

1 EINLEITUNG

Diese Arbeit widmet sich einem wissenschaftlich noch weitgehend unerschlossenen Gegenstand: dem deutschen Radio-Feature. Nur punktuell haben einzelne Beiträge die junge Gattung seit ihren Anfängen vor gut fünfzig Jahren beleuchtet.¹ Und diese Zurückhaltung hat ihre Gründe. Zum einen genießt das Feature bis heute kein großes Ansehen. Es wird meist als journalistische Zweckform ohne höheren formal-gestalterischen Anspruch angesehen. Zum anderen fällt es schwer, sich ein Bild davon zu machen, was ein „Feature“ überhaupt sein soll. Angesichts der Vielgestaltigkeit der Produktionen, die unter dieser Bezeichnung von den deutschen Sendeanstalten ausgestrahlt werden, drängt sich die Frage auf, ob überhaupt von einem einheitlichen Genre die Rede sein kann.

Die Herausforderung dieser Arbeit besteht also darin, einen Weg zu ermitteln, auf dem das Feature erforscht werden kann, und entsprechend Strategien zu entwickeln, die den Besonderheiten des Gegenstands gerecht werden. Um den spezifischen Charakter der Gattung zu erfassen, habe ich zunächst einen weiten Rahmen gesteckt: Das, was man in Deutschland ein Feature nennt, bewegt sich zwischen Journalismus einerseits und fiktionalen Rundfunkgattungen andererseits, lautet die Quintessenz einer ersten ausführlichen Recherche. Ich möchte mit folgender Überlegung daran anschließen: Wenn die Eigenart des Features genau in dieser Ambivalenz besteht, in diesem Schwanken zwischen den Polen Journalismus und Fiktion, dann liegt der spannendste Punkt wahrscheinlich nicht an einem der beiden Enden, sondern auf halber Strecke dazwischen. Auf genau diesen Punkt richtet sich der Fokus dieser Arbeit. Und dabei kommt Interessantes zu Tage, nämlich eine *dokumentarische* Form, die *erzählt* – und zwar im literarischen, wenngleich medial erweiterten Sinne. Sichtbar wird eine feature-spezifische Erzähltradition im deutschen Rundfunk. Gleichzeitig ergibt sich aus dieser Erkenntnis die Frage, *wie* denn im Feature erzählt wird und was das Erzählen im Feature von anderen Formen des Erzählens unterscheidet. Ich möchte hierzu folgende These vertreten: Die Besonderheit des Erzählens im Feature besteht in seiner *radikalen Vielstimmigkeit*.

Das Erzählen im Feature ist zum großen Teil ein Erzählen mittels ‚fremder Stimmen‘. Während der Roman-Autor ein Geschehen ersinnt und niederschreibt, findet der Feature-Autor, als Vertreter einer dokumentarischen Gattung, seine Protagonisten in der Realität

1 Vgl. Kap. 3.1.

vor, wo sie sich eigenständig und unabhängig von seiner Vorstellungskraft artikulieren. Seine Erzählung beruht folglich auf Material, das nur zum Teil von ihm selbst gestaltet ist, und greift ansonsten auf Vorgefundenes zurück. Die Folge ist ein Erzählen, bei dem nicht mehr ein zentrales Subjekt die Welt in Sprache fasst, sondern eine Vielzahl von eigenständigen Subjekten sich zu Wort melden. Ein theoretisches Modell, das ein ebensolches „vielstimmiges“ oder „polyphones“ Erzählen beschreibt, hat der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin entworfen. Erstaunlicherweise bezieht er sich dabei ausgerechnet auf ein stummes Medium, den Roman. Sein Erzählmodell erweist sich jedoch auch als außerordentlich geeignet, um die spezifische Narrativität des Features zu beschreiben, wie ich in Folge genauer ausführen möchte. Für diese Untersuchung ausgewählt habe ich drei Stücke, an denen jeweils unterschiedliche Aspekte des „polyphonen“ Erzählverfahrens besonders anschaulich werden: Ernst Schnabels *Der 29. Januar 1947* (1947), Peter Leonhard Brauns *8.15h OP III Hüftplastik* (1970) und Michael Lisseks *Zwettls Traum? Die Nibelungenfragmente der Frau Dr. Ziegler. Oder: Sehen sie nichts?* (2004).

Ich möchte an dieser Stelle allen danken, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben. Dank gebührt besonders Michael Lissek, der mich fachlich beraten hat. Gudrun Schnabel und Helmut Kopetzky haben mir großzügig Material zur Verfügung gestellt, das mir anders nicht zugänglich gewesen wäre, und auch Jutta Reusch und Stefanie Müller vom *Deutschen Literaturarchiv Marbach* haben mich tatkräftig bei der Recherche unterstützt. Ein großer Dank gilt außerdem meinen Freunden, deren Rückhalt und Einsatz während der letzten Monate mir nicht nur eine große Hilfe gewesen ist. Für ihren Beitrag zum äußeren Erscheinungsbild dieser Arbeit danke ich Sara Hoegen, für engagierte Kritik und zahllose Hinweise Jenny Willner, Jan Heilingner, Kristin Rieber und Daniel Jaeger – und für ihre unbedingte Unterstützung in allem meinen Eltern.

2 POLYPHONES ERZÄHLEN

2.1 Der Begriff der Polyphonie in der Musik

Der Terminus *Polyphonie* (griech. polyphōnía „Vielstimmigkeit“; von polys „viel“ und phōnē „Laut, Ton“) stammt ursprünglich aus dem Bereich der Musik. Er bezeichnet eine mehrstimmige Kompositionsweise, die durch weitgehende Eigenständigkeit aller – oder mindestens mehrerer – Stimmen in melodischer, rhythmischer und dynamischer Hinsicht gekennzeichnet ist.² Diese Stimmen sind linear und kontrapunktisch zueinander angeordnet. Im Gegensatz zur *Homophonie* hat der melodische Eigenwert der einzelnen Stimmen bei der polyphonen Setzweise Vorrang vor der harmonischen Bindung (wobei Letztere in der tonalen Musik trotzdem erhalten bleibt). Die Polyphonie kann gegenüber der Homophonie auch als ein Kompositionsverfahren beschrieben werden, bei dem „mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten“³. Mit Polyphonie wird außerdem eine „kunstvoll gefertigte“ von einer „kunstlose[n] Mehrstimmigkeit“, der so genannten *Heterophonie*, unterschieden.⁴ In einem sehr allgemeinen Sinn wird der Begriff auch verwendet, um grundsätzlich zwischen mehrstimmiger und einstimmiger Musik zu differenzieren.⁵

2 Vgl. Brockhaus - Die Enzyklopädie: in 30 Bänden. 21. Auflage, Leipzig 2006, Bd. 3, S. 718.

3 Hans Chr. Koch (Hrsg.): Musicalisches Lexikon (1802), zitiert nach: Metzler-Musiklexikon: in vier Bänden. 2. Auflage, Stuttgart 2005, Bd. 3, S. 708.

4 Ein Beispiel für die „kunstlose Mehrstimmigkeit“ wäre das volkstümliche Singen in Terzparallelen. Vgl. dazu ebd., S. 707.

5 Ebd.

2.2 Polyphonie und polyphones Erzählen bei Bachtin

2.2.1 Der Begriff der Polyphonie bei Bachtin

Der russische Literaturwissenschaftler und Philosoph Michail Michailovič Bachtin (*1895 in Orel, † 1975 in Moskau) überträgt den Begriff der *Polyphonie* in seiner Abhandlung *Probleme der Poetik Dostoevskijs*⁶ – erschienen erstmals 1929 und in erheblich erweiterter Form 1963 – aus der Musik auf die Literaturbetrachtung. Seine Hauptthese lautet, dass das Bild der musikalischen Polyphonie am besten geeignet sei, um die narrative Struktur der Romane Fëdor Michailovič Dostoevskijs (1821-1888) zu beschreiben.⁷ Dieser, so Bachtin, habe das polyphone Erzählen und ein neues Genre, den *polyphonen Roman*, erfunden.⁸

Bachtins Schrift zur Poetik Dostoevskijs vereinigt dabei drei unterschiedliche Funktionen: Erstens enthält sie die im Titel suggerierte ästhetische Analyse der Erzählwerke Dostoevskijs. Zweitens versteht sie sich als Plädoyer für den neuen Typus des polyphonen Romans, dessen Realisierbarkeit am Beispiel Dostoevskijs gleichsam bewiesen werden soll. Und drittens wirbt sie generell für Prosa als künstlerische Form und für eine Neuorientierung innerhalb der zeitgenössischen Literaturwissenschaft, um den Besonderheiten der Prosa-Ästhetik künftig besser gerecht zu werden.⁹

Bachtin stützt seine gesamte Studie auf die bildliche Analogie zur musikalischen Polyphonie, wobei er den Bereich des Metaphorischen nie verlässt. Anstatt eine exakte Definition seiner literarisch verstandenen Polyphonie zu geben, sie als systematischen Begriff

6 Im Jahr der Erstveröffentlichung (1929) wurde Bachtin aus politischen Gründen verhaftet und nach Kasachstan verbannt. Bis zu seiner politischen und wissenschaftlichen Rehabilitierung Anfang der 1960er Jahre lebte er weitgehend ohne Publikationsmöglichkeiten. 1963 erschien eine stark überarbeitete und ergänzte Neuauflage seines Dostoevskij-Buches, die auch auf zwischenzeitlich geäußerte Kritik zur ersten Auflage eingeht. Grundlage der vorliegenden Untersuchung ist diese zweite, erweiterte Auflage von 1963, die 1971 in deutscher Übersetzung von Adelheid Schramm erschienen ist: Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München 1971.

7 Die Polyphonie-Metapher übernimmt Bachtin dabei aus der bereits existierenden Forschung. Unter Bezugnahme auf seine eigenen literaturtheoretischen Vorüberlegungen geht er jedoch über diese vorherigen Ansätze hinaus und entwickelt das vielschichtige ästhetische Modell der narrativen Polyphonie.

8 Vgl. Michail M. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 10: „Dostoevskij ist der Schöpfer des polyphonen Romans.“ Die Bezeichnung „polyphoner Roman“ übernehme ich im Folgenden ohne weitere Kennzeichnung.

9 Bachtins Kritik zielt zum einen in Richtung einer rein formalistischen (Ėjchenbaum, Tynjanov, Šklovskij) und funktionalistischen (Jakubinskij) Literaturbetrachtung, zum anderen in Richtung einer ideologischen, d.h. rein inhaltsbezogenen Lesart des Romans.

einzuführen, nähert er sich ihr immer wieder aus unterschiedlichen Blickwinkeln und füllt die Metapher anhand zahlloser Beispiele aus dem Werk Dostoevskijs.¹⁰

2.2.2 Was ist polyphones Erzählen?

Die Analogie zwischen Polyphonie in der Musik und im Prosawerk Dostoevskijs sieht Bachtin im Wesentlichen in einer ausgeprägten Vielstimmigkeit, die beide gleichermaßen kennzeichnet. Dabei ist nicht das bloße Vorhandensein einer Mehrzahl von „Stimmen“¹¹ entscheidend, sondern ihre relative Selbstständigkeit und gleichwertige Gewichtung in Hinblick auf die Gesamtkomposition. Spannungsvolle Bezüge erheben die festgestellte Vielstimmigkeit zur kunstvollen Polyphonie. Im Falle des Romans setzt Bachtin jeden Roman-Charakter, der in Form der direkten Rede selbst zu Wort kommt, mit einer Stimme gleich. Die ebenfalls in der musikalischen Metapher angelegte Simultaneität wird auf das polyphone Erzählen im Roman medienbedingt nicht übertragen.¹²

An den Romanen Dostoevskijs war Bachtin vor allem eine Eigenart besonders aufgefallen: eine ungewohnte „Freiheit und Selbstständigkeit des Helden und seiner Stimme“¹³, die vom Autor offenbar gezielt befördert wurde.

In seinen Werken tritt ein Held auf, dessen Stimme so angelegt ist, wie im Roman des üblichen Typs die Stimme des Autors. Das Wort des Helden über sich selbst und die Welt hat genau so viel Gewicht wie das gewöhnliche Autorenwort; es wird weder der objektivierten Gestalt des Helden als ein ihn charakterisierendes Moment untergeordnet, noch dient es als Sprachrohr der Autorenstimme.¹⁴

Die Vielfalt selbstständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs.¹⁵

10 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 27 f.: „Das Bild der Polyphonie und des Kontrapunktes verweisen nur auf jene neuen Probleme, die auftauchen, wenn die Struktur des Romans die Grenzen der gewöhnlichen, monologischen Einheit sprengt, ähnlich wie in der Musik neue Probleme entstanden, als man die Grenzen der Einstimmigkeit überschritt. Aber das Material der Musik und des Romans sind zu unterschiedlich, als daß man von mehr als einer bildlichen Analogie, einer einfachen Metapher, sprechen könnte. Diese Metapher aber überführen wir in den Terminus ‚polyphoner Roman‘, denn wir finden keine treffendere Bezeichnung. Nur sollte man nicht vergessen, daß unser Terminus metaphorischen Ursprungs ist.“

11 Vgl. z.B. ebd. S. 10. Im Folgenden übernehme ich Bachtins Begriff der „Stimme“ ohne weitere Kennzeichnung.

12 Das gilt in jedem Falle für die Darstellungsweise, da das Medium Buch eine tatsächliche Simultaneität der Stimmen wie in der Musik nicht erlaubt. In Hinblick auf die dargestellte Wirklichkeit spielt Simultaneität dagegen sehr wohl eine Rolle. S. dazu auch Kap. 2.2.3 („Epistemologie: Polyphones Erzählen als Chance“).

13 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 53.

14 Ebd., S. 10 f.

15 Ebd., S. 10. Im Original ist der gesamte Zitattext hervorgehoben.

Bachtin erklärt diesen Lektüreeindruck damit, dass Dostoevskij sich zu seinen Protagonisten nicht verhalte wie ein konventioneller Autor zu seinen Romanfiguren. Dostoevskij – und darin sieht Bachtin das Geheimnis seiner Erzählweise schlechthin – begegne seinen Helden wie einem realen Gegenüber, wie einem Fremden. Einmal in die Welt gesetzt, treibe er ihre Emanzipation von ihm, als ihrem „Schöpfer“¹⁶ so weit wie möglich voran.

Das Bewußtsein des Helden wird als anderes, *fremdes* Bewußtsein dargestellt, wird gleichzeitig aber nicht vergegenständlicht, nicht verdeckt, wird nicht zum einfachen Objekt des Autorenbewußtseins. In diesem Sinne entspricht die Gestalt des Helden bei Dostoevskij nicht der gewöhnlichen, Objekt gewordenen Gestalt des Helden im traditionellen Roman.¹⁷

Die Haupthelden Dostoevskijs sind der schöpferischen Absicht des Künstlers nach *nicht nur Objekte des Autorenwortes, sondern auch Subjekte des eigenen unmittelbar bedeutungsvollen Wortes*. Deshalb erschöpft sich das Wort des Helden hier weder in seinen gewöhnlichen Funktionen, daß es ihn nämlich charakterisiert und das Sujet pragmatisch motiviert, noch dient es dem Ausdruck der eigenen ideologischen Position des Autors [...].¹⁸

Bachtin macht hinter diesem Vorgehen Dostoevskijs eine Veränderung im Selbstverständnis des Autors aus: Dostoevskijs Absicht sei es nicht, den eigenen Blickwinkel auf die Welt in Form eines literarischen Textes zum Ausdruck zu bringen, sondern im Roman die Auseinandersetzung mit anderen Positionen, beziehungsweise mit anderen Sprechern zu suchen. Diese Auseinandersetzung, so Bachtin, nimmt im Text die Form einer gesprächsähnlichen Wechselrede an, an der Protagonisten und Erzähler gleichermaßen beteiligt sind. Dostoevskijs Ansatz bezeichnet er entsprechend als „dialogischen“ und setzt ihn von einer vorherrschenden „monologischen“ Erzähltradition ab, bei der das Werk vollständig von *einer* Sichtweise – nämlich der des Autors – durchdrungen ist.¹⁹ Im Rahmen des *dialogischen Erzählens*, so Bachtin, finde in den Romanen Dostoevskijs eine Öffnung für eine Vielfalt von Denkweisen statt, eine Überprüfung der eigenen Gewissheiten des Autors und eine Suche nach neuen narrativen Formen, die dieser Multiperspektivität gerecht werden. Der Autor wird nunmehr zum „Organisator und Teilnehmer eines großen Dialogs“²⁰. Damit ist nicht nur die dialogische Struktur des Textes gemeint, sondern auch der

16 Bachtin stellt tatsächlich die Analogie zum göttlichen Schöpfungsakt her, um den künstlerischen Schaffensprozess zu beschreiben. Vgl. ebd. S. 10.

17 Ebd., S. 10 f. Hervorhebung im Original.

18 Ebd., S. 10. Hervorhebungen im Original.

19 Grundlage der dialogischen Erzählstruktur ist dabei nicht notwendigerweise eine tatsächliche Gesprächssituation zwischen Protagonisten und Erzähler. Entscheidend ist die Bezugnahme der verschiedenen Sprecher aufeinander.

20 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 82.

Schaffensprozess, den Bachtin sich als dialogische Auseinandersetzung des Autors²¹ mit seinen Protagonisten vorstellt.²² Bachtin verweist in diesem Zusammenhang auf die Tatsache, dass Dostoevskij in seinen Romanen den Protagonisten zum Teil Meinungen zugesteht, die ihm selbst als Autor fern lagen, ohne – und darin sieht er die eigentliche Besonderheit – dass diese jemals widerlegt oder zu einer negativen Charakterisierung ihrer Träger instrumentalisiert würden. Dostoevskij lasse unterschiedliche Blickwinkel auf das erzählte Geschehen und unterschiedliche Weltanschauungen in seinen Romanen zu, ohne – auf direkte oder indirekte Weise – für eine von ihnen Partei zu ergreifen. Darin erkennt Bachtin einen freiwilligen und folgenreichen Verzicht Dostoevskijs auf die Deutungshoheit über das Geschilderte, die ihm mit der Position des Autors theoretisch gegeben ist. Für den bachtinschen Begriff des *polyphonen Erzählens* ist dieser Aspekt überaus bedeutsam: Vielstimmigkeit impliziert für Bachtin nämlich grundsätzlich *weltanschauliche Polyphonie*²³, wobei das jeweils eigenständige Bewusstsein jedes beteiligten Sprechers (also jedes Protagonisten sowie des Erzählers) die kleinste ideologische Einheit²⁴ darstellt. Damit geht seine Konzeption von Polyphonie über die formale Interpretation der musikalischen Metapher hinaus und erweitert sie um eine semantische Komponente.

Diese weltanschauliche Polyphonie ist es dann auch, die, Bachtin zufolge, die Vielstimmigkeit des polyphonen Romans von anderen Formen der Vielstimmigkeit in der Literatur – beispielsweise im Drama – unterscheidet. Die auf den ersten Blick gegebene Verwandtschaft zwischen dramatischem Dialog und dialogischer Struktur im Werk Dostoevskijs bestreitet er, und zwar indem er argumentiert, dass das Drama notwendigerweise eines einheitlichen Autorenhorizontes bedürfe, während im polyphonen Roman

21 Laut Bachtin hat der Autor des vielstimmigen Romans zwei Möglichkeiten, um seine eigene Sicht der Dinge zu artikulieren und in den „großen Dialog“ einzubringen: Er kann durch den Erzähler (oder einen anderen Romancharakter) sprechen und seine Meinung unmittelbar vertreten. Und er kann als derjenige Einfluss üben, der dem Text seine abschließende Gestalt verleiht, also als Arrangeur und Organisator des „großen Dialogs“. Der Autorbegriff Bachtins ist aus heutiger Sicht äußerst problematisch und verwirrend, da er zwischen der biografischen Person des Autors, seinem vermeintlichen Stellvertreter im Text und dem „Organisator des großen Dialogs“ nicht differenziert. Auf diese Problematik sei daher ausdrücklich hingewiesen. Weitere Hinweise zum bachtinschen Autorbegriff geben Gary S. Morson und Caryl Emerson in Morson/Emerson: Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics. Stanford 1992, S. 34, S. 189 u. S. 430-431.

22 Vgl. Kap. 2.2.3.

23 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 104: „Dostoevskij dachte, paradox ausgedrückt, nicht in Gedanken, sondern in Standpunkten, Bewußtseinen und Stimmen. Jeden Gedanken suchte er so zu verstehen und zu formulieren, daß der ganze Mensch in ihm zum Ausdruck kam und ertönte und dadurch in gedrängter Form seine ganze Weltanschauung.“

24 Bachtin selbst spricht auch von „ideologischer“ Polyphonie, wobei er den Begriff im ursprünglichen, philosophischen Sinne gebraucht, d.h. als wertneutrale Bezeichnung im Sinne von weltanschaulich. Vgl. ebd., S. 51.

mittels der vielen eigenständigen Protagonisten verschiedene Welten, ohne gemeinsame, objektive Grundlage, aufeinander trafen.²⁵ Während der Dramatiker vor dem Hintergrund seines eigenen, einheitlichen Weltbildes Rollen an Sprecher bzw. Handlungsträger vergibt und eine Handlung bis zu ihrem Höhepunkt planvoll voran treibt, hat der Dialog in den Romanen Dostoevskijs, Bachtin zufolge, den Charakter einer echten Auseinandersetzung zwischen Autor und Protagonisten sowie der verschiedener Protagonisten untereinander. In der Konsequenz bedeutet dies, dass sich der Dialog der Planbarkeit durch den Autor entzieht – der seine Rolle ja selbst auf die eines ‚Gesprächsteilnehmers‘ beschränkt hat – und dass er keinem eindeutigen Ende zugeführt werden kann, aus dem die eine oder andere Position als über- oder unterlegene hervorginge.

Im polyphonen Roman Dostoevskijs geht es nicht darum, daß das auf dem festen Hintergrund einer einheitlichen, objektiven Welt monologisch verstandene Material in gewöhnlicher dialogischer Form entfaltet wird. Nein, es geht darum, daß auch noch das abgeschlossene Werk dialogischen Charakter hat.²⁶

Bachtin geht bei seinem Vergleich ganz offensichtlich von einer klassischen Konzeption des Dramas aus. Angesichts moderner Dramatik und Aufführungspraxis bedürfen seine Thesen einer erneuten Überprüfung. Dennoch veranschaulicht das Beispiel auf eindringliche Weise, wie Bachtin sich den Vorgang und das Resultat des polyphonen Erzählens vorstellt.

