herstellung und Bearbeitung sprachlicher Zeichen (da wir uns auf ein gemeinsames Regelsystem und Zeicheninventar beziehen können) immer gleichzeitig ausdrucksgenauer und (in der Freiheit der Gestaltung) eingeschränkter. Da die Aussage eines sprachlichen Textes auf Grund eines engen Übereinkommens von Sprecher und Hörer entsteht, sind Abweichungen, die gestalterische Freiheit zulassen, nur in engen Grenzen möglich.

Für das Hörbuch gilt deshalb, dass die hauptsächlichen Eingriffsmöglichkeiten des Kommunikators anderswo liegen als bei nichtsprachlichen Produktionen.

Besonders auffällig ist, dass das "Ausgangsmaterial" meist selbst hergestellt wird - durch die Wahl und Bearbeitung der literarischen Vorlage und durch den Einsatz von SprecherInnen.

Wir können also bei der Analyse die folgenden Aspekte hinzufügen:

### **3.3.0 Herstellung des "Materials"**

#### ***3.3.0.1 Sprachliche Bearbeitung des ursprünglichen Textes***

- Kürzen, wiederholen
- Neu arrangieren
- Dramatisieren (mehrere Sprecher, O-Töne, Erklärungen...)
- Umschreiben (szenisch, dialektal, aktualisiert, übersetzt...)

#### ***3.3.0.2 Bearbeitung durch die Sprechweise***

- Wahl der Stimmen (Mann, Frau, Kind, hoch, tief...)
- Sprechweise (melodischer, rhythmischer, dynamischer Akzent...)

#### **3.3.1 Technische Beeinflussung des Ausgangsmaterials:**

- Wahl des Ortes (Außen, Bühne, Studio, Hall...)
- Mischen mit Musik, Geräuschen, Atmo etc.
- (vgl. 3.1.1)

#### **3.3.2 Bearbeitung des aufgenommenen Materials**

- Quantitativ, qualitativ, räumlich, zeitlich
- (vgl. 3.1.2)

### 3.4 Beispiele

Um zu illustrieren, auf welche Weise die Herstellung eines Hörbuchs auf das sprachliche Werk einwirkt, lohnt es sich, einzelne Produktionen mit dem gedruckten "Original" zu vergleichen.

Dabei fällt auf, dass die Bearbeitung der Ausgangstext immer verändert wird. Der Eingriff mag bisweilen unauffällig und marginal sein, meistens werden aber starke Veränderungen vorgenommen. Dadurch geht mit jeder Herstellung eines Hörbuchs auch eine Edition einher, die sich längst nicht auf Kürzungen und das Anpassen sprecherisch schwieriger Passagen (z.B. Überschriften, Fußnoten) beschränkt.

Besonders stark ist der Einfluss auf die Werkgestalt bei der Wahl der Vorlage. Besonders bei älteren Werken ist es immer eine von mehreren verschiedenen Ausgaben, die selbst in einem eigenen Bezug zur Erstveröffentlichung bzw. zu den Originalmanuskripten stehen. Bei übersetzten Texten ist besonders deutlich, welche entscheidende Wahl damit getroffen wird.

#### 3.4.1 Beispiele für den Einsatz nichtsprachlicher Töne

##### **Peter Leonhard Braun: Hühner**

Peter Leonhard Braun: Hühner.  
Feature, SFB 1967.

##### **Gerhard Dillier: Schritte in die Endlichkeit**

Gerhard Dillier: Schritte in die Endlichkeit - ein wortloses Bilderbuch.  
Hörspiel. Radio DRS

#### 3.4.2 Beispiele für die Gestaltung sprachlicher Töne

##### **Herman Melville: *Moby Dick oder Der Wal***

Herman Melville: Moby-Dick. Bearbeitung, Komposition und Regie: Klaus Buhlert.  
Sprecher: Rufus Beck (Ismael, 1. Erzähler), Felix von Manteuffel (Melville, 2. Erzähler), Manfred Zapatka (Kapitän Ahab), Rudolph Taruoura Grün (Queequeg) u.a.  
München: Der Hörverlag, 2002.  
10 CDs. 540 Min.

##### **Helene Hanff: *84, Charing Cross Rd.***

Helene Hanff: 84, Charing Cross Rd. Sprecher: Wolf-Dietrich Sprenger, Marion Martienzen, Anna-Sophie von Gayl, Ulrike Grote.  
Hamburg: Hoffmann & Campe, 2002.  
2 CDs. 104 Min.

**Mark Twain: Huckleberry Finn**

Mark Twain: Huckleberry Finn. Gelesen von Udo Wachtveitel.

Abenteuer Hören - Die Eltern Hörbuch – Edition.

Hamburg: edel-Records, 2005

3 CDs. 235 Min.

Mark Twain: Huckleberry Finn. Sprecher: Ken Duken.

Bochum: Tacheles (Roof Music), 2005.

4 CDs. 313 Min.

Mark Twain: Huckleberry Finn. Sprecherin: Bettina Reifschneider.

München: cine plus entertainment,

8 CDs. 630 Min.

## ***Literatur zu diesem Kapitel***

Zum Thema Hörfunk-Analyse gibt es notorisch wenig Literatur, die auf ähnliche Weise ins Detail ginge wie etwa die klassischen Lehrbücher zur Filmanalyse.

Noch immer zu empfehlen sind die *Elemente des Hörspiels* von Werner Klippert. Der Autor beschreibt die Aufnahme- und Bearbeitungsmittel sehr leicht verständlich und schafft eine gute Verbindung zwischen Technik und sprachlichem Inhalt:

Klippert, Werner (1977): *Elemente des Hörspiels*. RUB 9820. Stuttgart: Reclam.

Das Buch ist längst vergriffen, wird aber von *mediaculture online* zur Verfügung gestellt:

[www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/klippert\\_elemente/klippert\\_elemente.html](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/klippert_elemente/klippert_elemente.html)

Ansonsten können Arbeiten zur Hörspielgeschichte nützlich sein, z.B.:

Würffel, Stephan Bodo (1978): *Das deutsche Hörspiel*. Sammlung Metzler 172. Stuttgart: Metzler.

Ein Ausschnitt aus der ersten Auflage kann im Web abgerufen werden:

[http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/wuerffel\\_hoerspiel/wuerffel\\_hoerspiel.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/wuerffel_hoerspiel/wuerffel_hoerspiel.pdf)

Ich habe mich bemüht, mit wenig Begriffen aus der Semiotik und Linguistik auszukommen. Eine Hilfe können aber die ersten Kapitel aus der folgenden Einführung geben:

Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus / Portmann, Paul R. (1991:2004): *Studienbuch Linguistik*. Reihe Germanistische Linguistik. Band 121. Tübingen: Niemeyer.