An verschiedensten Beispielen aus den Erzählungen und Romanen Dostoevskijs illustriert Bachtin die *neue Haltung des Autors*, seine Öffnung für andere Positionen, d.h. für die seiner eigenwilligen Protagonisten: Dazu gehört, dass der Autor die Artikulation seiner *eigenen* Sichtweise auf eine einzige Stimme beschränkt, nämlich die des Erzählers, und dass er zweitens, in dieser immer noch privilegierten Position, äußerste Zurückhaltung gegenüber den anderen Sprechern und ihren Meinungen übt. Äußerungen, die sie oder das von ihnen Gesagte betreffen, sind spärlich, während der Anteil der direkten Rede der Helden zunimmt. Dostoevskij, so Bachtin, vermittele „kein objektiviertes Bild des Helden“, sondern lasse den Helden „selbst zu Wort kommen“, er ermögliche das „Wort des Helden

25 Vgl. ebd., S. 22: „Die Konzeption einer dramatischen Handlung ist rein monologisch. Eine echte Vielschichtigkeit würde das Drama zerstören, denn die dramatische Handlung, die sich auf die Einheit der Welt stützt, ist nicht in der Lage, eine Lösung zu finden, diese Vielschichtigkeit in sich zu integrieren. Im Drama ist die Verbindung in sich geschlossener Horizonte zu einer übergeordneten Einheit unmöglich, denn ihm fehlt die entsprechende strukturelle Grundlage.“

26 Ebd., S. 23.

über sich selbst und seine Welt“.²⁷ Erzähler und Protagonisten befinden sich auch insofern auf gleicher Augenhöhe, als Ersterem jegliche auktoriale Qualitäten genommen werden. Er verfügt über kein erkennbares „Mehr an Wissen“ über die anderen Beteiligten oder den Fortgang der Handlung, sondern lediglich über ein notwendiges Maß an „pragmatischer Information“.²⁸ Dabei betont Bachtin jedoch, dass nicht der weitest mögliche Rückzug des Autors entscheidend für das polyphone Erzählen ist, sondern die „radikale Veränderung“²⁹ seiner Funktion und seiner „Einstellung [...] zum darzustellenden Menschen“³⁰:

Es wäre absurd zu meinen, in den Romanen Dostoevskijs fände das Autorenbewusstsein überhaupt keinen Ausdruck. Es ist im polyphonen Roman als Bewußtsein des Schöpfers ständig und überall anwesend und in hohem Maße aktiv. Aber die Funktion dieses Bewußtseins und die Formen seiner Aktivität sind andere als im monologischen Roman: das Bewußtsein des Autors macht fremde Bewußtseine (d.h. die der Helden) nicht zu Objekten und legt sie nicht in ihrer Abwesenheit endgültig fest. Es fühlt neben und vor sich gleichberechtigte, fremde Bewußtseine, die genauso unendlich und unabschließbar sind wie es selbst.³¹

Polyphones Erzählen im Sinne Bachtins bedeutet, dass der Autor auf seine absolute Deutungshoheit verzichtet, dass er Möglichkeiten, den Leser von seiner eigenen Sicht der Dinge zu überzeugen, ungenutzt lässt, während er gleichzeitig das „fremde Wort“³² der Protagonisten aufwertet. Es findet eine zunehmende Annäherung zwischen der Rolle des Erzählers und der der Protagonisten statt. Der Erzähler tendiert im polyphonen Roman zum Part eines gewöhnlichen Romancharakters, derweil die Protagonisten in Richtung einer Konkurrenz zum offiziellen Erzähler streben. Dieser Annäherung sind natürlicherweise Grenzen gesetzt. Dasselbe gilt für die Eigenständigkeit des Helden im polyphonen Roman, die nicht uneingeschränkt realisierbar ist. Nach wie vor – und trotz aller Bemühungen um die Eigenständigkeit und Integrität seiner ‚Geschöpfe‘ – bleibt Dostoevskij derjenige, der sie ‚ins Leben ruft‘. Sie bleiben von seiner Imagination abhängig. Und auch weiterhin ist es der Autor, der den großen Dialog allein organisiert und dem Werk seine abschließende Gestalt verleiht. Beide Sachverhalte sind Bachtin wohl bewusst. Er räumt den überspitzten Charakter seiner Darstellung ein und stellt – um potentiellen Missverständnissen vorzu-

27 Ebd., S. 60.

28 Vgl. ebd., S. 83: „Sich selbst behält Dostoevskij niemals ein wesentliches Mehr an *bedeutungsvollem Wissen* vor, sondern nur jenes Minimum an rein *pragmatischer Information*, das für den Gang der Erzählung notwendig ist. Denn verfügt der Autor über mehr bedeutungsvolles Wissen als seine Helden, verwandelt sich damit der große Dialog des Romans in einen abgeschlossenen, objektivierten oder in einen rhetorisch vorgetragenen Dialog.“ Hervorhebungen im Original.

29 Ebd., S. 76.

30 Ebd., S. 65.

31 Ebd., S. 77.

32 Ebd., S. 72.

beugen – klar, dass er nicht von einer absoluten Polyphonie des Erzählens ausgeht, sondern lediglich eine Tendenzverschiebung beschreiben möchte, eine Veränderung in der Grundhaltung des Autors seinen Protagonisten gegenüber, die sich im Text spiegelt.

Es kann der Eindruck entstehen, als widerspreche die Selbstständigkeit des Helden der Tatsache, daß er selbst nur ein Moment des Kunstwerks, d.h. voll und ganz vom Autor geschaffen ist. In Wirklichkeit besteht kein solcher Widerspruch. Wir behaupten die Freiheit der Helden innerhalb der künstlerischen Intention und in diesem Sinne ist sie genau so geschaffen, wie die Unfreiheit des objektivierten Helden.³³

Die Neuorganisation des Verhältnisses zwischen Autor und Protagonisten, wie Bachtin sie in den Romanen Dostoevskijs ausmacht, hat eine Vielzahl formaler Konsequenzen für deren narrative Struktur. Während im konventionellen, monologischen Roman die Einheit der Erzählung durch den einheitlichen Blickwinkel des Autors gestiftet wird, verlangen die widerstreitenden Positionen, die im dialogischen oder polyphonen Roman aufeinander treffen, nach einer anderen Form des Zusammenhalts. Auch der Plot kann diese Aufgabe nur ungenügend leisten, da der Stellenwert der Handlung hinter dem der verbalen Auseinandersetzung insgesamt zurück tritt. Das Wort selbst (die Rede der Beteiligten), wird, Bachtin zufolge, zum Hauptgegenstand der Erzählung Dostoevskijs und das Aufeinandertreffen verschiedener Äußerungen zum Hauptereignis.³⁴ Das zeit-räumliche Kontinuum der klassischen Epik wird zugunsten einer punktuellen Ereignishaftigkeit durchbrochen.³⁵ Spannungsvolle Bezüge zwischen den einzelnen Stimmen und ihren Aussagen treten an die Stelle des klassischen Handlungsfadens und lassen eine „Einheit höherer Ordnung“³⁶ entstehen, der keinerlei einheitliches, d.h. objektiviertes Weltbild zugrunde liegt. Die Verknüpfung der verschiedenen Stimmen erfolgt, laut Bachtin, auf Basis der eingangs erwähnten dialogischen Grundstruktur.

33 Ebd., S. 73.

34 Ebd., S. 302: „Denn Hauptgegenstand seiner Darstellung ist das Wort selbst [...]“

35 Ebd., S. 168: „Dostoevskij verwendet in seinen Werken die verhältnismäßig kontinuierliche, historische, biographische, d.h. die streng epische Zeit so gut wie gar nicht, [...]“ Ebd., S. 199: „[D]ie Polyphonie [...], als ein Ereignis, in dem vollberechtigte und innerlich nicht abgeschlossene Bewußtseine wechselseitig aufeinander einwirken, erfordert eine andere künstlerische Konzeption von Raum und Zeit, eine ‚nicht euklidische‘ Konzeption, um den Ausdruck Dostoevskijs zu gebrauchen.“ Ebd., S. 200: „In der Welt Dostoevskijs sollen alle einander kennen und alles voneinander wissen, sie sollen in Beziehung zueinander treten, sich von Angesicht zu Angesicht begegnen und miteinander zu *sprechen beginnen*. Alles soll sich wechselseitig widerspiegeln und dialogisch erhellen. Deshalb muß alles Getrennte und Entfernte in einen räumlichen und zeitlichen ‚Punkt‘ zusammengeführt werden.“ Was Bachtin hier beschreibt, erinnert stark an die Ästhetik der Film-Montage. Hervorhebungen im Original.

36 Ebd., S. 21.

Bedingung hierfür ist eine besondere Beschaffenheit der Stimmen: Diese müssen als Ausdruck eines konkreten Sprechers, eines eigenständigen Bewusstseins konzipiert sein.³⁷ Mit anderen Worten: Jede Wortmeldung muss klar erkennbar eine subjektive Äußerung sein. Außerdem muss eine kommunikative Situation geschaffen werden, in der die verschiedenen Sprecher Bezug aufeinander nehmen können. Die unmittelbarste Form einer solchen Bezugnahme ist der Dialog. In den Romanen Dostoevskijs, so Bachtin, sind die Äußerungen der einzelnen Sprecher über das Grundmuster von Anrede und Replik miteinander verknüpft.

Das Moment der Anrede ist jedem Wort bei Dostoevskij eigen, dem Wort der Erzählung in gleichem Maße wie dem des Helden. In der Welt Dostoevskijs gibt es überhaupt nichts Dingliches, keinen Gegenstand, kein Objekt, es gibt nur Subjekte. Deshalb gibt es auch kein Wort, das gleichzeitig Urteil wäre, kein Wort über ein Objekt, kein gegenstandsbezogenes Wort ohne Adressaten, sondern es gibt nur das Wort als Anrede, das Wort, das sich mit dem anderen Wort dialogisch berührt, das Wort über ein Wort, das an ein Wort gerichtet ist.³⁸

Diese dialogische Verknüpfung der Sprecher untereinander unterbindet nicht nur die urteilende Rede weitgehend – also den Kommentar des einen Sprechers *über* den anderen – sie impliziert gleichzeitig ein Grundrecht jeder Stimme (also aller Protagonisten und des Erzählers), das darin besteht, mittels der direkten Anrede sich selbst und die eigene Position darstellen zu können. Aufgrund der dialogischen Verflechtung der Stimmen muss jede Äußerung, die innerhalb des polyphonen Romans fällt, jede Version der Geschichte, die vorgetragen wird, im Kontext der anderen Äußerungen betrachtet werden. Der Wortlaut der Erzählung entsteht im Modus gegenseitiger Hervorbringung.

Es sind also zwei Kriterien, die die polyphone Erzählweise laut Bachtin auszeichnen: Erstens erklingt eine Vielzahl unterschiedlicher und voneinander unabhängiger Stimmen, in denen sich weltanschauliche Polyphonie manifestiert und die nicht mehr auf der Grundlage eines einheitlichen Weltbildes, sondern in Form des Dialogs miteinander verknüpft werden. Und zweitens sind alle Stimmen, die am großen Dialog der Erzählung beteiligt sind, gleichberechtigt, auf derselben Ebene angesiedelt,³⁹ sind also annähernd mit demselben Maß an Deutungsautorität ausgestattet.

37 Ebd., S. 23.

38 Ebd., S. 267.

39 Ebd., S. 211.

2.2.3 Warum polyphon erzählen?

Wie eingangs erwähnt, verbindet Bachtin seine ästhetische Analyse der Romane Dostoevskijs mit einem allgemeinen Plädoyer für das polyphone Erzählen. Er nennt vor allem zwei Begründungen dafür, warum polyphon – oder zumindest dialogisch⁴⁰ – erzählt wird, bzw. warum so erzählt werden sollte. Sein erstes Argument ist ein epistemologisches, das zweite ein ethisches.

Epistemologie: Polyphones Erzählen als Chance

Die dialogische Weltbeschreibung ist laut Bachtin eine Form des Erzählens, die bereits über eine lange Tradition verfügt, bei Dostoevskij jedoch einen neuen Höhepunkt erreicht hat. Aktuell wird sie jeweils in gesellschaftlichen Krisen- und Umbruchsituationen. Letztlich stellt sie, Bachtin zufolge, eine Reaktion auf *die* historische Umbruchsituation schlechthin, nämlich den Übergang von der Antike zur Neuzeit dar. Der Verlust eines einheitlichen, allgemeinverbindlichen Weltbildes, den er an diesem historischen Zeitpunkt ansetzt, hat in seinen Augen die dialogischen Formen der Welterfassung notwendig gemacht. Als früheste Vorläufer des polyphonen Romans bezeichnet er den „sokratischen Dialog“ und die „menippeische Satire“ (oder „Menippee“),⁴¹ zwei Prosa-Gattungen, die beide gleichermaßen „am Ausgang der klassischen Antike und in der Epoche des Hellenismus“⁴² entstanden und die für Bachtin das gewandelte Bewusstsein der Epoche widerspiegeln. Anhand des sokratischen Dialogs thematisiert er die erkenntnistheoretische Grundlage der dialogischen Prosagattungen:

Der Gattung liegt die Vorstellung von der dialogischen Natur der Wahrheit und des menschlichen Denkens zugrunde, das diese Wahrheit sucht. [...] Nicht im Kopf eines einzelnen Menschen entsteht und lebt die Wahrheit, sondern sie entsteht *zwischen Menschen*, die gemeinsam, in dialogischer Kommunikation, nach ihr suchen. Sokrates nannte sich einen „Kuppler“: er führte die Menschen zusammen und ließ sie miteinander streiten, damit aus diesem Streit die Wahrheit hervorgehe.⁴³

40 Das polyphone Erzählen Dostoevskijs versteht Bachtin als Steigerungsform eines dialogischen Erzählens, dessen Anfänge er bereits in der Antike ausmacht. Die neue Qualität des *polyphonen* Erzählens besteht dabei vor allem in der Gleichwertigkeit aller Dialogpartner, die ein bis dato unbekanntes Maß erreicht. Vgl. dazu auch ebd., S. 201.

41 Ebd., S. 121: „Für die Entstehung der Spielart in der Entwicklung des Romans und der künstlerischen Prosa, die wir ‚dialogisch‘ nennen wollen, und die, wie wir gesagt haben, zu Dostoevskij führt, sind zwei Gattungen [...] von ausschlaggebender Bedeutung – der ‚sokratische Dialog‘ und die ‚menippeische Satire‘“. Hervorhebungen im Original.

42 Ebd., S. 119.

43 Ebd., S. 122 f. Hervorhebungen im Original.

Auch die Menippeae übersetzte den entflammten Widerstreit der Meinungen, Weltbilder und Perspektiven der Epoche in eine neue literarische Form, so Bachtin.⁴⁴ Diese war vor allem durch eine ausgeprägte Heterogenität, durch eine Vielzahl stilistischer Brüche gekennzeichnet. Die Menippeae nahm andere Textgattungen „im großen Maße“ auf und integrierte sie in ein collagenhaftes Gesamtkonstrukt.⁴⁵ In dieser kunstvollen Form verhandelte sie Zeitfragen und tagesaktuelle Belange. Die Menippeae nennt Bachtin deshalb „die journalistische Form der Antike“⁴⁶.

Auch im Falle Dostoevskijs ist es eine historische Krisensituation und die daraus resultierende Verunsicherung, die, Bachtin zufolge, den Ausschlag zu einer Weiterentwicklung der dialogischen Prosaform zum polyphonen Roman gegeben hat: „Die Epoche selbst machte den polyphonen Roman möglich.“⁴⁷

Tatsächlich konnte der polyphone Roman nur in der kapitalistischen Epoche entstehen. Mehr noch, er fand den günstigsten Boden in Russland, wo der Kapitalismus fast wie eine Katastrophe hereinbrach.⁴⁸

Die Welten, die Bereiche – soziale, kulturelle und ideologische, die im Werk Dostoevskijs aufeinanderstoßen, genügten früher sich selbst, waren organisch geschlossen, konsolidiert und in ihrer Isolierung einsichtig. [...] Der Kapitalismus machte die Isolierung dieser Welten zunichte, zerstörte die Geschlossenheit und innere ideologische Selbstgenügsamkeit dieser sozialen Sphären.⁴⁹

Der Kapitalismus führt, wie einst der „Kuppler“ Sokrates auf dem Marktplatz von Athen, Menschen und Ideen zusammen.⁵⁰

44 Vgl. ebd., S. 133: „Sie [die Menippeae] entstand zu einer Zeit, in der die nationale Überlieferung ihre Verbindlichkeit verlor, in der die ethischen Normen, die das antike Ideal des ‚Anstands‘ (‚der Schönheit und edlen Gesinnung‘) ausgemacht hatten, zerbrachen, in einer Epoche, in der zahlreiche und verschiedenartige religiöse und philosophische Schulen und Richtungen miteinander kämpften, als der Streit um die ‚letzten Fragen‘ der Weltanschauung alle Schichten der Bevölkerung ergriff [...]. Der Lebensinhalt wird hier in eine feste Gattungsform gegossen, die über eine *innere Logik* verfügt, die die untrennbare Verknüpfung aller ihrer Elemente ermöglicht.“ Hervorhebungen im Original.

45 Vgl. ebd., S. 132.

46 Ebd., S. 132. Eine solche Nähe zum Journalismus deckt Bachtin bezeichnenderweise auch in den polyphonen Romanen Dostoevskijs auf – nicht ohne letztendlich wieder eine scharfe Grenze zu ziehen und auf den explizit „künstlerischen“ Charakter der Romanform hinzuweisen. Vgl. dazu auch ebd., S. 36, S. 103, S. 104 ff., S. 176. Dabei ist der Einfluss des journalistischen Verfahrens, verschiedene Positionen einander gegenüber zu stellen, auf das polyphone Erzählen im Roman Dostoevskijs (und übrigens auch im Feature) kaum zu übersehen.

47 Ebd., S. 34.

48 „[...] und eine unberührte Mannigfaltigkeit sozialer Welten und Gruppen vorfand, deren individuelle Geschlossenheit nicht, wie im Westen, beim allmählichen Vormarsch des Kapitalismus geschwächt worden war.“ Ebd., S. 34.

49 Ebd., S. 24.

50 Ebd., S. 188.

Die (relativ) junge und flexible Gattung des Romans war nach Bachtin mehr als jede andere dafür prädestiniert, die Erschütterungen des modernen Bewusstseins aufzunehmen und ihnen Ausdruck zu verleihen.⁵¹ Die Prosa-Sprache bot sich dabei als Brücke zwischen literarischer Form und Alltagserfahrung an.

Mit dem polyphonen Erzählen entwirft Bachtin eine interessante Lösung für die literarische Repräsentationskrise der Moderne. Er schlägt vor, den Verlust objektiver Gewissheit nicht mit einem Rückzug auf die relative Gewissheit jedes einzelnen Individuums zu quittieren, sondern eine kollektive Annäherung an „Wahrheit“ anzustreben.⁵² Anstatt einer Selbstbesinnung des Individuums propagiert er einen Weg der aktiven Suche und Konfrontation. Der polyphone Roman entspricht dieser Idee, indem er die subjektive Perspektive multipliziert: Anstatt ein einziges Bewusstsein zu repräsentieren (nämlich das des Autors) und einen einzigen subjektiven Blickwinkel zu vertreten, kommen hier eine Vielzahl subjektiver Sprecher zu Wort, die sich idealerweise auf gleicher Augenhöhe begegnen.

Das erkennende und urteilende „Ich“ und die Welt als sein Objekt, sind hier nicht in der Einzahl, sondern in der Mehrzahl gegeben. Dostoevskij hat den Solipsismus überwunden. [...] Anstelle der Beziehungen des erkennenden und urteilenden „Ichs“ zur Welt steht das Problem der Wechselbeziehungen dieser erkennenden und urteilenden „Subjekte“ (Ichs) zueinander im Zentrum seines Schaffens.⁵³

Bachtin zufolge bildet das polyphone Erzählen also eine weltanschauliche Polyphonie ab, die in der Welt des 19. – und man darf wohl ergänzen auch des 20. und 21. Jahrhunderts – real gegeben ist. Es erfasst die Simultaneität verschiedener Welt-Bilder, die zu einem konkreten historischen Zeitpunkt koexistieren.⁵⁴ Der polyphone Roman stellt damit einen expliziten Gegenentwurf zum Entwicklungsroman, beispielsweise goethescher Ausprä-

51 Vgl. Michail Bachtin: „Epos und Roman“. In: Edward Kowalski und Michael Wegner (Hrsg.): Zur Methodologie der Romanforschung. Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Berlin u.a. 1986, S. 466: „Der Roman ist nicht einfach ein Genre unter anderen Genres. Er ist das einzige im Werden begriffene Genre unter längst fertigen und zum Teil schon abgestorbenen Genres. Er ist das einzige Genre, das von der neuen Epoche der Weltgeschichte hervorgebracht und gespeist wurde und ihr deshalb zutiefst verwandt ist, während die anderen großen Genres dieser Epoche in fertiger Form als Erbe zufließen und sich nur – die einen besser, die andern schlechter – an die neuen Existenzbedingungen anpassen.“

52 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 90.

53 Ebd., S. 112.

54 In dieser Hinsicht ist das Moment der Simultaneität, das in der musikalischen Polyphonie-Metapher enthalten ist, also auch für das polyphone Erzählen von Bedeutung. Obwohl eine echte Simultaneität der Stimmen im Medium des Buches nicht verwirklicht werden kann, wird im polyphonen Roman die gleichzeitige Koexistenz verschiedener weltanschaulicher Auffassungen zu einem konkreten historischen Zeitpunkt abgebildet, so Bachtin.

gung, dar, dem Bachtin sich ebenfalls mit großem Interesse gewidmet hat.⁵⁵ Dabei ist die polyphone Literatur in seinen Augen nicht nur Objekt, also Indikator, der Erschütterungen des modernen Bewusstseins. Sie bietet gleichzeitig neue Lösungen auf die Frage an, wie eine literarische Repräsentation von Wirklichkeit aussehen kann, die den Gegebenheiten von weltanschaulicher Pluralität und dem Verlust finaler Gewissheiten gerecht wird.

Ethik und Ästhetik: Polyphones Erzählen als ethische Notwendigkeit

Hinter Bachtins Engagement für die Eigenständigkeit der Protagonisten im polyphonen Roman, steckt jedoch noch mehr als die Suche nach einem literarischen Modell, das die bloße Darstellbarkeit von Wirklichkeit in der Moderne gewährleisten soll. Neben der epistemologischen verweist Bachtin auf die gesellschaftliche und lebenspraktische Dimension eines weltanschaulichen Pluralismus. Wenn wir tatsächlich in vielen Welten leben, so könnte man sein Argument zusammenfassen, ergeben sich daraus unweigerlich auch Fragen zum richtigen Umgang mit anderen Menschen und deren Ansichten – also ethische Fragen. Den Romanautor, als Schöpfer eines „künstlerischen Weltmodells“⁵⁶, sieht er in der Pflicht, auch zu dieser Herausforderung, die sich aus der epistemologischen Krise der Moderne ergibt, Stellung zu beziehen und entsprechend auch ethische Aspekte in seinem Werk zu reflektieren. Der Autor des polyphonen Romans (Dostoevskij) tut dies, Bachtin zufolge, auf ganz besondere Weise, nämlich indem er die Protagonisten als reales Gegenüber vorstellt. Das Verhältnis zwischen dem Autor und den von ihm ‚zum Leben erweckten‘ Romanfiguren wird zum Modellfall zwischenmenschlicher Begegnung und Kommunikation. Entsprechend ist Bachtins gesamte Erläuterung zum polyphonen Roman von einer Terminologie durchsetzt, die darauf abzielt, das gewissermaßen intersubjektive Verhältnis zwischen Autor und Protagonisten zu beleuchten und die humanitären Rechte der leibhaftig vorgestellten Protagonisten gegenüber dem Autor zu verteidigen. Forderungen wie die nach der ‚Freiheit des Helden‘⁵⁷ oder der ‚Gleichwertigkeit‘ aller Stimmen⁵⁸ im Roman zeugen von dieser Absicht.

55 Bachtin thematisiert den goetheschen Bildungsroman mehrfach innerhalb seiner Dostoevskij-Studie. Er verfasste darüber hinaus eine eigenständige Arbeit über den Bildungsroman, die allerdings nur in Fragmenten erhalten ist und vermutlich auch nie vollendet wurde. S. Michail Bakhtin: *Speech Genres and Other Late Essays*. Caryl Emerson and Vern McGee (Hrsg.), Texas 1986.

56 Vgl. Matthias Bauer: „Der dialogische Ansatz“. In ders.: *Romantheorie und Erzählforschung*, Suttgart 2005. S. 118.

57 S. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 74.

58 S. z.B. ebd., S. 77.

Der Zusammenhang zwischen Problemen der Ethik und der Ästhetik in Hinblick auf die literarische Repräsentation von Wirklichkeit findet sich nicht allein in Bachtins Dostoevskij-Studie, sie durchzieht sein gesamtes Schaffen. Bachtins frühe romantheoretische Schriften aus den Jahren 1920 bis 1923 enthalten bereits die Forderung nach einer ethisch begründeten Ästhetik.⁵⁹ Während hier vor allem das Verhältnis zwischen Autor und Held im Zentrum steht, kommt in späteren Überlegungen das Konzept des Dialogs oder der „Dialogizität“⁶⁰ auf. In der zweiten, erweiterten Ausgabe der *Probleme der Poetik Dostoevskijs* aus dem Jahr 1963, kommen Überlegungen aus beiden Phasen zusammen und finden Ausdruck in der Idee des polyphonen Erzählens: Das gilt insbesondere für die Forderung, den Menschen in der Kunst wie einen realen Menschen zu behandeln – eine Forderung, die an die Verantwortlichkeit des Autors gegenüber seinem Helden appelliert – und die Idee, ‚freie‘, gleichberechtigte Sprecher über das Prinzip des Dialogs zusammen zu bringen⁶¹. Bachtin warnt vor der Instrumentalisierung von Romanfiguren zugunsten einer Aussageabsicht des Autors, die er genauso ablehnt wie jede andere Form ihrer Vereinnahmung. Die „Freiheit“⁶² des Menschen und die „Unabgeschlossenheit“⁶³ des Lebendigen finden in solchen künstlerischen Modellen keinen Platz, lautet seine Kritik. Vielmehr tragen sie zu einem objekthaften Bild des Menschen in der Literatur bei.⁶⁴

In den Romanen Dostoevskijs macht Bachtin eine aktive Rebellion der Helden aus, die sich genau gegen diese Art der Literarisierung – als einer Vereinnahmung und potentiellen Verunglimpfung durch den Autor – richtet:

Der Held Dostoevskijs sucht immer, den ihn abschließenden und gleichsam tötenden Rahmen *fremder* Worte über ihn zu zerschlagen.⁶⁵

59 Diese frühen romantheoretischen Schriften entstanden zwischen den Jahren 1920 und 1923, wurden der Öffentlichkeit aber erst 1979 unter dem Titel *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit* zugänglich gemacht. Zu Bachtins früher Romantheorie s. auch Matthias Bauer: *Der dialogische Ansatz*, S. 114 ff.

60 Vgl. hierzu auch Michael Holquist: *Dialogism. Bakhtin and his World*, London/New York 1990 sowie Renate Lachmann: „Michail Michajlovič Bachtin“. In: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler: *Ästhetik und Kulturphilosophie*. Stuttgart 1998, S. 47 ff.; Bauer, S. 124 ff.

61 Vgl. Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 67: „Das wahre Leben eines Menschen wird nur dann zugänglich, wenn man *dialogisch* in es einzudringen sucht, wenn es *selbst* antwortet und sich frei öffnet. Die Wahrheit über einen Menschen aus dem Munde eines Fremden, die nicht dialogisch an ihn gerichtet ist, d.h. die *in Abwesenheit des Betroffenen ausgesprochene* Wahrheit, wird zu einer erniedrigenden Lüge, wenn sie sein ‚Allerheiligstes‘, den ‚Menschen im Menschen‘ betrifft.“ Hervorhebungen im Original.

62 Ebd., S. 74.

63 Ebd., S. 77.

64 Vgl. ebd.

65 Ebd., S. 67.

Schon im ersten Werk Dostoevskijs wird dargestellt, wie sich der Held gleichsam dagegen empört, daß die Literatur den „kleinen Mann“ von außen her sieht und abschließend über ihn urteilt, ohne ihn selbst anzuhören. Er hatte Gogols „Mantel“ gelesen, sich selbst in Akaij Akakievic wiedererkannt und fühlt sich tief persönlich gekränkt: „Man versteckt sich ja sowieso schon, versteckt sich und verkriecht sich, man fürchtet sich, auch nur seine Nase zu zeigen, weil man davor zittert, bespöttelt zu werden, weil man weiß, daß alles, was es in der Welt gibt, zu einem Pasquill verarbeitet wird. Jetzt, siehst du, zieht dein ganzes bürgerliches wie häusliches Leben durch die Literatur, alles ist gedruckt, gelesen, belacht, verspottet.“⁶⁶

2.3 Zusammenfassung

Bachtin überführt die musikalische Metapher der Polyphonie in die Literaturwissenschaft, wo sie ihm dazu dient, einige Besonderheiten der narrativen Struktur der Romane Dostoevskijs zu beschreiben. Gleichzeitig entwickelt er an diesen Beispielen exemplarisch das breiter angelegte Konzept eines polyphonen Erzählens als einer zeitgemäßen literarischen Repräsentationsform der Moderne.

Von dem musikalischen Bild übernimmt Bachtin hauptsächlich die Idee einer Gleichwertigkeit aller Stimmen innerhalb einer Komposition. Im Hinblick auf den Roman ordnet er jedem Protagonisten sowie dem Autor eine Stimme zu. Die Stimme des Autors findet Bachtin zufolge in der Erzählerrede Ausdruck. Jede Stimme wird dabei mit einer individuellen, subjektiven Weltsicht assoziiert. Polyphonie im bachtinschen Sinne impliziert weltanschaulichen Pluralismus. Die polyphone Erzählweise zeichnet sich dadurch aus, dass eine Vielzahl unterschiedlicher und voneinander möglichst unabhängiger Stimmen die Erzählung trägt. Diese verschiedenen Stimmen werden nicht mehr auf der Grundlage eines einheitlichen Weltbildes verknüpft, sondern über das Prinzip des Dialogs in Beziehung gesetzt. Das Wort, also die direkte Rede von Erzähler und Protagonisten, rückt in den Vordergrund der Darstellung und drängt die Bedeutung der Handlung zurück.⁶⁷ Die raumzeitliche Kontinuität der Erzählung wird durch Brüche und Sprünge durchbrochen. Entscheidend für die Realisierung echt polyphonen Erzählens im Sinne Bachtins ist weiterhin, dass alle Stimmen als Gleichberechtigte in den „großen Dialog“⁶⁸ der Erzählung eingebracht werden. Alle Stimmen müssen auf einer Ebene angesiedelt sein und gleich viel zu sagen haben – d.h. mit einem vergleichbaren Maß an Deutungsautorität ausgestattet sein – , um Dialog zu ermöglichen. Dies erfordert insbesondere eine Neuorganisation des

66 Ebd., S. 65.

67 Ebd., S. 302: „Denn Hauptgegenstand seiner Darstellung ist das Wort selbst und überdies das vollbedeutsame Wort.“

68 Ebd., S. 49 u.a.

Verhältnisses zwischen Autor und Protagonisten. Der Autor muss auf einen Teil seiner Deutungshoheit verzichten, um in einen echten Dialog mit seinen Protagonisten einzutreten. Ziel ist ein radikal multiperspektivisches Erzählen, an dem eine Vielzahl gleichberechtigte Sprecher (Erzähler und Protagonisten) beteiligt sind.

Der polyphonen Erzählweise misst Bachtin, über das konkrete Beispiel der Romane Dostoevskijs hinaus, historische Relevanz und Aktualität bei. Er empfiehlt sie als adäquate Form, um grundlegende ethische und erkenntnistheoretische Überlegungen der Moderne in die literarische Ästhetik einzubringen. An Stelle individueller Weltauslegungen eines einzelnen Autors fordert er von der Literatur ein ‚zeitgemäßes‘ Erzählen, das sich für fremde Stimmen und Positionen, kurzum für die real vorhandene Polyphonie der Sprachen, Weltanschauungen und individuellen Erfahrungen öffnet. Das polyphone Erzählen erfüllt diese Forderung, indem es auf die *Multiplikation subjektiver Perspektiven* setzt. Es stellt damit eine Alternative dar zu einer singulär-subjektivistischen Darstellungsweise einerseits und einer vermeintlich objektiven andererseits, die nicht mehr glaubwürdig erscheint. Gleichzeitig unterzieht Bachtin die Repräsentation zwischenmenschlichen Umgangs im Roman einer ethischen Prüfung. Die Besonderheit seines Ansatzes besteht dabei darin, dass die Romanfiguren als reale Menschen und potentielle Gesprächspartner vorgestellt werden. Unter diesem Blickwinkel betrachtet Bachtin sowohl das Verhältnis der Protagonisten untereinander als auch dasjenige zwischen Protagonisten und Autor, wie es sich im Text niederschlägt. Nur ein Held, der vom Autor als ‚reales Gegenüber‘ behandelt, also nicht zu eigenen Aussagezwecken instrumentalisiert wird, vermittelt ein lebendiges, nicht objekthaftes Bild des Menschen, lautet die Argumentation Bachtins. Auch diesem ethischen Anspruch wird das polyphone Erzählen gerecht, indem es den *Dialog* als ästhetisches Prinzip einführt.

3 DAS RADIO-FEATURE

3.1 Allgemeine Einführung

Das Wort „Feature“ ist für viele Hörer ein Ärgernis.⁶⁹

Bei der „British Broadcasting Corporation“ gab es seit Jahren die Abteilung „Talks and Features“, nun wurde sie auch in Hamburg eingerichtet. Hinter der Tür, die diese Aufschrift trug, saß Peter von Zahn, und im Vorzimmer trafen sich Axel Eggebrecht und Ernst Schnabel und sahen sich verwundert an: was das wohl sei, ein Feature.⁷⁰

Was ist ein Radio-Feature – und woran kann man es erkennen? An dieser Frage scheiden sich auch nach gut fünfzigjähriger Geschichte der Gattung immer noch die Geister. Auf einige Positionen aus Forschung und Rundfunk-Praxis werde ich in Kürze eingehen. Beginnen möchte ich jedoch mit den Gewissheiten – und die betreffen vor allem die Herkunft des Begriffs „Feature“. Dieser kam ursprünglich aus Großbritannien und wurde nach dem Ende des 2. Weltkriegs in Deutschland eingeführt. Er stellt eine Verkürzung der Bezeichnung „featured programme“ dar, die in den Kriegsjahren 1939 bis 1943 erstmals für Sendungen der BBC in Großbritannien Verwendung fand. In der Forschung finden sich zwei verschiedene etymologische Erklärungsversuche dafür, was der Begriff ursprünglich bezeichnen sollte: Tamara Auer-Krafka, Verfasserin einer umfangreichen Monographie zum deutschen Feature,⁷¹ erklärt ihn folgendermaßen:

Die dramaturgische Abteilung der BBC zeigte sich in Dingen der Rundfunktechnik von Anfang an fortschrittlich und experimentierfreudig. So war es ganz natürlich, daß man ihr die Aufgabe übertrug, für Gelegenheiten wie Weihnachten und Silvester besondere Programme vorzubereiten, die als „high-spot“ Programme behandelt, das heißt in Presse- und Rundfunkankündigung besonders herausgestellt (ge-featured) werden konnten. Dieses „featured programme“ verlor im täglichen Sprachgebrauch schnell sein Endungs-„d“, und der Name wurde in Ermangelung eines anderen bald auf die Gesamtheit aller Sendungen ausgedehnt, die einen experimentellen Charakter trugen.⁷²

69 Eugen K. Fischer: „Das Feature“. In ders.: Das Hörspiel. Form und Funktion, Stuttgart 1964, S. 91.

70 Heinz Schwitzke: „Am Anfang war das Feature“. In ders.: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte, Köln u.a. 1963, S. 270.

71 Tamara Auer-Krafka: Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien 1980.

72 Ebd., S. 9.

Andere Positionen, darunter beispielsweise die von Alfred Andersch, einem der Gründerväter der Gattung, beziehen den Begriff „Feature“ weniger auf den Aspekt der Werbung („to feature“) für ein Programm, als auf die Art und Weise, wie es seinen Gegenstand erfasst, nämlich in seinen wesentlichen, charakteristischen Zügen:

Dem Sinn des „feature“ kommt man näher, wenn man den Bedeutungsformen des Wortes in englischer Sprache nachgeht. Es kann bedeuten: 1. die Art, Form oder Erscheinung (besonders eines Menschen), 2. physische Schönheit, 3. die Anlage oder Bildung eines menschlichen Gesichts oder seiner Teile, das Aussehen, 4. einen einzelnen Zug oder die Struktur eines Gesichts, 5. jede hervortretende Eigentümlichkeit, alles irgendwie Hervorstechende, 6. ein besonderer Anreiz (inducement) oder eine Attraktion im Film oder in Zeitungen. Für die ethymologischen [sic] Ursprünge verweist der „Webster“ sowohl auf „fashion“ (Mode), wie auf das lateinische „facere“ (machen, und zwar in der Bedeutung des „Schöpfens“), als Synonym führt er das Wort „characteristic“ an. Besonders schön erhellt sich der Inhalt des Wortes, wenn man seine Negativform definiert: „featureless“ heißt „having no distinctive features“ = „keine besonderen Züge oder Merkmale aufweisend.“⁷³

„Feature“ bedeutet niemals den Inhalt einer Sache, sondern ihre Erscheinungsweise. [...] Es bedeutet [...] die Herrichtung [...], das „making“, die Übertragung, das in Form Bringen eines Inhalts.⁷⁴

Entscheidender als das Problem des Ursprungs der Bezeichnung ist allerdings die Frage, wie das Feature, da es nun einmal in der Welt war, in den deutschen Wortgebrauch gelangte und welche Gestalt es dort annahm. Nach Ende des zweiten Weltkriegs eröffneten britische Kontrolloffiziere in Hamburg erstmals wieder einen Radio-Sender für das deutsche Publikum, den Nordwestdeutschen Rundfunk, NWDR. Als eine der ersten Abteilungen wurde dort nach dem Vorbild der BBC eine Abteilung „Talks and Features“ eingerichtet.⁷⁵ Das Programm orientierte sich zunächst am angelsächsischen Vorbild. Seine ersten deutschen Mitarbeiter waren die Journalisten und Publizisten Peter von Zahn und Axel Eggebrecht. Etwas später kamen die Schriftsteller Ernst Schnabel und schließlich auch Alfred Andersch hinzu. Unter ihrem Einfluss bildete sich eine spezifisch deutsche Feature-Tradition heraus, die sich weitgehend von ihrem britischen Vorbild emanzipierte.

Versuche, das Genre Feature weitergehend zu definieren oder zumindest zu charakterisieren, hat es in der Zwischenzeit mehrfach gegeben. Es handelt sich dabei allerdings ausschließlich um punktuelle Ansätze. Von einem echten wissenschaftlichen Diskurs kann bislang keine Rede sein. Die ausführlichsten Untersuchungen zum deutschen Feature

73 Alfred Andersch: „Versuch über das Feature“. In: Rundfunk und Fernsehen, Heft 1, Jahrgang 1953, S. 94 f. Klammern im Original.

74 Ebd., S. 94 f.

75 Vgl. Udo Zindel und Wolfgang Rein (Hrsg.): Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch, Konstanz 1997, S. 26.

stellen die Dissertationen von Tamara Auer-Krafka (1980)⁷⁶, Christa Hülsebus-Wagner (1983)⁷⁷ und Felix Kribus (1995)⁷⁸ dar. Während Auer-Krafka und Hülsebus-Wagner den Gegenstand besonders historisch und inhaltlich erörtern, widmet sich Kribus verstärkt einer ästhetischen Fragestellung, nämlich dem Einsatz von Sprache und Sprechen im Feature, und berücksichtigt dabei speziell das Verhältnis von Sprache und Geräusch. Auer-Krafkas früher Versuch einer umfassenden Gattungsgeschichte des deutschen Radio-Features hat Pioniercharakter. Ihre Abhandlung beruht vor allem auf einer großen Anzahl nicht veröffentlichter und zum Teil schwer zugänglicher Manuskripte und selbst geführter Interviews. Während ihr Beitrag unter historischen Gesichtspunkten nach wie vor von großer Bedeutung ist, gelten ihre inhaltlichen Interpretationen mittlerweile zum Teil als umstritten.⁷⁹ Bei Hülsebus-Wagner steht die Radio-Arbeit der *Gruppe 47* im Zentrum. Das Feature muss sich hier die Aufmerksamkeit mit dem so genannten „Radio-Essay“ teilen, der zeitlich kurz nach ihm entstand. Hülsebus-Wagners Betrachtungen sind äußerst präzise, umfassen allerdings nur den Zeitraum von 1947 bis zum Zerfall der Gruppe um 1968 und konzentrieren sich auf das Engagement der Gruppe 47-Autoren im Feature-Bereich.

Der größte Teil aller weiteren Interpreten, die sich zum deutschen Feature geäußert haben, stimmt mit den drei genannten in der Einschätzung überein, dass eine einheitliche Definition dem vielgestaltigen Phänomen Feature nicht gerecht werden kann.⁸⁰ In den wenigen Fällen, in denen ein eindeutiges Bild des Genres gezeichnet wird, entstehen gegensätzliche Darstellungen, die einander zum Teil diametral widersprechen.⁸¹

76 Auer-Krafka: Entwicklungsgeschichte des Rundfunkfeatures, 1980.

77 Christa Hülsebus-Wagner: Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises, Aachen 1983.

78 Felix Kribus: Das deutsche Hörfunk-Feature: Geschichte, Inhalt und Sprache einer radiogenen Ausdrucksform, Diss. Philosophische Fakultät der Universität Tübingen, Stuttgart 1995.

79 S. z.B. Antje Vowinckel: Collagen im Hörspiel, Würzburg 1995, S. 93 u. 95 f.

80 Vgl. Knuth Hickethier: „Die Welt als Hör-Raum in der Zeit“. In: Kirche und Rundfunk, Nr. 53, 7. Juli 1984, S. 4 ; Vowinckel, S. 98; Hülsebus-Wagner, S. 60 f. u.v.a.

81 Während Michael Haller, Verfasser eines viel konsultierten journalistischen Handbuchs, zu dem Schluss gelangt, im Feature werde (im Gegensatz zur Reportage) an einem „exemplarischen Fall“ ein „abstraktes Thema“ verhandelt, vertritt der Hörspieltheoretiker Ernst Schwitzke in seinem Standardwerk von 1963 die These, dass die Besonderheit des Features gerade darin bestehe, dass „Thema und Handlung“ nicht aus der „Tagesbeziehung“ gelöst und ins „Allgemeine oder Gleichnishafte“ gehoben werden, sondern in der „zufälligen Lokalisierung und Individualisierung“ verbleiben „durch die sie uns heute bedrängen“. Vgl. Michael Haller: Die Reportage, Basel 1987, S. 75 und Ernst Schwitzke: „Das Feature“. In ders.: Das Hörspiel, S. 277.

Der Versuch einer allgemeingültigen Beschreibung der Gattung Radio-Feature findet sich in der Brockhaus-Enzyklopädie. Zur ersten Orientierung ist diese durchaus geeignet. Demzufolge handelt es sich um eine

an den medialen Möglichkeiten des Hörfunks orientierte Sendegattung, die auf eine geschlossene Spielhandlung verzichtet und zumeist aktuelle Ereignisse oder Informationen und Zeitgeschehen und Politik (auch Reiseberichte) unter Verwendung funkgerechter Ausdrucksmittel (Reportage, Dokument, Tonzitat, Kommentar, Statement, Dialog, Interview, elektroakustischer Effekte) meist mit den Mitteln der Montage aufbereitet.⁸²

Folgende drei Hauptcharakteristika lassen sich verbindlich festhalten: dass es sich um eine Gattung handelt, die sich an den technischen Möglichkeiten des Rundfunks orientiert, dass sie – anders als das Drama – auf eine geschlossene Spielhandlung verzichtet, und dass heterogene Elemente bzw. verschiedenste Texttypen miteinander verbunden werden, zumeist in Form der Montage. Dieser formalen Beschreibung kann ohne jede Einschränkung zugestimmt werden. Anders verhält es sich mit den Angaben zur inhaltlichen Ausrichtung des Features auf journalistische Themen (wie Politik und Zeitgeschehen). Im Verlaufe des nächsten Kapitels wird sich zeigen, dass es sich hierbei um eine verengte Sichtweise handelt, die zwar den überwiegenden Teil, nicht jedoch das gesamte Feature und insbesondere nicht den von mir gewählten Schwerpunkt erfasst.

Weitere zentrale Aspekte des Features beleuchten Laurence Gilliam, Gründer und Leiter der Feature-Abteilung der BBC, und Val Gielgud, der zur selben Zeit dem übergeordneten „Drama Department“ vorstand. Ihre Erläuterungen zum frühen britischen Feature zeigen ein Spannungsverhältnis auf, das auch für den späteren deutschen Nachfolger bis heute von größter Bedeutung ist. So heißt es bei Gielgud zunächst schlicht:

Features deal with *fact*, Drama with *fiction*.⁸³

Diese sehr eindeutige Definition erscheint ihm aber weiter ergänzungsbedürftig:

A Feature Programme may be described as any programme-item, not basically in dramatic form, designed to make use of radio-dramatic technique in its presentation to the listener... it might be said that while a Feature Programme is not a radio play, it needs the service of both actors and radio-drama producer.⁸⁴

82 Brockhaus – Die Enzyklopädie: in 24 Bänden. 20. Auflage, Leipzig u.a. 1999, Band 7, S. 150.

83 Val Gielgud: *British Radio Drama 1922-56*. London 1957, S. 48.

84 Ebd., S. 48.

Und mit Gilliam lässt sich hinzufügen:

In broadcasting the term has come to signify a wide range of programme items, usually factual and documentary, presented by a variety of techniques, but mostly use of dramatisation and edited actuality.⁸⁵

Beschrieben wird hier also eine *dokumentarische* Gattung, die gleichzeitig auf *Gestaltungselemente fiktionaler Genres*, insbesondere des Hörspiels, zurückgreift. Das Feature bedient sich Techniken wie der szenischen Inszenierung, ohne die Form des Dramas anzunehmen. Es weist eine Dramaturgie und eine absichtsvoll komponierte Form auf. Dokumentarisches Material wird auf kunstvolle Weise gestaltet und aufbereitet. Aber es taucht auch der Ausdruck „edited actuality“ auf, der wiederum in Richtung einer journalistischen Erfassung des Zeitgeschehens deutet. Im Falle des englischen Features, das sich in diesem Punkt von seinem deutschen Nachfolger unterscheidet, hat die Einschränkung jedoch auch durchaus eine Berechtigung.

Die Charakterisierung des Features als eine Gattung, die zwischen zwei Polen – dem Hörspiel einerseits und journalistischen Gattungen wie der Reportage andererseits – angesiedelt ist, wird bis heute durchgängig von allen Interpreten geteilt und macht einen ihrer grundsätzlichen Wesenszüge aus. Dabei kann es Tendenzen entweder in die eine oder andere Richtung aufweisen. Die Grenzen zwischen dem Feature und diesen benachbarten Rundfunk-Genres werden in der Regel als fließend vorgestellt.⁸⁶

85 Laurence Gilliam: BBC Features. London 1950, S. 10.

86 S. Andersch: Versuch über das Feature, S. 95; Hülsebus-Wagner, S. 61; Vowinkel, S. 98, u.v.a.

3.2 Welches Feature?

Für die Tatsache, dass das Feature von der Forschung bislang kaum bedacht und nur unzureichend untersucht wurde, können vor allem zwei Gründe angeführt werden: Ein mangelndes Interesse potentieller Interpreten und ein Scheitern am Gegenstand. Ersteres erklärt sich vor dem Hintergrund der Stellung, den das Feature traditionell innerhalb des Rundfunk-Diskurses einnahm, bzw. immer noch einnimmt: So wird es zum Teil bis in die heutige Zeit hinein als unkünstlerische Gattung neben dem literarisch sanktionierten Hörspiel wahrgenommen und daher oftmals nicht als würdiger Untersuchungsgegenstand in Betracht gezogen. Das Scheitern am Gegenstand dagegen liegt besonders in der bereits genannten Vielgestaltigkeit begründet, die ihn schwer greifbar erscheinen lässt. Das Feature, wie es heute im deutschen Rundfunk existiert, ist ein extrem heterogenes Genre. Die Ursachen hierfür sind vielfältig: Zunächst einmal war das Feature von vornherein eine experimentelle und keine klar festgelegte Form. Das gilt sowohl für das britische Vorbild, als auch – und ganz besonders – für seine deutsche Ausprägung, die unter den besonderen Bedingungen der Nachkriegsjahre entwickelt wurde. Diese besondere Entstehungssituation hatte den Nebeneffekt, dass die Feature-Autoren der Anfangszeit und ihre persönlichen Interpretationen der Form Feature einen äußerst dominanten Einfluss auf das Verständnis der Gattung ausübten. Die Nachfolge musste hier ungleich schwerer fallen als in anderen Bereichen. Hinzu kam, dass der anfängliche experimentelle Geist im Verlauf der 1950er Jahre aus den Funkhäusern schwand und damit der Reiz der Rundfunkarbeit für viele Autoren verloren ging. Neue Akteure wie Heinz Schwitzke (1908-1991), der ab 1951 die vom Feature „bereinigte“ Hörspielabteilung beim NWDR leitete,⁸⁷ traten auf und verhalfen dem Hörspiel mit eindeutigen künstlerischen Vorstellungen zu neuer Blüte und Wertschätzung. Dem so genannten „Hörspiel der inneren Bühne“ wurde ein auf journalistisch-pädagogische Funktionen reduziertes Feature gegenüber gestellt. Die damals eingeleitete Trennung zwischen einer als künstlerisch verstandenen Form – dem Hörspiel, und einer ‚unkünstlerischen‘ Zweckform⁸⁸ – dem Feature, war äußerst folgenreich. Sie befördert bis

87 Ursprünglich waren Feature und Hörspiel beim NWDR, der bedeutendsten Produktionsstätte für Features im deutschen Nachkriegsrundfunk, innerhalb derselben Redaktion beheimatet gewesen. Die Trennung der Redaktionen 1951 war Ausdruck beidseitiger Abgrenzungsbestrebungen und stellte sich als folgenreich für die weitere Entwicklung beider Gattungen heraus. Vgl. Vowinckel: Collagen im Hörspiel, S. 94 ff. Vgl. Armin P. Frank: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Heidelberg 1963, S. 19 u.a.

88 Vgl. Armin P. Frank: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Heidelberg 1963, S. 19 u.a.

heute Rivalitäten und Abgrenzungsbestrebungen zwischen den Redaktionen, die sich auch in den jeweiligen Hervorbringungen niederschlugen. Die Tatsache, dass das Hörspiel, im Gegensatz zum Feature, seit den 1950er Jahren über einen durchgängigen und viel beachteten theoretischen Diskurs verfügt, hat dazu beigetragen, dass seither immer wieder Stücke, die dem jeweils vorherrschenden Hörspiel-Ideal nicht entsprachen, dem Feature zugeordnet wurden.⁸⁹ Diese Praxis der ex negativum-Definition des Features hatte zur Folge, dass der Begriff für ein breites Spektrum von Rundfunkproduktionen verwandt wurde und immer noch verwendet wird, deren Gemeinsamkeiten zum Teil minimal sind. Da eine einheitliche Gestalt des Features vor diesem Hintergrund nicht gegeben ist, erscheint es nicht sinnvoll, Feature-Ästhetik ‚an sich‘ betrachten zu wollen. Der Untersuchungsgegenstand verlangt nach einer weiteren Präzisierung.

3.3 „Kunstform Feature“: Eine Tradition der Abgrenzung

Betrachtet man die Entwicklungsgeschichte des Features genauer, dann zeichnen sich trotz aller Heterogenität und formalen Vielgestaltigkeit auch gewisse Kontinuitäten, gewissermaßen Traditionslinien ab. Eine dieser Traditionslinien ist die der Abgrenzung eines als Kunstform verstandenen Features von einem rein journalistischen. Diese „Kunstform Feature“⁹⁰, die im heutigen Rundfunk-Diskurs längst nicht mehr so präsent ist wie noch in den ersten Jahren der Gattung, soll im Folgenden genauer beleuchtet werden. Dabei gilt es zunächst festzustellen, dass das Phänomen eines solchen Features mit künstlerischem Anspruch, der in den ersten Jahren vorwiegend einen literarischen Anspruch meint, ein spezifisch deutsches ist. Das Genre erhält hier eine grundsätzlich neue Ausprägung, die es von seinem britischen Vorbild unterscheidet.

Denn während in England und anderen europäischen Ländern das Feature mehr und mehr als rein journalistische Form mit ausschließlich dokumentarischem Charakter begriffen wurde, bildete sich in der Bundesrepublik Deutschland ein Zweig des Features heraus, der sich als Kunstform etablierte.⁹¹

89 Im Zuge der Trennung der Redaktionen wurden Stücke sogar im Nachhinein umbenannt. Vgl. dazu Simone Petschke: Die Trennung des Features vom Hörspiel im Zeitraum von 1950 bis 1954 beim NWDR. Diss., Berlin 1985.

90 Vgl. u.a. Hülsebus-Wagner, S. 49.

91 Ebd.

Auch in der Besetzung der ersten deutschen Feature-Redaktion beim NWDR spiegelten sich die beiden Zweige des Features, der primär journalistische (vertreten durch von Zahn und Eggebrecht) und der künstlerisch-literarische (vertreten durch Schnabel und Andersch) wider. Ergebnis dieser Zusammenarbeit war allerdings weniger eine Zergliederung des Features in zwei Bereiche als eine Annäherung zwischen literarischer und journalistischer Form – wobei das jeweilige (eher journalistische oder schriftstellerische) Selbstverständnis des Autors in der Tendenz erkennbar blieb.

Schnabel und Andersch waren in mehrfacher Hinsicht wegweisende Persönlichkeiten für das frühe Feature mit künstlerischem Anspruch. Zum einen gehörten sie selbst zu den aktivsten Autoren, zum anderen stellten sie nach dem Krieg Kontakte zwischen deutschen Schriftstellern und dem Rundfunk her. Das gilt, wie Christa Hülsebus-Wagner aufgezeigt hat, vor allem für die *Gruppe 47*, deren Treffen neben den Vertretern von Buchverlagen oft auch Repräsentanten der großen Funkhäuser beiwohnten.⁹² Andersch, der das Feature auch theoretisch zu erfassen suchte und damit erste Grundlagen für einen Feature-Diskurs schuf, gehörte seit ihrer Gründung 1947 zur Gruppe, Schnabel seit 1951. Letzterer war auch insofern ein bedeutender Mittelsmann zwischen Schriftstellern und Rundfunkanstalten, als er – über seine Funktion innerhalb der ersten deutschen Feature-Redaktion hinaus – verschiedene Positionen beim NWDR bekleidete, die ihm zum Teil erheblichen Einfluss auf die Programmgestaltung einräumten. So war Schnabel von 1946 bis 1949 zunächst Chefdramaturg und dann Leiter der Abteilung Wort, bevor er von Oktober 1951 bis September 1955 die Intendanz des Senders übernahm.

92 Der NWDR beispielsweise verstand sich in dieser Zeit ausdrücklich als Mäzen junger Schriftsteller. Vgl. ebd., S. 31.

3.4 Anfänge eines „literarischen Features“ im Umkreis der Gruppe 47

Hülsebus-Wagner, die sich dem Thema des frühen, künstlerischen Features im Zusammenhang mit den Aktivitäten der Gruppe 47 ausführlich gewidmet hat, stellt fest, dass eine Differenzierung zwischen einer Zweck- und einer Kunstform bereits in Hinblick auf das frühe Feature üblich war.⁹³ Sie ergab sich zwangsweise durch die Auseinandersetzung der deutschen Schriftsteller mit dem britischen, eher journalistisch ausgerichteten Vorbild. Weiter gelangt Hülsebus-Wagner zu der Einschätzung, dass die Gestalt des künstlerischen bzw. literarischen⁹⁴ Features wesentlich von Autoren aus dem Umfeld der Gruppe 47 beeinflusst wurde.⁹⁵ Unter den versammelten Schriftstellern habe das Feature große Anerkennung genossen und sei als gleichberechtigte Form neben dem Hörspiel empfunden worden.⁹⁶ Hülsebus-Wagner möchte vor diesem Hintergrund die verbreitete Meinung korrigiert wissen, lediglich finanzielle Erwägungen hätten die Schriftsteller an den Hörfunk gebunden, und macht deutlich, dass es durchaus ein künstlerisches Interesse am Experiment mit dem Feature gab⁹⁷ – einer Form, die „literarisch anspruchsvoll“ sein wollte, „ohne aber fiktional zu sein“.⁹⁸ Das Feature wurde hier vor allem aus der historischen Situation heraus als Möglichkeit einer Verknüpfung von gesellschaftspolitischem Engagement und schriftstellerischer Tätigkeit verstanden. Der Hörfunk stellte sich gleichzeitig als adäquates Medium dar, um ein breites Publikum zu erreichen. Gleichzeitig muss Hülsebus-Wagner einräumen, dass das künstlerische Feature auch damals schon eine höchst seltene Spezies war. So galt die von ihr herausgearbeitete Anerkennung des Features als literarische Gattung – bzw. als der Literatur ebenbürtige künstlerische Form – offenbar nur für einen verschwindend geringen Teil der tatsächlichen Produktionen. Schnabel und Andersch waren, ihrer Darstellung zufolge, die einzigen, die das Privileg genossen, ihre Funkmanuskripte bei den Gruppentreffen in Form von Lesungen vorzutra-

93 Ebd., S. 61.

94 Ebd. S. 26.

95 Ebd. S. 246.

96 Ebd.: „Feature und Radio-Essay erwiesen sich neben dem literarisch sanktionierten Hörspiel als gleichberechtigte Kunstformen.“

97 Ebd. S. 8: „Zwar spielte der finanzielle Anreiz eine Rolle, Hörfunkarbeit überhaupt in Betrachtung zu ziehen, aber ausschlaggebend war die Chance, in einem äußerst wirksamen Medium der Nachkriegszeit seine schriftstellerischen Fähigkeiten in neuen Formen, die nicht Dichtung sein wollten, realisieren zu können.“

98 Ebd. S. 26.

gen.⁹⁹ Aus den vorhandenen Tagungsprotokollen ergibt sich außerdem, dass dem Hörspiel wesentlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde als dem Feature. Die anwesenden Kritiker schließlich versprachen sich nicht viel von der neuen Gattung, die ihnen gänzlich unvertraut war, und gelangten zu keinerlei positiven Einschätzungen.¹⁰⁰ Was hier für die Gruppe 47 im Allgemeinen gesagt wird, stimmt jedoch nicht mit den Vorstellungen einzelner Autoren überein. So bleibt die Überzeugung Schnabels und Anderschs von der Möglichkeit eines künstlerischen Features klar erkennbar¹⁰¹ und scheint in einer Reihe ihrer eigenen Produktionen auch erfolgreich verwirklicht.

3.5 Fortleben der „Kunstform Feature“ bei Schnabel, Braun und Lissek

Feature-Autoren späterer Generationen knüpfen bis heute an Andersch und Schnabel an, indem sie auf die Tradition der Kunstform Feature verweisen. Ich möchte dies an den Autoren deutlich machen, deren Arbeiten, neben Schnabels, im Zentrum dieser Untersuchung stehen: Peter Leonhard Braun (*1929) und Michael Lissek (*1969).

Braun, der als Autor und Regisseur vornehmlich in den 1960er und 1970er Jahren aktiv war, begreift das künstlerische Feature, gewissermaßen in der Tradition der Gruppe 47, als eine der Literatur verwandte Form. So stellt er der Buchausgabe einiger seiner Hörfunkmanuskripte ein Vorwort von Hans-Georg Berthold voran, in dem jener die Frage nach dem literarischen Wert des Features aufwirft. Die Antwort, so klärt Berthold kurz danach auf, gebe „der jeweilige Autor“, das Spektrum reiche dabei „vom Journalismus bis zur Literatur“.¹⁰² Und weiter:

Die Features von Peter Leonhard Braun sind Lehrbeispiele dafür geworden, wie gut man den Auftrag zur Information mit dem *literarischen Anspruch* verheiraten kann. Sie sind glückliche Ehen: zwischen Recherche, Sachkenntnis, gedanklicher Durchdringung des Themas,

99 Ebd., S. 39.

100 Ebd., S. 32: „[W]enn die Hörfunkarbeit der Autoren überhaupt Erwähnung in Kommentaren zu Gruppentagungen fand, dann wurde vorwiegend die Hörspielproduktion als traditionelle literarische Form besprochen. Die Rezensenten haben eindeutig die Bedeutung von Feature und Radio-Essay als mögliche künstlerische Ausdrucksformen für den Hörfunk unterschätzt. Daß sich hier mediengerechte, literarische, obwohl publizistisch nicht zweckfreie Formen bildeten, wurde weitgehend nicht erkannt.“

101 Vgl. dazu Andersch: Versuch über das Feature, S. 95.

102 Hans-Georg Berthold in Peter Leonhard Braun: Vier Feature-Texte. Berlin 1972, S. 8.

Form und Stil. Die schon 1965 unter dem Titel „Urlaub im Cornwall“ in der SFB-Buchreihe erschienen Texte mögen dafür als Beleg dienen.¹⁰³

Lissek dagegen ist hauptsächlich die Differenzierung zwischen künstlerischen und journalistischen Hörfunkformen ein Anliegen.¹⁰⁴ Er richtet sich dabei gezielt gegen die Vereinnahmung des Feature-Begriffs durch journalistisch motivierte, formal wenig anspruchsvolle Produktionen, die in der heutigen Rundfunkpraxis häufig zu beobachten ist.

Das Feature liefert ebenfalls Informationen, es sagt, was gesagt wurde, aber das Feature sagt auch, *wie* es gesagt wurde. Das Feature ist anders als die Reportage oder andere journalistische Genres weniger von der Absicht getragen, das SIGNIFIKAT, also DIE Wahrheit herauszuarbeiten, als vielmehr ein Versuch, mit den SIGNIFIKANTEN *zu spielen*. [...] Es läßt die Töne unerläutert in einen akustischen Assoziationsraum fallen – und ist daher ein bei weitem phantasmagorisches – fiktionales – Genre als die Reportage.¹⁰⁵

Lissek reaktiviert damit die ursprüngliche Idee von der Kunstform Feature. Er argumentiert dabei aber von den spezifischen Eigenschaften des Mediums ausgehend, ohne den legitimierenden Bezug zur Literatur herzustellen, wie dies in der Anfangszeit des Features – und auch noch bei Braun – praktiziert wurde. Dennoch geht auch Lissek vom Feature als einer narrativen Form aus, wobei die offenere Definition auch Raum für Vergleiche mit anderen künstlerischen Disziplinen, wie beispielsweise dem (Dokumentar-)Film, läßt.

Abschließend läßt sich festhalten, dass die Vorstellung einer Kunstform Feature von den Ursprüngen der deutschen Adaption des „featured programmes“ bis in die heutige Zeit hinein durchgehend existiert hat und dass sie so unterschiedliche Autoren wie Schnabel, Braun und Lissek über die Generationen hinweg miteinander verbindet.

Die zitierten Selbsteinschätzungen verweisen auf einen Anspruch, den die genannten Autoren an ihre Produktionen erheben und stellen daher eine wichtige Information zu ihrer Kontextualisierung dar. Sie unmittelbar zu übernehmen, wäre allerdings problematisch. Zum einen muss den Autoren ein Eigeninteresse – ideeller sowie finanzieller Natur – an der Aufwertung ihrer Tätigkeit unterstellt werden. Zum anderen bringt die Diskussion um die Kunstform Feature eine Reihe recht komplexer Fragen mit sich. Was den künstlerischen Charakter des Features genau ausmacht und ob die Vorstellungen der verschiedenen Autoren und Hörfunktheoretiker auf ein einheitliches Bild einer Kunstform Feature schließen lassen, wäre eine davon. Inwiefern die Entfaltung künstlerischer Formen

103 Ebd.

104 Vgl. Michael Lissek: „Der Autor als Umschalter und Transformator“. Vortrag vom 20. Mai 2006 anlässlich des 4. Hörspielsymposiums in Rendsburg/Eider, S. 3 u. S. 8 f.: www.michaellissek.com/publikationen.htm (Stand: 20. Juni 2007).

105 Ebd. S. 8 f. Hervorhebungen im Original.

im streng regulierten und formatierten Rundfunk unserer Tage überhaupt möglich ist, eine andere. Diese Fragen sind auf der Grundlage des heutigen Forschungsstands kaum zu beantworten. Die vorliegende Arbeit bietet in jedem Falle keinen geeigneten Rahmen für ein solches Projekt (nämlich die Legitimation des Features als Kunstform). Das ist allerdings auch nicht ihre Absicht.

Anstatt die Annahme einer strikten Opposition zwischen einem künstlerischen und einem journalistischen Feature zu übernehmen, möchte ich einen anderen, in meinen Augen produktiveren Fokus setzen. Es scheint mir nämlich gerade die Ambivalenz, die Unentschlossenheit zwischen journalistischer und literarischer Form zu sein, die dazu beigetragen hat, dass sich im Feature ein *neuartiges Erzählverfahren* ausbilden konnte.¹⁰⁶

106 Einsichten in das spezifische Erzählverfahren des Features bieten gleichzeitig mögliche Ansatzpunkte für ein weiteres Nachdenken über das Feature als künstlerische Form.

3.6 Narrativität im Feature

Ich möchte die These aufstellen, dass innerhalb des Features eine bislang wenig beachtete Tradition des Erzählens existiert, die sich durch ein eigenes, für die Literaturwissenschaft hochinteressantes Erzählverfahren auszeichnet. Dieser narrativen Feature-Tradition können auch die in Folge untersuchten Stücke Schnabels, Brauns und Lisseks zugeordnet werden. Bei aller Vielgestaltigkeit im Detail lassen sich *drei Eigenschaften* ausmachen, die das *narrative Feature* treffend charakterisieren und für sein spezifisches Erzählverfahren bezeichnend sind: Es handelt sich demnach um eine Form der *erzählenden Prosa* im Medium Rundfunk,¹⁰⁷ die auf dem Gestaltungsprinzip der *Montage* beruht, und deren Eigenart weiterhin darin besteht, dass akustische oder schriftliche *Dokumente* auf bestimmte Art und Weise in die Erzählung eingebunden werden.

3.6.1 Erzählen

Eine Eigenschaft des Features ist bislang in der Forschung viel zu oberflächlich thematisiert worden: Das Feature besitzt eine epische Tradition – im Gegensatz zum Hörspiel beispielsweise, dessen Wurzeln ursprünglich (vorwiegend) im Drama liegen.¹⁰⁸ Das Feature dagegen erzählt. Es reflektiert seine eigene Narrativität und geht in vielen Fällen über den primär journalistisch motivierten Tatsachenbericht hinaus. Dieser Sachverhalt wurde zwar von vielen Feature-Interpreten bereits am Rande festgestellt,¹⁰⁹ allerdings noch nie in aller Deutlichkeit formuliert oder zur grundlegenden Charakterisierung der Gattung herangezogen. Eine Ursache hierfür mag darin bestehen, dass dramatisches Hörspiel und Feature sich oft auf den ersten Blick nicht wesentlich unterscheiden. Beide arbeiten oftmals mit verschiedenen Sprechern, um ein gewisses Maß an akustischer Diversität zu

107 Auf andere Parallelen, aus denen sich viel versprechende Betrachtungsmodelle ableiten ließen – insbesondere auf die Nähe zum Dokumentarfilm – habe ich in Kap. 3.5 bereits hingewiesen. Mit der Literatur verbindet das Feature insbesondere die tragende Rolle der Sprache, das Fehlen der visuellen Ebene und das in Kap. 3.3, 3.4 und 3.5 aufgezeigte Selbstverständnis einiger Feature-Autoren.

108 Die Einschätzung, dass das traditionelle Hörspiel bis in die 1960er Jahre hinein hauptsächlich eine Variation des Dramas war, ist in der Forschung weit verbreitet. Vgl. dazu Soppe, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres. Berlin 1978, S. 96 f.: „Nachvollziehen läßt sich diese Tendenz an der langsamen Differenzierung der Namensgebung – ‚Rundfunkdrama, Funkspiel, Funksendenspiel, Sendenspiel, Hörspiel‘ – und vor allem an der Entwicklung der Kategorien, die zur Bestimmung des Hörspiels entwickelt wurden. Die Anlehnung an das Theater zeigte sich gerade in dem Bemühen, sich davon in Richtung auf die Ausnutzung einer Besonderheit des Rundfunks – nur durch das Ohr wahrgenommen werden zu können – zu distanzieren.“ S. dazu auch: Vowinckel, S. 41, S. 48, S. 105 f. und Hülsebus-Wagner, S. 242.

109 Vgl. Vowinckel, S. 97 f.; Hülsebus-Wagner, S. 63; Erich Kuby: Das feature – das Fitcher. In: Deutsche Studentenzeitung, Jg. 5, 1955, S. 3.

erreichen, und beide benutzen die Form des Dialogs, um diese in das Stück einzubinden. An Stelle der fiktiven Charaktere des Hörspiels treten auf Seiten des Features scheinbar die Interviewpartner. Im Verlauf der vorliegenden Untersuchung wird sich jedoch herausstellen, dass die Vielstimmigkeit des Features, trotz aller oberflächlichen Ähnlichkeit, grundlegend anderer Natur ist als die dramatische Vielstimmigkeit des Hörspiels. Es handelt sich um eine *epische Vielstimmigkeit*.

Manifest wird die epische Grundausrichtung des Features unter anderem an der starken Position, die die erzählende Instanz von jeher innehat. Auf diesen Punkt hat u.a. Vowinckel hingewiesen, die in ihrer Untersuchung zum deutschen Hörspiel¹¹⁰ zu dem Schluss gelangt, dass es auch in späteren Zeiten der extremen formalen Annäherung von Hörspiel und Feature (nämlich in den späten 1950er und den 1960er Jahren) einen auffälligen Unterschied zwischen beiden Gattungen gegeben habe: Das Festhalten an narrativen Strukturen und am Erzähler auf Seiten des Features.

Vergleicht man diese Features mit ähnlichen Stücken aus dem Hörspielbereich, zum Beispiel O-Ton-Hörspielen, fällt auf, daß diese zum großen Teil auch nur aus dokumentarischem Material bestehen und oft den Features an Aktualität nicht nachstehen. Einen moderierenden Sprecher oder Erzähler gibt es hier jedoch kaum noch.¹¹¹

Vowinckel leitet aus dieser Beobachtung die Folgerung ab, dass der Feature-Autor den Hörer „an die Hand“ nehmen wolle, weil es in diesem Genre „auf schnelle, unmissverständliche Vermittlung bestimmter Inhalte“ ankomme, während „das Hörspiel eher auf selbstständige, kritische Auseinandersetzung des Hörers mit dem Material“ setze.¹¹² Dieser Folgerung liegt jedoch eine einseitige Betrachtung des Features zugrunde, die genau den Bereich ausklammert, der für diese Arbeit von besonderem Interesse ist: Die Frage *wie* im Feature erzählt wird, bleibt außen vor. Das Feature wird in der Darstellung Vowinckels auf seine journalistische Funktion beschränkt, um es von einer ‚Kunstform Hörspiel‘ abzugrenzen.¹¹³ Im Falle der Features Schnabels, Brauns und Lisseks ist die Vorstellung, sie zielten auf eine möglichst reibungslose Informationsvermittlung, jedoch nicht haltbar, wie

110 Vowinckel: Collagen im Hörspiel, 1995.

111 Ebd., S. 98.

112 Ebd.

113 Das Beharren auf dem Erzähler im Feature assoziiert Vowinckel allerdings nicht bloß mit einem *journalistischen*, sondern auch mit einem *anachronistischen* Verfahren: Während das avantgardistische Hörspiel der 1960er Jahre den narrativen Gesamtzusammenhang sprengte und die Form der Collage annahm, so Vowinckel, bewahrte das Feature ein klassisches Erzählschema, in dem verfahrensbedingte Brüche (Montage) weiterhin durch einen Erzähler überbrückt werden. Im Feature, so Vowinckel, gibt es nach wie vor diesen Erzähler, im Hörspiel der 1960er Jahre nicht mehr oder „kaum noch“. Vgl. ebd.

sich im nachfolgenden Analyse-Teil zeigen wird. Ich schlage deshalb vor, wohl die Beobachtung, nicht aber die Interpretation Vowinckels zu übernehmen. Demnach ist das Feature eine genuin narrative Form, in der meist ein Erzähler zum Einsatz kommt, und unterscheidet sich in dieser Eigenschaft von der anerkannten künstlerischen Gattung Hörspiel.¹¹⁴ Andererseits geht das narrative Feature über die Reportage hinaus, indem es *erzählt*, anstatt zu *berichten*.¹¹⁵ Das narrative Feature im Sinne Schnabels, Brauns und Lisseks erhebt einen künstlerischen (und zum Teil explizit literarischen) Anspruch, ist dabei aber gleichzeitig stark von journalistischen Praktiken beeinflusst und bleibt weitgehend der dokumentarischen Authentizität verpflichtet. Es bewegt sich in einem Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Fiktion.

3.6.2 Montage

Konstitutiv für das Erzählen im Feature ist die Form der Montage. Mit dem Begriff *Montage* (frz., zu monter: „hinaufbringen, aufstellen“)¹¹⁶ wird zum einen ein Verfahren beschrieben, nämlich im allgemeinsten Sinne „das Zusammenfügen von Einzelteilen zu einem Ganzen“, bzw. das „Zusammenbauen vorgefertigter Teile“.¹¹⁷ Zum anderen bezeichnet der Begriff auch das Produkt dieses Verfahrens. Eingeführt wurden Begriff und Verfahren im Bereich der Filmtechnik Anfang des 20. Jahrhunderts.

Nur in den Anfängen der Filmkunst entsprach ein Filmstreifen einer Szene und einer Kameraeinstellung. So konnte man kleine Alltagsbegebenheiten oder kurze Theaterszenen wiedergeben, erhielt dabei aber eher eine Art bewegter Fotografie. Dies wurde schnell unbefriedigend, und man begann nacheinander aufgenommene Filmstreifen aneinander zu kleben. Die durch die technische Notlösung bedingte Unterbrechung des Raum-Zeit-Kontinuums wurde so zum Prinzip einer spezifisch filmischen Erzählweise.¹¹⁸

Aus dem Film gelangte die Montage schon recht früh auch in den Rundfunk. Einzelne Autoren experimentierten bereits zur Zeit der Weimarer Republik mit Adaptionen

114 Diese Charakterisierung zeigt Grundtendenzen auf und dient nicht einer strikten Abgrenzung zwischen beiden Genres, die in der Rundfunkpraxis auch gar nicht gegeben ist. Seine narrative Tradition unterscheidet das Feature im Übrigen nicht nur vom frühen, vom Drama inspirierten Hörspiel, sondern auch von späteren Varianten, die wichtige neue Impulse z.B. aus der avantgardistischen Literatur der 1960er Jahre (Konkrete Poesie u.a.) und der experimentellen elektronischen Musik bezogen.

115 Auch diese Unterscheidung kann nurmehr eine Tendenz beschreiben. Während in den primär journalistischen Gattungen wie der Reportage die Informationsvermittlung im Zentrum steht, so könnte man in etwa differenzieren, findet im narrativen Feature verstärkt auch eine Reflexion der eigenen Narrativität und ihrer formalen Umsetzung statt. Vgl. dazu auch Kap 3.5.

116 Meyers Grosses Taschenlexikon: in 24 Bänden. Ohlig, Rudolf (Hrsg.), 5. überarbeitete Auflage, Mannheim 1995, S. 25.

117 Ebd.

118 Vowinckel, S. 33.

filmischer Techniken für das akustische Medium. Zu diesen Pionieren der künstlerisch-narrativen Montage im Radio gehörten vor allem der Filmemacher Walter Ruttmann (1887-1941) und die Schriftsteller Fritz Walter Bischoff (1896-1976) und Alfred Döblin (1878-1957). Döblin hatte sich mit seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* bereits an der Umsetzung eines „Kino-Stil[s]“¹¹⁹ versucht. An diesem Beispiel entdeckte unter anderem Walter Benjamin das enorme Potential der Montage-Form für eine Erneuerung des Erzählens:

So hat die Gischt der wirklich gesprochenen Sprache ihn [den Leser] noch nie bis auf die Knochen durchnässt. Aber es wäre nicht nötig gewesen, darum mit Kunstausdrücken zu operieren, vom „dialogue intérieur“ zu reden oder auf Joyce zu verweisen. In Wirklichkeit handelt es sich um etwas ganz anderes. Stilprinzip dieses Buches ist die *Montage*. Kleinbürgerliche Drucksorten, Skandalgeschichten, Unglücksfälle, Sensationen von 28, Volkslieder, Inserate schneien in diesen Text. Die Montage sprengt den „Roman“, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges. Echte Montage beruht auf dem *Dokument*.¹²⁰

Für die Rundfunkversion des Romans, die den Titel *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*¹²¹ trug, griff Döblin den Kino-Stil erneut auf und versuchte sich nun auch an seiner Umsetzung in einem akustischen Medium. Döblin begrüßte die neuen Möglichkeiten, die sich der Literatur mit der Verbreitung des Rundfunks eröffneten und plädierte entschieden für das Experiment mit neuen Formen eines rundfunkgerechten Erzählens.

Da tritt nun im ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts überraschend der Rundfunk auf und bietet uns wieder das akustische Medium, den eigentlichen Mutterboden jeder Literatur [...]. Das ist ein großer Vorteil, der ausgenutzt werden muß. Es heißt jetzt Dinge machen, die tönen. Jeder, der schreibt, weiß, daß dies Veränderungen bis in die Substanz des Werkes hinein im Gefolge hat. Formveränderungen muß oder müßte die Literatur annehmen, um rundfunkgemäß zu werden.¹²²

Insbesondere der Gedanke, dass das mündliche Sprechen, in seiner Lebendigkeit und Körperlichkeit (seiner Materialität) mittels des neuen Mediums Radio für die Literatur zurück gewonnen werden könnte, erschien sowohl Döblin als auch Benjamin sehr attraktiv.

119 Alfred Döblin: „An Romanautoren und ihre Kritiker“. In: Aufsätze zur Literatur. Walter Muschg u.a. (Hrsg.) Olten/Freiburg i. Br. 1963, S. 17.

120 Walter Benjamin: „Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In ders.: Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt am Main 1988, S. 439. Hervorhebungen im Original.

121 Das Stück wurde 1929 von der Reichsrundfunkgesellschaft produziert, aber schließlich vier Stunden vor der geplanten Erstsending am 30.09.1930, vermutlich aus politischen Gründen, abgesetzt. Vgl. dazu auch Vowinckel, S. 59.

122 Alfred Döblin: Rede am 30.9.1929 auf der Arbeitstagung „Dichtung und Rundfunk“ in Kassel. In Hans Bredow: Aus meinem Archiv. Probleme des Rundfunks, Heidelberg 1950 S. 313.

Das Buch ist der Tod der wirklichen Sprachen. Dem Epiker, der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache.¹²³

Walter Ruttmann und F.W. Bischoff dagegen orientierten sich bei ihrer Radioarbeit nicht nur ästhetisch, sondern auch ganz praktisch an filmischen Verfahren. Da zur Zeit der Weimarer Republik das Tonband noch nicht verbreitet war,¹²⁴ zeichneten sie ihre ersten Radioarbeiten *Weekend*¹²⁵ und *Hallo! Hier Welle Erdball*¹²⁶ auf der Tonspur von Filmbändern auf¹²⁷ und schufen damit die ersten nicht live ausgestrahlten Sendungen im deutschen Rundfunk. Diese Technik erlaubte ihnen das Schneiden und Montieren im ursprünglichen, unmittelbar aus dem Film entlehnten Sinne.

Walter Ruttmann erprobte in *Weekend* eine Übertragung des von ihm selbst entwickelten musikalisch-rhythmischen Kompositionsprinzips, das bereits seinem Film *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1927) zugrunde gelegen hatte, auf eine Hörfunkproduktion. Diese entstand nicht wie üblich im Studio, sondern zu einem großen Teil vor Ort, d.h. auf den Straßen und in den Werkhallen Berlins, und kam gänzlich ohne Schauspieler aus. Ruttmann führte damit bereits das ein, was man heute in der Rundfunkpraxis „Original-Ton“, oder kurz „O-Ton“, nennt, die dokumentarische Aufnahme von Sprachaufnahmen und Geräuschen.¹²⁸ Als früherer Ansatz einer Überführung von dokumentarischem Material in eine künstlerische Form ist die Radioarbeit Ruttmanns auch im Hinblick auf das später im Feature entwickelte Erzählverfahren von Interesse.¹²⁹

Doch auch im journalistischen Bereich des frühen Rundfunkprogramms wurde die Montage-Ästhetik aufgegriffen. Ein Beispiel dafür ist der so genannte „akustische Film“,

123 Zitiert nach Walter Benjamin: *Krisis des Romans*, S. 437 f.

124 Das Tonband wurde erst 1935/6 eingeführt. Zwischenzeitlich arbeitete man zur Speicherung mit Schellack-Platten, ein aufwändiges und kostspieliges Verfahren.

125 Erste interne Präsentation am 15.05.1930 anlässlich der 5-Jahresfeier der Reichsrundfunkgesellschaft im Voxhaus in Berlin. Erstausstrahlung am 13.06.1930, zusammen mit F.W. Bischoffs *Hallo! Hier Welle Erdball* in der Sendung „Hörspiele auf Tonfilm“ der Berliner und Schlesischen Funkstunde. Vgl. auch Vowinkel, S. 60.

126 S. vorige Anmerkung.

127 Dieses Verfahren wurde nach dem Namen der Firma die die Filme herstellte, als „Tri-Ergon-Verfahren“ bezeichnet. Es basiert auf einer Umwandlung von Schall in analoge Lichtschwankungen, die mit Hilfe einer Bromsilberspur auf Film fixiert werden.

128 In der Rundfunkpraxis ist es üblich, dokumentarische Aufnahmen von Sprachäußerungen einerseits und Geräuschen andererseits terminologisch zu unterscheiden. In der Regel werden Sprachäußerungen als „Originalton“ oder „O-Ton“ und Geräuschaufnahmen als „Atmos“ bezeichnet. Mit der wachsenden Rolle, die das Geräusch innerhalb des Erzählprozesses spielt, verschwimmen die Grenzen zwischen „O-Ton“ und „Atmo“ allerdings zunehmend.

129 Dabei unterscheiden sich beide jedoch in ihrer spezifischen Herangehensweise. Während Ruttmann mit musikalischen Kompositionsprinzipien, mit Klang und Rhythmik experimentiert, bleibt das Feature meist seinen literarisch-narrativen Ursprüngen verpflichtet und stellt die Semantik in den Vordergrund.

den der Berliner Rundfunk-Reporter und Hörspielregisseur (und späterer Drehbuchautor und Filmregisseur) Alfred Braun (1888-1978) ins Leben rief.¹³⁰ Braun benutzte nach heutigem Forschungsstand das bewegliche Mikrofon und die „Konferenzschaltung“ an Stelle der Filmaufzeichnung, um Reporter an verschiedenen Orten abwechselnd anzusteuern.¹³¹ Auf diesem Wege realisierte er Schnitte, Ortswechsel und Zeitsprünge in seinen akustischen Filmen, wie sie für die Montage typisch sind. Dauerhaft fasste die Montage in denjenigen Rundfunkgenres Fuß, die zwischen Hörspiel und Journalismus angesiedelt waren, wie der „Hörfolge“ und dem „Hörbild“, die als Vorläufer des Features im deutschen Rundfunkprogramm bezeichnet werden.¹³² Im frühen Hörspiel dagegen galt sie nach den ersten experimentellen Jahren des Rundfunkbetriebs als verpönt. In dieser hochkulturell sanktionierten Sendesparte dominierte ein konservativer Diskurs, der der Montage jeglichen künstlerischen Charakter absprach und das Hörspiel im Wesentlichen als Medium verstand, in dem vertraute literarische Formen laut werden konnten. Wie Soppe und Vowinckel ausführlich dargelegt haben, spielte das Experiment mit neuen künstlerischen Formen wie der Montage, die durch die technischen Bedingungen des Rundfunks ermöglicht wurden, im Bereich des Hörspiels eine geringe Rolle.¹³³ Dramenadaptionen und Lesungen dominierten stattdessen das Programm. Da die Montage-Form in Folge lediglich in ästhetisch weniger anspruchsvollen Funkgenres wie dem Schulfunk, journalistischen Beiträgen und Unterhaltungssendungen Verwendung fand, wurde sie, von der Weimarer Zeit bis in die 1960er Jahre hinein, als unkünstlerische Zweckform wahrgenommen.¹³⁴

Nach dem Zweiten Weltkrieg übernahm die neue Gattung Feature die Form der Montage aus dem Vorkriegsrundfunk. Kritik daran blieb insbesondere deshalb nicht aus, weil ein

130 Vgl. Alfred Braun: „Hörspiel“ (1929). In Hans Bredow: Aus meinem Archiv, S. 149-150: „Akustischer Film“ – so nannten wir in Berlin [...], ein Funkspiel, das in Folge traummäßig bunt und schnell vorübergehender und springender Bilder, in Verkürzungen, in Überschneidungen – im Tempo – im Wechsel von Großaufnahmen und Gesamtbild mit Aufblendungen, Abblendungen, Überblendungen bewußt die Technik des Films auf den Funk übertrug. [...] 1 Minute Straße mit der ganz lauten Musik des Leipziger Platzes, 1 Minute Demonstrationszug, 1 Minute Börse am schwarzen Tag, 1 Minute Maschinensymphonie, 1 Minute Sportplatz, [...] usw. [...] Eine einfache, typisch primitive Kientopphandlung mit Verfolgungen, mit Irrungen, Wirrungen und all den unbegrenzten Möglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, die wir aus den ersten Filmen her kennen, gingen durch das Spiel.“ Hervorhebungen im Original.

131 Insgesamt ist der „akustische Film“ allerdings schlecht erforscht, u.a. weil alle entsprechenden Drehbücher als verschollen gelten. Vgl. Vowinckel, S. 48.

132 Ebd., S. 47 und Hülsebus-Wagner, S. 49 ff.

133 Vgl. Vowinckel, S. 43 und Soppe, S. 68 f.

134 Vgl. Vowinckel, S. 106 u.a.

Teil der Feature-Autoren öffentlich einen künstlerischen Anspruch ihrer Produktionen anmeldete. Alfred Andersch und Ernst Schnabel regten im Rahmen der Gruppe 47-Treffen eine Diskussion über die Frage an, wie ein anspruchsvolles, literarisches Feature aussehen könnte. Bezeichnend für die ablehnende Haltung der Rundfunk-Kritik gegenüber diesen Bemühungen ist ein Beitrag Ludwig Kapellers, der dem Feature jeglichen künstlerischen Charakter grundsätzlich absprach, eben *weil* es mit der Form der Montage arbeitete:

Denn feature ist keine echte Komposition: feature ist ein mixtum compositum, eine Montage aus epischen und dramatischen Elementen zusammengebastelt. Es gehört viel Kunst und Können dazu, ein solches Gebilde zu schaffen; ein Kunstwerk wird es dennoch kaum sein. Es ist nur ein Zweckgebilde.¹³⁵

Diesem Einwand Kapellers, der von etlichen weiteren Kritikern geteilt wurde,¹³⁶ trat Andersch entgegen, indem er das Feature kurzerhand als „Montage-Kunst par excellence“ bezeichnete. Er erklärte, dass das spezifisch Künstlerische am Feature gerade in der wohl komponierten Montage-Form seinen Ausdruck finde. Diese viel zitierte Feststellung Anderschs besitzt bis heute Aktualität und wird von der Forschung durchgehend zur Charakterisierung des Features herangezogen.¹³⁷

Erst in den 1960er Jahren mit dem Aufkommen des so genannten „Neuen Hörspiels“ und des „Neuen O-Ton-Hörspiels“, öffnete sich auch dieses Genre für Montage-Form und Dokumentar-Ästhetik, die zuvor ausschließlich dem Feature vorbehalten waren. Es erfolgte kurzzeitig eine formale Annäherung zwischen Feature und Hörspiel, bis sich der Hörspiel-Diskurs mit einer eigenen Definition der künstlerischen Montage erneut um eine Absetzung vom Feature bemühte. Als „Collage“ wurde die Montage nun salonfähig.

Das Prinzip der *Collage* ist dem der Montage verwandt. Es referiert auf die *papiers collés* der französischen Kubisten, die Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden. Pablo Picasso (1881-1973), George Braque (1882-1963) und andere arbeiteten Zeitungsausschnitte, Tapetenreste, Stücke von bedrucktem Wachtuch und weitere Dinge des alltäglichen Gebrauchs in ihre Bilder ein und ersetzten damit die Abbildung von Natur in Teilen durch das vorgefundene Realitätsfragment. Das Verfahren zerstörte den einheitlichen Bildeindruck und erzeugte bewusst Brüche zwischen zwei verschiedenen

135 Ludwig Kapeller: „Feature – eine neue Form des Hörspiels?“ In: Rufer und Hörer, Jg. 1951/52, Heft 6, S. 34.

136 S. z.B. Paul Laven: „Künstliche Welt aus dem Lautsprecher“. In: Rufer und Hörer 1952/53, S. 411 und Wilmont Haacke: „Warnung vor dem Fremdwort Feature“. In: Rufer und Hörer, Jg. 1951/52, Heft 6, S. 439.

137 Vgl. Vowinckel, S. 93, Hülsebus-Wagner, S. 69; Auer-Krafka, S. 14; Elisabeth Müller: „Die Welt im Tonträger“. In Freitag, 31.1.2003, S. 18 u.a.

Repräsentationsformen von Wirklichkeit. Die verwandten Prinzipien der Collage und der Montage übten großen Einfluss auch auf andere künstlerische Disziplinen und theoretische Diskurse. Dabei vermischten sich beide Begriffe zunehmend und werden bis heute zum Teil synonym gebraucht.¹³⁸ Ein prominenter Ansatz zu einer Differenzierung zwischen Montage und Collage stammt von Peter Bürger. Jener unterscheidet in seiner Abhandlung zur *Theorie der Avantgarde*¹³⁹ zwischen der „Montage von Bildern im Film“ als einem „grundlegende[n] technische[n] Verfahren“, das „durch das Medium“ vorgegeben ist, und dem Begriff der Collage, wie er von den frühen kubistischen Collagen nahe gelegt wird, als einer bewusst gewählten „künstlerische[n] Technik“. ¹⁴⁰ Letzterer widmet er sich in seiner *Theorie der Avantgarde* ausführlich. Bürger präzisiert, worin das Revolutionäre der neuen künstlerischen Technik besteht, „wodurch diese sich von den seit der Renaissance entwickelten Techniken der Bildkonstitution“ unterscheidet, nämlich durch die „Einfügung von Realitätsfragmenten in das Bild, d.h. von Materialien, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind“. ¹⁴¹

Damit wird ein Darstellungssystem, das auf der Abbildung der Realität und d.h. auf dem Prinzip beruhte, dass das künstlerische Subjekt die Transposition der Wirklichkeit zu leisten habe, durchbrochen. [...] Nicht nur verzichtet der Künstler auf die Gestaltung des Bildganzen; das Bild erhält auch einen anderen Status, denn Teile des Bildes stehen zur Wirklichkeit nicht mehr in dem für das organische Kunstwerk charakteristische Verhältnis: Sie verweisen nicht mehr als Zeichen auf die Wirklichkeit, sie *sind* Wirklichkeit. ¹⁴²

Bürgers Collage-Begriff hat jedoch auch programmatische Bedeutung. Er dient dazu, den Bruch zwischen einer vermeintlich überholten, bürgerlichen und einer neuen, avantgardistischen Kunst-Konzeption zu markieren. In Anlehnung an Adornos *Ästhetische Theorie* versteht Bürger die Collage als Ausdruck einer radikal neuen Weltsicht und des daraus resultierenden Paradigmenwechsels im Bereich künstlerischer Repräsentation. Die

138 So z.B. in der Literaturwissenschaft. Hier werden beide Begriffe äquivalent benutzt, um das selbe künstlerische Verfahren zu bezeichnen: ein „Zusammenfügen von Texten (Textteilen) sprachlich, stilistisch und inhaltlich unterschiedlicher, oft heterogener Herkunft“. Vgl. den Artikel „Montage“ von Reinhard Döhl in Metzler-Literatur-Lexikon. Günther und Irmgard Schweikle (Hrsg.). Stuttgart 1990, S. 310: „Bis Mitte der 60er Jahre werden [...] die Bezeichnung Montage und Collage etwa synonym verwendet, seither setzt sich jedoch [...] zunehmend die Bezeichnung Collage durch, wobei wiederholt der durch sie mögliche Realitätsbezug hervorgehoben wird.“

139 Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt 1974.

140 Ebd. S. 99. In diesem Absatz paraphrasiere ich Bürger.

141 Ebd., S. 104.

142 Ebd., S. 104 f.

Bürgersche Collage zielt auf Erschütterung des Rezipienten, seiner Rezeptionsgewohnheiten und, im weiteren Sinne, seiner Lebensführung.¹⁴³

Die einzige Arbeit, die sich ausführlich mit Montage- und Collage-Formen im deutschen Rundfunk beschäftigt, stammt von Antje Vowinckel.¹⁴⁴ Die Autorin übernimmt darin den Definitionsansatz Bürgers. Demnach manifestiert sich das „künstlerische Prinzip“ Collage im Medium Radio als „Zusammenfügung von präfabriziertem, heterogenen Material unterschiedlichster Herkunft (zum Beispiel Dokumente, Zitate, Redensarten [...] Geräusche, Musik oder Gebrauchstexte)“, wobei Sprünge und Brüche nicht verdeckt und die Einzelelemente nicht einem übergeordneten Thema organisch untergeordnet sind.¹⁴⁵ Dies impliziert in den Augen Vowinckels aber auch, dass der narrative Stückzusammenhang gesprengt werden muss, um eine größere Autonomie der Einzelelemente zu gewährleisten. Die „vorwiegend narrative Montage“, die sich an der Filmmontage orientiert, wird daher von Vowinckel lediglich als Vorstufe der künstlerischen Kompositionsform Collage betrachtet.¹⁴⁶

Das Feature als *narratives* Genre, steht der Film-Montage näher als der beschriebenen avantgardistischen Konzeption der Collage im Sinne Bürgers und Vowinckels. Es erscheint also angemessen, im Falle des Features die neutralere Bezeichnung „Montage“ zu gebrauchen. Dabei sollten jedoch die Gemeinsamkeiten nicht vergessen werden, die das Feature auch mit der Collage-Idee verbinden. So besteht es ebenfalls zu einem Großteil aus Fundstücken, die nicht im Sinne der klassischen Mimesis eine Transposition durch den Autor erfahren haben. Doch während der Urheber der avantgardistischen Rundfunk-Collage spannungsvolle Beziehungen zwischen heterogenen Einzelelementen etabliert, um den klassischen Plot gänzlich abzulösen, versucht der Feature-Autor auf eben dieser Grundlage wieder eine narrative Struktur zu entwickeln. Wenn die Montage im Feature jedoch weder rein technisch bedingt ist (wie beim frühen Film), noch mit der narrativen Tradition an sich brechen möchte (wie die Collage im Sinne Bürgers und Vowinckels),

143 Ebd. S. 108. Weiter heißt es: „Weder erzeugt das avantgardistische Werk einen Gesamteindruck, der eine Sinndeutung erlaubt, noch lässt der möglicherweise sich einstellende Eindruck im Rückgang auf die Einzelteile sich erklären, da diese nicht mehr einer Werkintention untergeordnet sind. Diese Versagung von Sinn erfährt der Rezipient als Schock. [...] Der Schock wird angestrebt als Stimulus einer Verhaltensänderung, er ist das Mittel, um die ästhetische Immanenz zu durchbrechen und eine Veränderung der Lebenspraxis des Rezipienten einzuleiten.“

144 Vowinckel: Collagen im Hörspiel 1995.

145 Ebd., S. 14.

146 Ebd., S. 59.

stellt sich die Frage, welcher ihrer Aspekte für das Erzählen im Feature bedeutsam ist. Ich schlage vor, das Aufbrechen und die *Überwindung der subjektiven Autorenperspektive* als wichtigstes Potential der Montage-Technik und als wesentlichstes Merkmal des Erzählens im narrativen Feature zu betrachten.

3.6.3 Dokument

Die subjektive Autorenperspektive wird im Feature durch den Einsatz von Dokument-Auszügen durchbrochen. In der Montage finden sie sich Seite an Seite mit der Erzählerrede, die vom Autor verfasst wird.¹⁴⁷ Erzählertext und Dokument-Auszüge tragen die Erzählung gemeinsam. Als *Dokument* soll im Zuge dieser Untersuchung eine schriftlich oder akustisch dokumentierte Sprachäußerung verstanden werden, die nicht vom Autor selbst stammt, sondern in ihrer Eigenschaft als fremde Äußerung von diesem aufgegriffen und zu einem Teil der Erzählung gemacht wird. Es ist also der Aspekt der sprachlichen Materialität, die in dem entsprechenden Dokument aufbewahrt ist, der hier insbesondere interessiert.

In diesem Hinblick lassen sich verschiedene Typen von Dokumenten differenzieren, die im Feature zum Einsatz kommen: So können zunächst Fundstücke, also bereits existierende Aufnahmen, die vom Autor heran gezogen werden, von solchen unterschieden werden, die erst aus Anlass der Sendung entstehen. Beispiele für den ersten Typ wären Archivmaterial oder Sprach- und Musikaufnahmen, die bereits auf Tonträgern vorliegen. Zum zweiten Typ zählen die Aufzeichnungen von Gesprächen, die der Autor selbst mit den potentiellen Protagonisten des Features führt, die O-Töne, aber auch allgemeine Klangaufnahmen von Orten und Situationen, die im Rundfunkjargon als „Atmos“ bezeichnet werden.

Für diese Untersuchung ist darüber hinaus eine weitere Unterscheidung von besonderem Interesse: Die zwischen Dokumenten, aus denen eine fremde Stimme spricht, und solchen, die keinem Urheber direkt zuzuordnen sind. Ich ziehe hierfür das Bild der Stimme heran, das Bachtin benutzt, um das Kompositionsprinzip des polyphonen Romans zu beschreiben. Eine Stimme gehört demnach immer zu einem konkreten Sprecher, nämlich entweder zum

147 Die Rede der Protagonisten und die des Autors bzw. Erzählers unterscheiden sich insofern, als der Autor im Vorfeld einen Sprechertext verfasst, den er einspricht, während die im Dokument festgehaltene Rede der Protagonisten spontan ist oder zumindest nicht auf eine schriftliche Vorlage zurückgreift.

Autor (der Erzähler) oder zu einem der Protagonisten. Sie ist Wortmeldung eines eigenständigen Bewusstseins und repräsentiert eine subjektive Perspektive auf die Welt.

Im Feature eröffnet sich über das Dokument die Möglichkeit, die Protagonisten für sich selbst sprechen zu lassen. Das gilt insbesondere für den O-Ton, also die akustische Aufnahme der Protagonisten-Rede. Doch auch bereits in den ersten Jahren des deutschen Features, in denen akustische Aufnahmen vor Ort rundfunktechnisch noch schwer zu bewerkstelligen waren, hielt die fremde Stimme bereits in Form von Schrift-Dokumenten Einzug in das Erzählen. Diese bedurften entsprechend noch einer Fremdinterpretation durch Schauspieler um laut zu werden. Ein Beispiel für ein solches Schrift-Dokument, aus dem eine fremde Stimme sprechen kann, ist der private Brief. Gegenbeispiele wären ein Wetterbericht oder Nachrichtentext. Während Ersterer als persönlicher Ausdruck seines Verfassers konzipiert ist, treten Urheber und Sprecher der Letzteren hinter dem Objektivitätsanspruch der Texte zurück. Im häufigsten Fall erklingt die Stimme der Protagonisten aus dem Typ von Dokument, das aus Anlass der konkreten Sendung erst entsteht. Das ist heutzutage meist der akustische O-Ton. Genau so gut ist es aber möglich, dass der Autor die Stimme eines Protagonisten auf bereits bestehenden (z.B. historischen) Aufnahmen findet. Im narrativen Feature werden journalistische Praktiken, wie die Befragung von Interviewpartnern und das Einblenden von Dokumenten (Belegfunktion), übernommen und in eine literarische Form überführt. Das Dokument findet hier als Medium der Protagonistenstimme Verwendung. Es erlaubt ein weitgehend unabhängiges Sprechen der Protagonisten vom Autor und eine neue Vielstimmigkeit des Erzählens, die über die Möglichkeiten des polyphonen Romans noch hinausgeht.

3.7 Exkurs: Polyphonie-Diskurs und frühes Feature

Das Aufkommen der neuen Gattung Feature wurde von Beginn an von einer Reihe (meist legitimierender) Stellungnahmen der Feature-Autoren und (meist skeptischer) Kommentare von Seiten der Hörfunkkritik begleitet. An diesem frühen Feature-Diskurs ist neben der genannten Gleichsetzung des Features mit der Form der Montage¹⁴⁸ ein zweiter Aspekt bemerkenswert. Es finden sich hier nämlich bereits erste Ansätze zu einer Beschreibung des Features als polyphone Komposition.

Dem frühen Feature widmet sich beispielsweise Eugen Kurt Fischer in seinem Standardwerk *Das Hörspiel. Form und Funktion*¹⁴⁹ aus dem Jahr 1964, in dem auch das Feature am Rande bedacht wird. Er beschreibt an dieser Stelle, wie sich das deutsche Feature recht bald von seinem „angelsächsischen Vorbild“ emanzipierte, welches noch „überwiegend ein auf Stimmen verteiltes, gut sprechbares, lebendig gegliedertes Feuilleton“ gewesen war.¹⁵⁰ Die Eigenart des deutschen Features sieht er darin, dass man es „polyphoner gestaltet“¹⁵¹ hat, worunter er folgendes versteht:

[Man hat] Experten sprechen lassen, auch miteinander konfrontiert, die Stimme des Mannes aus dem Volk hineingebracht, Briefe, Aufrufe, Leitartikel, Geräusche und zur Sache gehörige Musik eingefügt.¹⁵²

Fischer meint also mit Polyphonie vor allem das Zusammenspiel heterogener Elemente und verschiedenartiger Ausdrucksmittel innerhalb einer Montage. Er verweist dabei nicht nur auf eine gewisse sprachliche Vielfalt, sondern auch auf eine Diversität der Blickwinkel. Der Begriff der Stimme wird verwandt, um beide Aspekte – den sprachlichen wie den weltanschaulichen – miteinander zu vereinen. Eben in dieser Öffnung für fremde Stimmen sieht Fischer den entscheidenden Unterschied zwischen dem spezifisch deutschen, polyphonen Feature und seinem angelsächsischen Vorbild, das lediglich eine formale Vielstimmigkeit aufweist, weil hier ein homogener (oder mit Bachtins Worten: ein „monologischer“) Text lediglich auf verschiedene Sprecher verteilt wird.

Fischer liefert auch noch eine zweite wichtige Beobachtung zur Form des frühen Features. Er geht nämlich auf die Thematik der Erzählhaltung ein, die er insbesondere am Beispiel der Arbeiten Peter von Zahns untersucht:

148 Vgl. Kap. 3.6.2.

149 Fischer, S. 82-94.

150 Fischer, S. 89.

151 Ebd.

152 Ebd.

Das Feature Peter von Zahns liebt den Icton. Es gibt ein in jedem Sinne persönliches Erlebnis. Jede seiner Arbeiten könnte den Titel tragen ‚Wie ich es sehe‘. Dabei bemüht er sich um möglichst reichhaltiges Material, um die Einbeziehung vieler möglicher Blickpunkte und Betrachtungsweisen, also um Bannung der Gefahren, die einem oberflächlichen Feuilletonismus anhaften.¹⁵³

Fischer stellt im Werk von Zahns eine Betonung der subjektiven Erzählperspektive bei gleichzeitiger ‚Einbeziehung möglichst vieler (anderer) Blickpunkte und Betrachtungsweisen‘ fest und führt weiter aus:

Die Ichform ist bei ihm nicht Eitelkeit, sondern Hinweis auf die Grenzen einer auf persönlichem Erlebnis, auf der Begegnung mit Menschen und Dingen, mit Landschaften und Institutionen, mit geschichtlich gewordenen Situationen und den aktuellen Auswirkungen von Kriegs-, Revolutions- und Naturkatastrophen beruhenden Form der Wirklichkeitsvermittlung.¹⁵⁴

Diese Passage kann zum einen so verstanden werden, dass Fischer lediglich formal erklärt, warum von Zahn die Ichform verwendet – nämlich weil er sich seinen Gegenständen über das persönliche Erleben nähert und die daraus resultierenden Grenzen seiner Aussage deutlich markieren will. Andererseits – so suggeriert auch der Zusatz, dass diese Herangehensweise kein Ausdruck seiner ‚Eitelkeit‘ sei – klingt in den Worten Fischers auch der Gedanke an, dass sich hinter dem Rückzug von Zahns auf die subjektive Aneignung der Wirklichkeit keine willkürliche oder rein ästhetische Entscheidung verbirgt, sondern eine historische Notwendigkeit. Der Icton und das Pathos der Stücke von Zahns wurden, so Fischer weiter, später von ‚polyphoneren‘ Features abgelöst.¹⁵⁵ An Stelle der dominant subjektiven Perspektive des Autors von Zahn, so könnte man an dieser Stelle ergänzen, tritt nun die Öffnung für andere, ebenso subjektive Sprecher.

Noch weiter als Fischer geht Andersch in seinem Aufsatz ‚Versuch über das Feature‘ (1953), der einem Stück von Ernst Schnabel gewidmet ist: *Grosses Tam-Tam. Nachrichten von einer Kongo-Reise* (NWDR 1952). In diesem Zusammenhang spricht Andersch von einer genau komponierten ‚kontrapunktischen Stimmen-Führung‘ die eine ‚hinreißende Polyphonie‘ erzeuge.¹⁵⁶ Wie Fischer benutzt auch Andersch das Bild einer polyphonen Erzähltechnik in Abgrenzung von ‚jenen zahlreichen Sendungen [...], in denen lediglich ein technischer Grund, nämlich der ‚das Ohr des Hörers nicht zu ermüden‘, zur mechani-

153 Ebd.

154 Fischer, S. 89.

155 Ebd.

156 Andersch: Versuch über das Feature, S. 96.

schen Skandierung eines Textes durch verschiedene Stimmen führt¹⁵⁷. Allerdings schließt er diesem Lob auch gleich eine Kritik an, die beinahe von Bachtin selbst stammen könnte. Sie richtet sich gegen die Reduktion der Zahl der Stimmen im Stück, die Schnabel dazu geführt habe, „sich zur Welt nur noch abschildernd und berichtend zu verhalten“¹⁵⁸ und ein statisches, man könnte auch sagen monologisches Bild von ihr zu vermitteln.

Dem Zug zur Verminderung von Stimmen wohnt ein geistiges Prinzip inne: die Verminderung der Möglichkeiten des Gesprächs. [...] Auf die vorwärtstreibende Gewalt des Dialogs aber wird Schnabel nicht verzichten können, nicht etwa, weil der Dialog ein technisches Kunstmittel wäre, sondern weil sich in ihm die unmittelbare Begegnung des Menschen mit allen Erscheinungen vollzieht (im Leben sowohl wie innerhalb einer dramatischen Kunstform, wie sie das Feature letzten Endes darstellt). Selbst der Monolog ist nichts als das Gespräch mit einem unsichtbaren Partner. Aber Schnabel monologisiert nicht einmal; er nimmt einfach nur Stimme um Stimme weg, und die Konsequenz seiner Form wäre das Verbleiben einer einen und einzigen Stimme im Raum: derjenigen des Erzählers. Das kann sehr viel sein, aber es wäre zu wenig für einen Schriftsteller vom Range Schnabels.¹⁵⁹

Andersch schließt seine Beobachtungen mit dem Resümee:

Jedenfalls ist es der Grund, warum sich die Trommeln des *Großen Tam-Tam* manchmal so anhören, als schließe Ernst Schnabel die Türe zum Feature hinter sich zu.¹⁶⁰

In diesem erstaunlichen Absatz findet sich beinahe so etwas, wie eine ästhetische Theorie dialogischen Erzählens, die derjenigen Bachtins äußerst nahe kommt. Dabei ist es insbesondere die explizite Verknüpfung von Polyphonie und Dialogizität, die eine Verwandtschaft zu Bachtins Ideen suggeriert. Wie Bachtin versteht auch Andersch den Dialog nicht bloß als ästhetisches Modell, sondern auch als erkenntnistheoretisches. Dem monologisch beschreibenden Verfahren der künstlerischen Wirklichkeitsaneignung setzt er den dialogischen Zugang zur Wirklichkeit entgegen, die den Feature-Autor auszeichnet, beziehungsweise auszeichnen soll. Ein weiterer bemerkenswerter Punkt an den Überlegungen Anderschs ist, dass er das beschriebene „polyphone“ Erzählverfahren ausdrücklich mit dem Feature verbindet. Vielstimmigkeit und Dialoghaftigkeit sind in Anderschs Augen ganz offensichtlich diejenigen Charakteristika, die das Erzählen im Feature im Besonderen auszeichnen. In dem Moment, in dem die Erzählerstimme an Dominanz gewinnt und die anderen Stimmen zum Schweigen bringt, so wie Andersch es in Schnabels *Grosses Tam-Tam* diagnostiziert, ist das Feature für ihn gescheitert.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd., S. 97.

160 Ebd.

3.8 Zusammenfassung

Im vorangehenden Kapitel wurde zunächst der Untersuchungsgegenstand konkretisiert: Ich habe die These aufgestellt, dass eine ästhetische Beschreibung des Features trotz aller Heterogenität der Gattung grundsätzlich möglich ist und dass sich spezifische Charakteristika der Feature-Form ausmachen lassen. Einen ersten Ansatzpunkt lieferte die Erkenntnis, dass das Feature an der Schnittstelle von Journalismus (Reportage, Hintergrundbericht) auf der einen und Fiktion (Hörspiel) auf der anderen Seite angesiedelt ist. Das Radio-Feature kann als dokumentarische Programmform, gewöhnlich von einer gewissen Länge, beschrieben werden,¹⁶¹ die aber oft auch Gestaltungselemente fiktionaler Genres aufweist. Anhand der fragmentarischen Ansätze des existierenden Feature-Diskurses wurde außerdem ersichtlich, dass es von jeher die Vorstellung einer „Kunstform Feature“ gegeben hat. Diese verstand sich als Abgrenzung von einer „Zweckform Feature“, die sich hauptsächlich im Bereich journalistisch ausgerichteter Produktionen etabliert hatte. Unter den Autoren, die sich selbst in die Tradition des künstlerischen Features einordnen, wurden insbesondere Ernst Schnabel, Peter Leonhard Braun und Michael Lissek erwähnt, deren Stücke im Zentrum der nachfolgenden Untersuchung stehen.

Anschließend habe ich den Fokus meiner weiteren Untersuchung präzisiert. Ich habe behauptet, dass das Feature ein eigenes narratives Verfahren hervorgebracht hat und über eine eigene Erzähltradition verfügt. Kennzeichnend für dieses feature-spezifische Erzählverfahren ist, dass es sich in einem Spannungsfeld zwischen Dokumentation und Fiktion bewegt. Es ist sowohl von journalistischen als auch von literarischen und filmischen Praktiken beeinflusst. Die vorliegende Untersuchung wird das narrative Feature als Form der erzählenden Prosa im Medium Rundfunk betrachten. Als wesentliche formale Besonderheit des Erzählens im Feature ließ sich die *Montage* benennen. Es stellte sich heraus, dass die Kompositionsform der künstlerischen Montage im deutschen Rundfunk über lange Zeit vornehmlich vom Feature gepflegt und weiter entwickelt wurde, wobei eine enge Verwandtschaft zwischen der Verwendung der Montage im Feature und der narrativen Film-Montage bestand. Als wichtigste Funktion der Montage im Feature habe ich die *Überwindung der subjektiven, schildernden Autoren-Perspektive* vorgeschlagen.

161 In der Regel weist das Feature eine gewisse Mindestlänge auf, die es von kürzeren journalistischen Formaten (Magazinbeitrag, Kurzreportage) unterscheidet. Der überwiegende Teil mir bekannter Feature-Produktionen hat eine Spieldauer, die zwischen 30 und 90 Minuten liegt. Vgl. dazu auch Kribus, S. 13.

Die dritte Eigenart, die dem narrativen Feature nachgewiesen wurde, war eine bereits früh ausgeprägte Tendenz zur *Öffnung für die fremde Stimme*. Als nicht-fiktionales Genre beruht das Feature zum Großteil auf Texten und akustischen Materialien, die nicht vom Autor selbst gestaltet sind: Mittels der Montage werden *Dokumente* in die Stücke integriert. Während diese in den journalistischen Ausprägungen des Genres vor allem Belegfunktion haben, werden sie im narrativen Feature unter anderem dazu eingesetzt, andere Stimmen neben dem Autor zu etablieren. Aus den Dokumenten sprechen im Feature die Protagonisten. Auf diese Weise wird eine Form der Narration ermöglicht, die ihnen und ihren Wortmeldungen ein ungewohnt hohes Maß an Unabhängigkeit vom Autor einräumt. Hierin deutete sich eine Nähe zu Bachtins Idee einer Polyphonie des Erzählens an, das von einer Vielzahl weitgehend eigenständiger und gleichberechtigter Sprecher (bzw. Stimmen) getragen wird.

Weiterhin habe ich aufgezeigt, dass es im Kontext der Feature-Diskussion der 1950er und 1960er Jahre bereits erste theoretische Ansätze gegeben hat, die spezifische Erzählstruktur des Features mit Hilfe der musikalischen Polyphonie-Metapher zu erfassen. Diese Analogie beschränkte sich in den beiden zitierten Darstellungen Eugen Kurt Fischers und Alfred Anderschs nicht auf einen rein akustischen Eindruck, sondern wurde bereits mit erzähltheoretischen Überlegungen in Verbindung gebracht. Echte Vielstimmigkeit (d.h. die Kombination verschiedener, subjektiver Blickwinkel im Gegensatz zu einer bloß formalen Vielstimmigkeit), eine dialogische Grundstruktur der Stücke und ein dialogischer Zugang zur abgebildeten Wirklichkeit wurden hier bereits als spezifische Charakteristika des Features benannt. Leider wurde diesen vielversprechenden Ansätzen Fischers und Anderschs, die zweifellos eine große Nähe zu Bachtins Überlegungen zum polyphonen Roman aufweisen, bislang nicht weiter nachgegangen. Diesen Schritt möchte ich mit der vorliegenden Arbeit gehen.

Im folgenden Kapitel soll das feature-spezifische Erzählverfahren anhand von drei ausgewählten Beispielen und unter Rückgriff auf Bachtins Polyphonie-Modell genauer untersucht werden. Es wird dabei vor allem den Fragen nachzugehen sein, wie narrative Vielstimmigkeit jeweils verwirklicht ist, und auf welche Art und Weise die fremde Stimme zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen rundfunktechnischen Bedingungen Einzug in das Erzählen im Feature gehalten hat.

4 ANALYSE

4.1 Vorbemerkungen

4.1.1 Zur Übertragung von Bachtins Polyphonie-Begriff auf das Feature

Wie angekündigt¹⁶² möchte ich mich im folgenden Kapitel auf Bachtin und seinen Polyphonie-Begriff berufen, um eine Auswahl von drei Features zu betrachten und die Art und Weise genauer zu beleuchten, wie in ihnen erzählt wird. Vorab stellt sich deshalb die Frage nach der Motivation für diese Entscheidung, warum also genau diese Theorie ausgewählt wurde und was sie verspricht. Zweitens muss geklärt werden, inwiefern und unter welchen Bedingungen sich Bachtins Theorie, die ursprünglich auf einen anderen Gegenstand, nämlich die Romane Dostoevskijs bezogen war, überhaupt für eine Übertragung auf das Feature eignet; zumal diese nicht bloß den Wechsel in ein anderes Genre, sondern in ein gänzlich verschiedenes Medium impliziert.

Warum das Feature mit Bachtin betrachten?

Bachtins Polyphonie-Modell erscheint in vielen Hinsichten besonders geeignet, um die Besonderheiten des Erzählens im Feature zu erfassen – dazu zwei Thesen:

1.) Das Erzählen im Feature ist genuin *vielstimmig* und *dialogisch*. Das Feature hat sich von Anfang an für ein vielstimmiges Erzählen geöffnet. Der Grad, den diese Vielstimmigkeit erreicht, übertrifft dabei sogar die Möglichkeiten des polyphonen Romans selbst. Dies ist einerseits auf die mediale Beschaffenheit des Rundfunks zurück zu führen, andererseits aber auch auf die konzeptionelle Verfasstheit der Gattung, was daran zu erkennen ist, dass sie die einzige Rundfunkform ist, in der polyphon erzählt wird.

Im Feature ist ein Erzählen möglich, das die Protagonisten mittels akustischer Aufnahmen ‚selbst zu Wort kommen lässt‘ und ihnen damit eine Artikulation erlaubt, die vom Autor-Bewusstsein unabhängig ist.¹⁶³ Die Stimmen zeichnen sich im Feature also durch ein noch höheres Maß an Eigenständigkeit aus als im polyphonen Roman. Im Gegenzug ist der

162 Vgl. Kap. 3.8.

163 Diese Unabhängigkeit der Protagonisten ist beschränkt auf die Möglichkeit der eigenständigen Artikulation. Die Art und Weise, wie ihre Äußerungen im Stück präsentiert werden, liegt nach wie vor in der Hand des Autors.

Autor hier immer schon auf die Erzählerstimme beschränkt.¹⁶⁴ Jede Stimme spricht von vornherein für sich selbst. Die Polyphonie des Erzählens erreicht dadurch eine neue Qualität. Die gleichwertige Behandlung der Stimmen in Bezug auf die Gesamtkomposition, wie Bachtin sie ebenfalls fordert, ist allerdings in verschiedenen Features unterschiedlich ausgeprägt, wie auch die folgenden Beispiele zeigen werden. Dennoch ist zu beobachten, dass auch im narrativen Feature die einzelnen Stimmen in der Regel dialogisch miteinander verknüpft sind oder mindestens eine dialogische Struktur vorliegt, in die auch monologische Äußerungen eingebettet werden können. Diese dialogische Struktur weist letztlich nicht nur das Werk auf, sondern auch der Schaffensprozess, der ihm vorausgeht.

Zugute kommt einer Übertragung des bachtinschen Polyphonie-Begriffs auf das Feature außerdem, dass Bachtin eine Metapher aus einem akustischen Kontext – der Musik – bemüht. In der Gestalt des narrativen Features treffen beide in dem Bild enthaltene Ebenen, die akustisch-abstrakte und die narrativ-semantische, auf einzigartige Weise zusammen. Begrifflich ist die akustische Terminologie Bachtins dem Feature deshalb oft näher als dem polyphonen Roman selbst. Insbesondere wo der Bereich des ‚Stimmen-Hörens und –Registrierens‘ angesprochen ist, wirkt es oftmals geradezu, als ob Bachtin die medialen Möglichkeiten der akustischen Gattung antizipierte:

Wiederholen wir: Dostoevskij hat die Bilder seiner Ideen nie aus dem Nichts geschaffen, hat sie nie „ausgedacht“, wie der Künstler sich nicht die von ihm dargestellten Personen ausdenkt; er konnte sie in der verfügbaren Wirklichkeit hören oder erraten.¹⁶⁵

Das Wort des Autors über den Helden ist in den Romanen Dostoevskijs so formiert, wie das Wort über einen Anwesenden, der den Autor hört und ihm antworten kann.¹⁶⁶

Der Held Dostoevskijs ist kein objektiviertes Bild, sondern ein vollwertiges Wort, eine reine Stimme; wir sehen ihn nicht, wir hören ihn; alles, was wir unabhängig von seinem Wort sehen und wissen, ist unwesentlich;¹⁶⁷

2.) Bachtins Bemühungen um eine Art ‚*ethische Ästhetik des Erzählens*‘, die in seinem Polyphonie-Begriff Ausdruck findet, erlangt am Beispiel des Features *neue Plausibilität und Relevanz*. Bachtin verknüpft in seinem Bild des polyphonen Romans auf interessante

164 Natürlich kann der Autor sein Wort auch an anderer Stelle einbringen. Aber seine Artikulationsmöglichkeiten sind eingeschränkt und sein wichtigstes Sprachrohr bleibt der Erzähler, während die Protagonistenrede unabhängig von ihm entsteht. Vgl. dazu auch Anm. 21.

165 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 101.

166 Ebd., S. 72.

167 Ebd., S. 60.

Weise Fragen der Ethik und der Ästhetik. Im Zentrum steht die Beziehung zwischen dem Autor und ‚seinen Helden‘ – d.h. den von ihm ‚ins Leben gerufenen‘ Protagonisten – die er unter ethischen Gesichtspunkten betrachtet. Sein Blick erfasst dabei nicht nur die Erzählstruktur des Romans (als Abbild dieses Verhältnisses), sondern gleichfalls den Ablauf des schöpferischen Prozesses und schließlich auch das Verhältnis zwischen Autor und Leser.¹⁶⁸ Der Kunst wird ein ethisch begründetes Weltmodell abgefordert. Was Bachtin ursprünglich für das Beispiel des Romans formuliert hat, gewinnt in Bezug auf das Feature neue Relevanz: Denn bei den Protagonisten des narrativen Features handelt es sich nicht um ‚immune‘ Kunstfiguren, sondern um real existierende Menschen. Probleme der Ästhetik und des zwischenmenschlichen Umgangs sind in diesem Falle also unweigerlich und auf das Engste miteinander verknüpft.

Abschließend gilt es daran zu erinnern, dass Bachtins Entdeckung der polyphonen Struktur in den Romanen Dostoevskijs ursprünglich auch den Charakter einer Verteidigung hatte: Verteidigt wurde der Roman als Prosa-Genre gegen den Vorwurf einiger Vertreter des Russischen Formalismus, keine künstlerische Form zu sein.¹⁶⁹ Absicht Bachtins war die Abkehr von einer vorwiegend inhaltsbezogenen Betrachtung von Prosa-Texten und eine Schärfung des Blicks für ihre ästhetische Beschaffenheit. Mit der Behauptung einer eigenen Prosa-Ästhetik strebte Bachtin auch eine Aufwertung des Genres Roman zur literarischen Kunstform an. Um das literarische Potential des Features ans Licht zu bringen, erscheint es auch in diesem Fall sinnvoll, den Fokus stärker auf ästhetische Fragestellungen zu lenken und die Forschung in diese Richtung weiter auszubauen. Der Hinweis auf den genuin *polyphonen* Charakter des Erzählens im Feature soll hierfür erste Ansätze bieten.

Lässt sich die Idee des „polyphonen Erzählens“ auf das Feature übertragen?

Die Antwort auf diese zweite Frage wird dadurch erleichtert, dass sich Bachtin selbst zu ihr geäußert hat. An seinen eigenen Ausführungen wird deutlich, dass er das polyphone Erzählen als universalen Gegenentwurf zu einer monologischen Erzähltradition verstanden wissen möchte, der weder auf den Roman noch überhaupt auf die Literatur beschränkt ist.

168 Auch der Leser wird laut Bachtin in den großen Dialog des Romans miteinbezogen. Vgl. dazu auch ebd., S. 7.

169 Viktor Šklovskij (1894-1943) u.a. Vertreter des Russischen Formalismus betrachteten sprachliche Verfremdung und Stilisierung als entscheidende Bewertungskriterien für Textkunstwerke, woraus sich eine Aufwertung der Poesie und eine Abwertung von Prosa-Formen ergab. Vgl. Bauer, S. 110.

Wir halten Dostoevskij für einen der größten Neuerer im Bereich der künstlerischen Form. Er hat unserer Meinung nach einen völlig neuen Typ künstlerischen Denkens geschaffen, den wir polyphon nennen. Dieser Typ künstlerischen Denkens wurde in den Romanen Dostoevskijs verwirklicht, seine Bedeutung ist jedoch nicht auf die Romankunst allein beschränkt, sondern betrifft einige grundsätzliche Prinzipien der europäischen Ästhetik.¹⁷⁰

Wir halten die Schaffung des polyphonen Romans für einen gewaltigen Fortschritt nicht nur in der Entwicklung der künstlerischen Romanprosa, sondern in der Entwicklung des *künstlerischen Denkens* der Menschen überhaupt. Uns scheint, dass man direkt von einem besonderen *polyphonen künstlerischen Denken* sprechen kann, das über die Grenzen der Romangattung hinausgeht.¹⁷¹

Bachtin selbst stellt sich einer Übertragung auf andere Bereiche künstlerischen Schaffens also auf keinerlei Weise in den Weg, sondern regt selbst dazu an. Trotzdem ergibt sich unweigerlich die Frage, welche Bereiche des Erzählens im Feature sich tatsächlich auf der Grundlage von Bachtins Theorie erfassen lassen und inwiefern dabei mediale Besonderheiten berücksichtigt werden können, die der akustischen Gattung eigen sind. Ein gutes Beispiel hierfür ist das Verhältnis zwischen Sprache und Geräusch im Feature. Der Feature-Autor komponiert mittels verschiedener Tonspuren, die sich zum Teil überlagern. Sprachaufnahmen, Geräuschstrecken, Musik usw. werden auf die verschiedenen Tonspuren aufgeteilt. Er würde wahrscheinlich nicht zögern, eine reine Geräuschspur als eigene Stimme im Hinblick auf seine – möglicherweise polyphone – Gesamtkomposition zu bezeichnen. Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass Bachtin die Stimme auf besondere Art definiert, nämlich als sprachliche Manifestation eines konkreten menschlichen Bewusstseins.¹⁷² Ein Einbezug auch solcher vermeintlicher Stimmen in Bachtins Erzählmodell, die keinem personalen Sprecher zuzuordnen sind und sich nicht verbal artikulieren, ginge in wesentlichen Punkten über Bachtins Ausführungen hinaus und würde grundsätzliche Fragen aufwerfen, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht weiter verhandelt werden können. Der Blick auf die Schnittstelle zwischen Polyphonie im musikalischen und im erzähltheoretischen Sinne erscheint in Hinblick auf das Feature dennoch äußerst viel versprechend, und es bleibt zu hoffen, dass er an anderer Stelle die gebührende Aufmerksamkeit findet. Hier soll die Übertragung des Begriffs der Polyphonie auf das Erzählen im Feature streng auf *den* Bereich begrenzt bleiben, den Bachtin eindeutig vorgibt: das Verhältnis von Autor und Protagonisten, bzw. von Autor- und

170 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 7. Hervorhebungen im Original.

171 Ebd. S. 303. Hervorhebungen im Original.

172 Vgl. ebd. S.10: „In seinen [Dostoevskijs] Werken wird [...] eine Vielfalt gleichberechtigter Bewusstseine mit ihren Welten [...] in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen.“

Protagonistenstimmen. Diese steht im Zentrum der folgenden Analyse dreier narrativer Features. Zwei Fragen werden dabei vor allem thematisiert, nämlich: 1.) Wie gelangt die fremde Stimme in das Feature und 2.) Wie sind die verschiedenen Stimmen untereinander zu einer Erzählung verknüpft.

4.1.2 Zur Auswahl der Stücke

Die Möglichkeiten der Umsetzung vielstimmigen Erzählens im Feature sind zu einem nicht unerheblichen Teil an technische Entwicklungen innerhalb des Rundfunks, also an das Fortschreiten von Aufnahme- und Produktionstechnik gebunden. Ich habe deshalb drei Features aus verschiedenen Epochen der Rundfunkgeschichte ausgewählt, deren Entstehungskontext ich jeweils eingangs kurz erläutern werde und deren besonderes polyphones Potential im Zentrum des jeweiligen Kapitels steht. Die ersten beiden Stücke lassen sich den in der Forschung etablierten Kategorien *Wortfeature* und *Akustisches Feature* zuordnen. Um die besonderen Charakteristika des zeitgenössischen Features zu erfassen, das im dritten Beispiel thematisiert wird, ergänze ich diese um eine dritte Kategorie, das *Feature des digitalen Zeitalters*.

ÖFFNUNG FÜR DIE FREMDE STIMME

4.2 Das Wortfeature

Der Begriff *Wortfeature* ist in der Sekundärliteratur bereits gebräuchlich¹⁷³ und bezeichnet den frühesten Typ des deutschen Features, der sich unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg herausbildete. Das Wortfeature zeichnet sich dadurch aus, dass es vollständig auf einer Textvorlage basiert. Es verarbeitet also noch keine Ton-Dokumente, bzw. noch keine eigens für das Stück hergestellten Ton-Dokumente (O-Töne und Atmos).¹⁷⁴ Hauptgrund hierfür war vor allem das Fehlen transportabler Aufnahmetechnik. Vor dem Krieg bereits praktizierte Verfahren – wie die Aufzeichnung auf Tonfilm – waren in der Zwischenzeit in Vergessenheit geraten, beziehungsweise entzogen sich der Kompetenz der neuen Generation von Rundfunkautoren. Die ersten Feature-Schaffenden waren zumeist Schriftsteller oder Publizisten und hatten wenig Erfahrung im technischen Bereich. Das Wortfeature entstand am Schreibtisch des Autors und wurde im Rundfunkstudio unter Beisein von Tonmeistern und Regisseuren produziert. In der Regel wurde der Text in eine dramatische Form gebracht und auf verschiedene Sprecher verteilt, um den Eindruck eines monologischen Vortrags zu vermeiden. Diese Sprechrollen wurden gewöhnlich von professionellen Schauspielern übernommen.

Die Epoche des Wortfeatures reicht von den Anfängen des deutschen Features in den ersten Nachkriegsjahren bis in die 1960er Jahre hinein, als das tragbare Tonbandgerät und die Erfindung der Stereophonie ganz neue Möglichkeiten des Erzählens im Feature eröffneten. Als produktive Blüte des Wortfeatures wird zumeist die Zeit bis Mitte der 1950er Jahre betrachtet.¹⁷⁵ Zentrum der Feature-Aktivitäten war in diesem Zeitraum der Nordwestdeutsche Rundfunk, NWDR (später NDR) in Hamburg, der die neue Sendeform unter britischer Besatzungskontrolle in Deutschland einführte. Unmittelbar nach Kriegsende wurde hier nach dem Vorbild der BBC eine Abteilung „talks and features“ gegründet. Von den britischen Besatzungsoffizieren bestimmter Leiter dieser ersten Feature-

173 Vgl. Auer-Krafka, S. 45; Kribus, S. 103 u.a.

174 Akustisches Archivmaterial kommt in diesen frühen Features allerdings schon zum Einsatz, zum Beispiel in den Produktionen von Axel Eggebrecht.

175 Auer-Krafka beispielsweise setzt den Beginn einer „Interimszeit, d.h. einer Zeit, in der das klassische Wort-Feature in seiner formalen Gestaltung stagnierte [...] etwa mit dem Jahr 1957“ an und führt die folgenden Stagnation im Feature-Bereich vor allem auf personelle Wechsel in den Redaktionen und bei den Autoren zurück. S. Auer-Krafka, S. 83.

Redaktion war der Publizist Peter von Zahn (1913-2001), der Axel Eggebrecht (1899-1991) sowie Ernst Schnabel (1913-1986) und Alfred Andersch (1914-1980) an seine Seite berief. Axel Eggebrechts Zukunftsutopie *Was wäre wenn...* eröffnete die Reihe der regelmäßigen Feature-Sendungen beim NWDR am Abend des 9. März 1947, dem Vorabend der Moskauer Konferenz.¹⁷⁶ Die erste Feature-Redaktion widmete sich thematisch vor allem der Aufarbeitung der Erfahrung von Krieg und Nationalsozialismus und der Suche nach einer neuen Zukunftsperspektive sowie der Berichterstattung von fremden Orten und Kulturen in Städteportraits und Reisefeatures. Die britische Besatzungskontrolle hielt sich mit Eingriffen in die Arbeit von Zahns und seiner Kollegen weitgehend zurück und bewies große Toleranz, selbst in Anbetracht politischer brisanter Themen, so dass die Feature-Abteilung ihre Tätigkeit von Anfang an frei entfalten konnte.

Als der NWDR im Herbst 1945 seinen Sendebetrieb aufnahm, gehörte Ernst Schnabel, der damals schon als Schriftsteller zu einiger Bekanntheit gelangt war, bereits zu seinen festen Mitarbeitern. Zunächst als Chefdramaturg, dann als Leiter der Abteilung Wort im Hamburger Funkhaus, Gründungsmitglied der ersten deutschen Feature-Redaktion und schließlich sogar Intendant des NWDR, war er wesentlich an der Entwicklung der neuen Programmform Feature beteiligt.¹⁷⁷ Gleichzeitig wirkte er als einer ihrer aktivsten Autoren. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Schnabel vor seiner Feature-Arbeit als Hörspiel-dramaturg tätig gewesen war.¹⁷⁸ Seine Auseinandersetzung mit dem Feature fand entsprechend in enger Nachbarschaft zu anderen literarischen Hörfunkformen und vor dem Hintergrund guter Kenntnis derselben statt. Die Bedeutung Ernst Schnabels für die deutsche Rundfunkgeschichte hat der wohl prominenteste Theoretiker des Nachkriegs-hörspiels, Ernst Schwitzke, in seinem *Hörspielführer* (1969) auf den Punkt gebracht. Für ihn ist er kurz und prägnant der „wichtigste literarische Rundfunkmann im Nachkriegs-deutschland“ und der „namhafteste deutschen Feature-Autor“ – bevor er in Klammern

176 Vgl. ebd., S. 46.

177 Schnabel bekleidete den Posten des Leiters der Abteilung Wort bis 1950. 1951 erfolgte dann die Trennung in eine Hörspiel- und eine Feature-Redaktion. Schnabel wurde im selben Jahr Intendant des NWDR, bis er den Sender 1955 endgültig verließ. Vgl. auch Kap. 3.4.

178 Er inszenierte 1947 die Uraufführung von Wolfgang Borcherts Drama „Draußen vor der Tür“ in einer Rundfunkfassung und band Autoren wie Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Günter Eich, Wolfgang Hildesheimer, Walter Jens und Paul Celan an den Hörfunk. Vgl. hierzu auch Wolfgang Kopetzky: „Ernst Schnabel“. In: Historische Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie, Bd. 23 (unveröffentlichtes Manuskript; Veröffentlichung in Vorbereitung).

hinterher schiebt „mit Peter von Zahn, Axel Eggebrecht und später auch Alfred Andersch“.¹⁷⁹

Formal weist das Wortfeature bereits in Ansätzen all jene Charakteristika auf, die auch spätere Varianten des narrativen Features auszeichnen: Es erzählt – insbesondere da, wo es als literarische und nicht primär als journalistische Gattung aufgefasst wird, d.h. bei Schnabel und Andersch – und zwar in Form der Montage und unter Einbezug von Dokumenten, die vorwiegend aus Texten und zum Teil auch aus akustischem Archivmaterial bestehen.¹⁸⁰ Das Erzählen öffnet sich also hier bereits für die fremde Stimme, die in Form des Dokumentes Einzug in das Wortfeature hält.

4.3 Ernst Schnabel: *Der 29. Januar 1947*

4.3.1 Vorbemerkung

Das von Ernst Schnabel konzipierte und verfasste Stück *Der 29. Januar 1947* kann nicht nur als erstes Feature Schnabels, sondern auch als eine der ersten deutschen Feature-Produktionen überhaupt betrachtet werden – sofern man davon ausgeht, dass es sich um ein Feature handelt. Die Forschung ist sich in dieser Frage nicht einig, eine Tatsache, zu der auch Schnabel selbst beigetragen hat, indem er sich einer eindeutigen Bezeichnung explizit verweigerte. So erklärt er in einer kurzen Einleitung, die er dem eigentlichen Stück voranstellt: „Dieses Hörspiel will nicht mehr sein als ein Stück Journalismus, es enthält Tatsachen“¹⁸¹ – wobei ein größerer Gegensatz in der damaligen Rundfunklandschaft kaum denkbar war. Auf dem Deckblatt des Manuskripts wird das Stück als Hörspiel bezeichnet.¹⁸² In einer Buchpublikation des Stücks kündigt Schnabel es als „Collage“¹⁸³ an. Auch spätere Interpreten tun sich entsprechend schwer mit der Zuordnung. Ernst Schwitzke

179 Vgl. Ernst Schwitzke: Reclams Hörspielführer. Stuttgart 1969, S. 535 f.

180 Eine wichtige Voraussetzung für die Realisierung der Montage und prägend für die Gestalt des Features, war die Einführung des Magnetophon-Aufzeichnungsverfahrens in den ersten Nachkriegsjahren, wodurch die Live-Sendung abgelöst wurde. Vgl. dazu auch Auer-Krafka, S. 47.

181 Ernst Schnabel: *Der 29. Januar 1947*. Unveröffentlichtes Manuskript der Erstsendung am 16.5.1947, NWDR Hamburg, S. 2, s. Anhang. In Folge auch „MS *Der 29. Januar 1947*“.

182 Ebd., S. 1.

183 Vgl. Schnabel: „*Der 29. Januar 1947*“. In ders.: *Ein Tag wie morgen*. Stuttgart 1963, S. 1.

bezeichnete es in seinem großen Hörspielbuch von 1963 zunächst als Feature, später dann ambivalenter als „Hörspiel-Feature“¹⁸⁴ und erläutert zu seiner Entscheidung:

Ob das Stück als Hörspiel oder als Feature angesehen wird, hängt weniger von seiner Form ab, die durchaus hörspielartig genannt werden kann, als vielmehr von seiner Entstehung und seiner Absicht, Wirklichkeit zu dokumentieren. Entscheidend für die Beantwortung der Frage ist, ob man den Akzent darauf legt, daß in dem Text nur berichtet – oder daß in ihm auch dichterisch gestaltet wird.¹⁸⁵

Der Zusatz „Hörspiel-Feature“ meint hier also eine Aufwertung, eine Anerkennung des dichterischen Eigenanteils des Autors. Vowinkel wählt eine ähnliche Lösung für dasselbe Problem, indem sie von einem „Hörspiel mit Feature-Einfluss“ spricht. Für Auer-Krafka¹⁸⁶, Hülsebus-Wagner¹⁸⁷ und Kribus¹⁸⁸ handelt es sich klar um eine Feature-Produktion.

Es bleibt resümierend festzustellen, dass alle genannten Autoren zu dem Schluss kommen, dass Schnabels *29. Januar 1947* zumindest deutliche Züge dessen aufweist, was später eindeutig als Feature bezeichnet wird. Die Eigenart des Stücks zeigt sich dabei weniger auf den ersten Blick an formalen Kriterien als an seiner ideellen und ästhetischen Gesamtkonzeption. Die Neuerung besteht hier im Wesentlichen darin, dass Schnabel sein formal durchaus hörspielartiges Stück zu einem Großteil auf dokumentarisches Material stützt, oder genauer gesagt, dass er dokumentarisches Material *erzählen lässt*. Ernst Schnabel begründet die Tradition des vielstimmigen oder polyphonen Erzählens im deutschen Radio-Feature.

4.3.2 Einführung zum Stück

Schnabel legte seinem Stück *Der 29. Januar 1947* im großen Maßstab dokumentarisches Material zugrunde, und zwar nicht hauptsächlich bereits vorhandenes – eine Praxis, die zu diesem Zeitpunkt im Rundfunk bereits gebräuchlich war –, sondern speziell für diesen Zweck erzeugtes. Er basierte seine Sendung auf Schilderungen des 29. Januars 1947, die Radiohörer auf einen Aufruf hin verfasst hatten.

Am 29. Januar 1947 [...] bat der Nordwestdeutsche Rundfunk in Hamburg in wiederholten Aufforderungen seine Hörer, ihm zu berichten, wie sie den Tag verbracht hätten, und setzte

184 Schwitzke: „Ernst Schnabel“. In ders.: Reclams Hörspielführer (1969), S. 536.

185 Ebd.

186 Vgl. Auer-Krafka, S. 47.

187 Vgl. Hülsebus-Wagner, S. 108.

188 Vgl. Kribus, S. 109.

für die aufschlußreichsten Mitteilungen [...] drei kleine Preise aus. Um spontan hingeschriebene und nicht durch Reflexion besänftigte oder ausgesiebte Notizen in die Hand zu bekommen, stellte die Redaktion die Bedingung, daß die Zuschriften den Poststempel spätestens des folgenden Tages haben mußten. Darüber hinaus sicherte sie vertrauliche Behandlung aller Aufzeichnungen und Honorierung zu, falls diese Zuschriften ganz oder auszugsweise in einer geplanten Rundfunksendung verwendet würden. Der Erfolg [...] war erstaunlich: nach dem 29. Januar 1947 gingen dem NWDR Tagebuchblätter von dreißigtausend Hörern zu.¹⁸⁹

Aufgrund der immensen Resonanz auf den Aufruf, die „auch die fahrlässigsten Erwartungen“ von Autor und Sender „in den Schatten“ stellte,¹⁹⁰ berief der NWDR zur ersten Auswertung der eingegangenen Briefe eine Jury ein, in der bis zu hundert Studenten und Wissenschaftler der Hamburger Universität mitarbeiteten. Nach einer ersten Vorauswahl wurden dem Autor Schnabel schließlich zweitausend „als besonders triftig erkannte Zuschriften“ ausgehändigt. Schnabel erklärte zu seiner Idee, mit Zuschauer-Zuschriften zu arbeiten, er habe „das deutsche Publikum mit einer Synopsis seiner eigenen Nachkriegssituation und einer faktischen Bilanz“ konfrontieren wollen. Angestrebt war eine möglichst vollständige, repräsentative Darstellung der Befindlichkeit Deutschlands und seiner Einwohner im strengen Nachkriegswinter 1947.¹⁹¹ Dieses Vorhaben scheiterte allerdings in den Augen Schnabels, und zwar deshalb, weil Vertreter einiger Berufsgruppen sich unerwartet nicht zu Wort gemeldet hatten und somit im Spektrum nicht präsent waren.

Kein einziger Kaufmann, Finanzmann oder Unternehmer hatte uns geschrieben, dessen Vermögen oder Produktionsmittel – wie eingeschränkt auch immer – intakt geblieben waren, [...]. Es fand sich auch keine Zeile von der Hand eines Politikers zwischen den Papieren, [...]. Schließlich hatte sich kein Arzt zu Wort gemeldet, kein Jurist, merkwürdigerweise nicht einmal ein Theologe [...]. Mit einem Wort, es fehlten uns die Terminkalender der Stehaufmännchen, der ewig Unversehrten, aber auch die Diarien der Helfer mit der großen Übersicht blieben uns verschlossen, der Richter und der Seelsorger der Gesellschaft. Die uns geschrieben hatten, waren die Kundschaft der Geschichte, die Klientel der Lage, die Masse derer, die die Rechnung zahlen. [...] Was uns zur Verfügung stand, war nur ein Pitaval der Ausweglosigkeiten und Gemurmel – aber auch das uferlose Selbstgespräch einer Notlage.¹⁹²

189 Die Angaben zur Anzahl der eingegangenen Briefe schwanken je nach Quelle zwischen 30.000 und 35.000. Im Vorwort der Reclam-Ausgabe von „Der 29. Januar 1947“ spricht Schnabel selbst von 30.000 Zuschriften (Schnabel: Ein Tag wie morgen, S. 3), im Sendemanuskript von 35.000 (MS Der 29. Januar 1947, S. 2).

190 Schnabel: Ein Tag wie morgen, S. 4. In diesem und im folgenden Absatz paraphasiere ich Schnabel.

191 Zur Auswahl des genauen Datums merkt Schnabel an, dass der Zeitpunkt weitgehend willkürlich bestimmt worden sei und nur „insofern nicht blind gegriffen“, als er in der Mitte einer Nahrungskarten-Dekade lag und ihm eine spürbare Erleichterung in der Gesetzgebung der Besatzungsmächte vorausgegangen war; das Verbot des „Fraternisierens“ mit Besatzungssoldaten war kurz zuvor aufgehoben worden. Vgl. ebd., S. 3.

192 Ebd., S. 4.

In anderen Fällen hatte der Autor vorgesorgt. Da man davon ausging, dass sich „gewisse Randpositionen des sozialen Feldes“ nicht oder kaum auf die Aufrufe hin melden würden, „die Hebammen etwa oder die Leichenbestatter, aber auch die Prostituierten, Schwarzhändler oder Kriminellen“, wurden zusätzlich Reporter ausgesandt, die stellvertretend aus diesen Bereichen berichteten.¹⁹³

Eine dritte Gruppe dokumentarischen Materials, die in Schnabels Stück zum Einsatz kam, besteht aus Meldungen verschiedener Ämter und Institutionen – aus Wetterberichten, Nachrichten, Statistiken, astronomischen Protokollen etc. –, die sich ebenfalls auf den 29. Januar 1947 beziehen.

Schnabels Feature folgt der zeitlichen Struktur eines Tagesablaufs. Es vollzieht den 29. Januar 1947, von Mitternacht (des Vortages) bis Mitternacht (zum nächsten Tag) nach. Diesem chronologischen Ordnungsprinzip folgend wird eine Vielzahl von kurzen Sprechertexten und kleinen Szenen organisiert. Unter allen Sprechern gibt es nur zwei, die kontinuierlich auftauchen. Sie übernehmen beide Erzählerfunktionen und werden im Manuskript als „1. Sprecher“ und „2. Sprecher“ bezeichnet. Der 1. Sprecher meldet sich besonders zu Anfang und zum Ende des Stücks mit Mitteilungen zur genauen astronomischen Position von Erde, Sonne und Mond, zur Weltwetterlage u.ä., während der 2. Sprecher, gleich einem Reporter, durchgängig konkrete Szenen aus den Straßen Deutschlands schildert. Eingebettet in diesen Rahmen, der durch die Chronologie des Tagesablaufs einerseits und das kontinuierliche Auftreten der beiden Erzählerstimmen andererseits vorgegeben wird, kommt eine große Zahl von einzelnen Sprechern zu Wort. Die meisten von ihnen haben nur einen einzigen kurzen Auftritt und werden nur spärlich charakterisiert. Manche werden mit Namen bezeichnet¹⁹⁴, andere entsprechend ihres Berufs¹⁹⁵ oder Alters¹⁹⁶, und wieder andere bleiben gänzlich anonym¹⁹⁷. In Form kurzer Monologe schildern sie ihre persönliche Lage, ihre Sorgen, Ängste und Hoffnungen oder treten als Handelnde in szenischen Situationen auf. Gemeinsam ist diesen Äußerungen ein Grundtenor existentieller Not: Kälte, Hunger, Verlust und Zukunftsangst prägen sowohl die kurzen Szenen als auch die Monologe. Nur vereinzelt wird vorsichtige Hoffnung laut.

193 Ebd.

194 S. z.B. „Robert“, MS Der 29. Januar 1947, S. 51.

195 S. z.B. „Friseur“, ebd., S. 32.

196 S. z.B. „junges Mädchen“, ebd., S. 34.

197 S. z.B. „Mann“ und „Frau“, ebd., S. 40.

Da sich diese Untersuchung insbesondere dem Verhältnis zwischen Erzähler- und Protagonistenstimmen im Feature widmet, werden die vielen, mehr oder weniger anonymen, Einzelsprecher in Folge als Protagonisten bezeichnet. Es gilt dabei zu berücksichtigen, dass es sich nicht um Protagonisten im herkömmlichen Sinne, d.h. um ausgeformte Charaktere handelt, sondern um eine große Zahl nur schemenhaft skizzierter, punktuell auftretender Sprecher. Um die Differenzierung zwischen den beiden Erzählern, dem 1. und 2. Sprecher, zu vereinfachen, wird dem 2. Sprecher entsprechend seiner Funktion der Zusatz ‚Reporter‘ beigegeben.

4.3.3 Polyphonie in Schnabels *Der 29. Januar 1947*

Ich möchte mich nun der Frage widmen, auf welche Art und Weise das dokumentarische Material Einzug in *Der 29. Januar 1947* hält, d.h. wie sich die Öffnung des Erzählens für die fremde Stimme im Stück gestaltet. Da ist zunächst der 1. Sprecher. Er greift auf das dokumentarische Material des dritten Typs, die offiziellen Berichte von Amtsstellen, Funkhäusern und Observatorien zurück und bindet die darin genannten Daten in einen poetischen Erzählertext ein:

1. Sprecher: In dieser ersten Minute des 29. Januars 1947 befand sich die Erde zwischen dem Winter- und Frühlingspunkt ihrer Jahresbahn, genau gesagt: Sie hatte sich um achtunddreißig Tage vom Winterpunkt entfernt und flog auf den Frühling zu, von dem sie noch dreiundfünfzig Tage trennten. Sie flog durch die stille, eisige Nacht des Weltraums unter Myriaden von Sternen dahin.¹⁹⁸

Seltener zitiert er auch direkt aus seinen Quellen, wie in folgendem Beispiel:

1. Sprecher: [...] – Die Zeitung „Libre soir“ schreibt „Ein Säbelduell, das zwischen dem bekannten französischen Rechtsanwalt Gracon und dem ehemaligen Vichyvertreter in London, Oberstleutnant Grossard in Paris ausgetragen werden sollte, ist wegen Kälte ausgefallen. Obwohl die Polizei mit Verhaftung drohte, hatten sich die beiden Duellanten zuerst geweigert, ihr Vorhaben aufzuheben, zogen aber in letzter Stunde vor, wegen der großen Kälte im Bett zu bleiben.“¹⁹⁹

198 Ebd., S. 2. Das Verfahren der Einbettung einer Erzählhandlung in einen Rahmen aus meteorologischen und astronomischen Angaben lässt u.a. an Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* denken, der ähnlich beginnt; vgl. Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1. Buch. Reinbek 1978, S. 9: „Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen“ usw.

199 MS *Der 29. Januar 1947*, S. 23.

Die Protagonisten beziehen ihren Text aus den Hörer-Zuschriften. Oft entsteht dabei der Eindruck des direkten Zitats.²⁰⁰ Am meisten gilt dies für die Monologe:

Mädchen: Als ich noch besser angezogen war, hat mich manchmal ein Ami oder ein Russe für ne Nacht mitgenommen. Da gab's zu essen und ein paar Zigaretten. Aber meine guten Kleider sind hin, und seitdem ist auch das vorbei. Den nächsten Winter mach ich nicht mehr mit, wenn ich bis dahin nicht irgendwo gelandet bin, mache ich Schluß und pfeife auf den ganzen Dreck.²⁰¹

Die szenischen Passagen dagegen scheinen zum einen in den Briefen geschilderte Begebenheiten nach zu inszenieren und zum anderen monologhafte Reflexionen aus den Zuschriften in Szenen zu übersetzen.

1. Frau: ... hat sich wohl nicht rangewagt!
2. Frau: Nee, hat sich nicht rangewagt.
1. Frau: Den hätt ich aber auch, wenn der gekommen wäre. Dem hätt ich aber was gesagt. Die sind nämlich selber scharf auf die Kohlen.
2. Frau: Die sind die Schlimmsten...
1. Frau: Dem hätt ich was! Dem hätt ich ganz offen gesagt: Kohlen sind drin, hätt ich gesagt. Briketts. Direkt frisch vom Güterwagen runter. So, und nun können se schießen, wenn 'se Schneid haben....²⁰²

Es wäre interessant, genauer zu prüfen, wie weit die Überarbeitung Schnabels gereicht hat. Da sich diese Möglichkeit leider nicht mehr bietet, muss, Auer-Krafka folgend, davon ausgegangen werden, dass der Inhalt der Aussagen in der Regel gewahrt wurde, ihre sprachliche Form aber (unter Umständen sogar erheblichen) stilistischen Korrekturen durch den Autor unterworfen war. Was in diese Richtung deutet, ist eine auffällige sprachliche Homogenität der Äußerungen.²⁰³ Der dennoch vorhandene Eindruck von Vielfalt und Vielstimmigkeit wird in *Der 29. Januar 1947* vor allem über die Vielzahl der Sprecher und weniger über eine Differenzierung der Redestile erreicht. 156 verschiedene Sprecher kommen in dem Stück zum Einsatz.²⁰⁴ Mögliche Potentiale der Kontrasterzeugung werden dabei nicht ausgeschöpft. Besondere Modi des Sprechens oder

200 Auer-Krafka, die Gelegenheit zur Sichtung der Original-Briefe hatte, bestätigt diesen Eindruck. Vgl. Auer-Krafka, S. 93. Da die Briefe nach Aussage der NDR Hörspiel-Redaktion mittlerweile als verschollen gelten, konnte leider keine eigene Überprüfung durchgeführt werden.

201 MS *Der 29. Januar 1947*, S. 47.

202 Ebd., S. 7.

203 Nur selten finden sich erhebliche stilistische Abweichungen. Eines dieser Beispiele ist der Sprechertext einer „Ältere[n] Frau“, der man den Briefen absichtlich anhören soll (Vermerk im Manuskript). Hier wird die sprachliche Differenz also als explizit als Stilmittel eingesetzt: „Am 29. Januar erlebte ich als Kriegswitwe, daß mein einziges Kind, welches vor einem Jahr aus der Kriegsgefangenschaft kam, von mir dreimal eingekleidet wurde, aber hernach, als er auf die Walze ging, alles verkaufte oder verluderte. Aus Rache. Nachdem er die Landstraße hatte kennengelernt, kehrte er als verlorener Sohn zurück [...]“. Ebd., S. 54. Möglicherweise hat auch die Tatsache, dass Briefe, also Schriftdokumente als Ausgangsmaterial für die Sprechertexte verwendet wurden zu einer sprachlichen Homogenisierung beigetragen.

204 Vgl. Hülsebus-Wagner, S. 109.

Auffälligkeiten der Stimme werden lediglich in einzelnen Fällen als bewusstes Stilmittel eingesetzt.²⁰⁵ Insgesamt entsteht so der Eindruck eines großen Murrens, eines von Sprecher zu Sprecher weiter getragenen Monologs – eine Wirkung, die dem „uferlosen Selbstgespräch einer Notlage“²⁰⁶ zu entsprechen scheint, das Schnabel nach eigener Aussage bei der Durchsicht der Briefe entgegen geschlagen war. Ludwig Cramers Rundfunkinszenierung von Schnabels Stück bemüht sich, den Briefzitate wieder den Charakter spontaner Rede zu verleihen. Interpret und Briefautor verschmelzen dabei zu einer Fiktion unmittelbaren Sprechens. Der in den Textvorlagen konservierte Ton der Briefe wiederum hat eine besondere Eindringlichkeit der Sprechertexte zu Folge. Die Vermittlung persönlichster Einblicke in einer alltäglichen und daher vertrauten Sprache schaffen eine beinahe intime Atmosphäre zwischen Sprechern und Zuhörern. Dieser Effekt wird dadurch noch verstärkt, dass der Brief sowohl ein Medium der Selbstreflexion, als auch eine gerichtete Textgattung ist. Er setzt ein Gegenüber voraus. In vielen Passagen von *Der 29. Januar 1947*, insbesondere an den monologischen Stellen, wird der Zuhörer auf diesem Wege quasi direkt adressiert.

Der 2. Sprecher, der die Rolle eines Reporters vor Ort einnimmt, unterscheidet sich sowohl von den Protagonisten als auch vom 1. Sprecher darin, dass er seinen Text offenbar nicht aus einer spezifischen, dokumentarischen Quelle bezieht. Er scheint vielmehr auf die vorgefundenen Situationen und auf die Äußerungen der anderen zu reagieren. Wie ein Reporter beschreibt er die einzelnen Schauplätze, stellt Übergänge zwischen ihnen her und rät über das Beobachtete – seltener auch über das Gesagte²⁰⁷.²⁰⁸ Außerdem bindet er das Geschehen in den chronologischen Rahmen ein.

205 Nur gelegentlich finden sich Regieanweisungen im Manuskript, die vorgeben, dass „beschwörend im Ausdruck“, „sachlich aufzählend“ oder „flüsternd“ gesprochen werden soll. Vgl. MS *Der 29. Januar 1947*, S. 4, S. 15 u.a.

206 Vgl. Schnabel: *Ein Tag wie morgen*, S. 5. Schnabel übersetzt also die Einseitigkeit seines Gesellschaftspanoramas (er hatte eine mangelnde Beteiligung aus höheren Gesellschaftsschichten beklagt) gewissermaßen in akustische Monotonie. Auch der Verzicht auf eine sprachliche Differenzierung könnte dadurch erklärt werden, dass Schnabel davon ausgeht, dass hier weitgehend eine einzige soziale Klasse spricht.

207 Eine Ausnahme bildet sein Kommentar zu der Äußerung eines selbst ernannten „denkenden Menschen“. Vgl. MS *Der 29. Januar 1947*, S. 33 f.

208 Vowinkel merkt an, dass er dabei aber vom konventionellen Reportage-Stil abweicht und einen eher „behaglichen“ Tonfall anschlägt. Alternativ könnte man ihn vielleicht als nachdenklich beschreiben. Vgl. Vowinkel, S. 104: „Reportagehaft wirkt die zuweilen suggerierte Nähe des Sprechers zum Geschehen ... Andererseits wirkt dessen Sprechweise so behaglich, daß man sich eher vorstellen kann, er läse seinen Text aus einem Buch, als daß er sich tatsächlich zu den Menschen auf die Straße begibt.“

2. Sprecher: Es wird drei, es wird vier, die Stunden gehen noch eben so schnell wie am Vormittag, nur die Menschen scheinen langsamer zu gehen [...].²⁰⁹

Seine Funktion, Übergänge herzustellen, beschränkt sich dabei nicht auf die Verbindung der verschiedenen Schauplätze der (vermeintlichen) Reportage: Der 2. Sprecher (Reporter) stiftet auch Bezüge zwischen dem Geschehen in Deutschland und den globalen Angaben des zweiten Erzählers. So stellt der Reporter beispielsweise Verbindungen zwischen der Weltwetterlage und der Witterungssituation vor Ort in Deutschland her, indem er die Rede des 1. Sprechers aufgreift und fortführt:

1. Sprecher: Das große Europäische Hoch, mit seinem Zentrum über Südschweden war wetterbestimmend. Von Westfrankreich und Portugal her näherten sich Störungsgebiete, aber ... (im Satz ausblenden)

2. Sprecher: [...] In Deutschland herrschte eine kalte, klare Winternacht.²¹⁰

An diesem Beispiel drückt sich allerdings noch mehr aus als die spezifische Funktion des 2. Sprechers: Es deutet sich darin ein Strukturmodell des Features an, der Art und Weise, wie die vielen verschiedenen Stimmen im *29. Januar* miteinander verknüpft sind.

Mit seiner großen Anzahl von Sprechern und seiner Dichte an Eindrücken, Erfahrungen, Reflexionen, die immer nur in Kürze aufgeblendet werden, verlangte *Der 29. Januar 1947* nach einer neuen Kompositionsform, die sich notwendig von der des Hörspiels der 1950er Jahre unterscheiden musste. Während Letzteres sich vorwiegend am klassischen Drama orientierte, organisierte Schnabel seine Monologfragmente und „Szenensplitter“²¹¹ nicht auf der Grundlage einer Handlung – jedenfalls nicht einer Handlung im klassischen Sinne: „Die eigentliche ‚Handlung‘ ist nämlich das Verstreichen eines Tages.“²¹² Der chronologische Rahmen, erlaubte es Schnabel eine Fülle von Einzelmomenten und subjektiven Blickwinkeln jenseits kausaler Zusammenhänge miteinander zu verknüpfen.²¹³ Die formale Grundlage hierfür bot die Montage, mit deren Hilfe die wechselnden Perspektiven integriert werden konnten. Verbindungen zwischen den einzelnen Momentaufnahmen und dem chronologischen Kontext zu stiften, ist Aufgabe des 2. Sprechers (Reporter). Die Chronologie einerseits und die Moderationen des 2. Sprechers andererseits, darin sind sich die Interpreten von *Der 29. Januar 1947* einig, sind für den Zusammenhalt des Stücks

209 MS *Der 29. Januar 1947*, S. 43.

210 Ebd., S. 4 f.

211 Schwitzke: Ernst Schnabel, S. 536.

212 Ebd.

213 Ein ähnliches Verfahren verwandte zuvor James Joyce in seinem Roman *Ulysses* (wenngleich hier nur ein Wechsel zwischen zwei Perspektiven stattfindet) und später auch Dylan Thomas in seinem Roman *Under Milkwood*. Eine Hörfunkfassung von *Under Milkwood* wurde 1954 von der BBC gesendet.

verantwortlich.²¹⁴ Zusätzliche Geschlossenheit erfährt es durch die rahmenden Einwüfe des 1. Sprechers an Anfang und Ende, die das irdische Geschehen kosmisch einbetten. Diese Beobachtung ist grundsätzlich richtig – aber sie bedarf einer Ergänzung: Der Zusammenhalt des Stücks wird nämlich zu einem entscheidenden Anteil auch durch ein *dialogisches Strukturprinzip* geleistet, das die verschiedenen Stimmen in Bezug zueinander setzt.

Ein Blick zurück auf das letzte Zitat zeigt, dass sich die beiden Erzähler in eine gesprächsähnliche Situation begeben. Der 2. Sprecher (Reporter) führt die Rede des 1. Sprechers fort, nimmt die Informationen zur globalen Wettersituation auf und ergänzt sie um die konkreten Auswirkungen vor Ort in Deutschland. Es erfolgt also eine Bezugnahme des 2. Sprechers (Reporter) auf den ersten, sein Sprechen reagiert auf dessen Äußerung. An vielen anderen Stellen befindet sich der 2. Sprecher (Reporter) auch im direkten Dialog – und zwar sowohl mit dem 1. Sprecher als auch mit den Protagonisten, so wie im folgenden Beispiel:

- 2. Sprecher: Ich wollte Sie nur fragen, woher Sie den Schnaps haben?
- 1. Mann: Sind wohl von der Polizei
- 2. Sprecher: Nein. Ich wollte es nur so wissen....²¹⁵

Für die Einzelstimmen untereinander gilt dasselbe. In den Fällen, in denen sie in Szenen eingebunden sind, ergibt sich die Gesprächssituation ohnehin von vornherein. Aber auch in den Momenten des vermeintlichen Monologisierens, d.h. in Sprechsituationen, in denen kein direktes Gegenüber auszumachen ist, nehmen die Sprechenden Bezug auf virtuelle Äußerungen anderer und leiten ihre Wortmeldungen entsprechend mit Konjunktionen ein:

Frauenstimme: *Und wir* wollen auswandern [...].²¹⁶

Frauenstimme: *Aber wir*, die wir hier liegen, weil wir krank sind, weil wir es auf der Lunge haben, uns geht das nichts mehr an [...].²¹⁷

Eine alternative Form der Bezugnahme stellt der Beginn mit einer Frage dar, die einem virtuellen Gegenüber in den Mund gelegt wird:

Wie viele wir im Ganzen sind? Ich weiß es nicht.²¹⁸

214 S. z.B. Vowinkel, S.105 und Schwitzke: Ernst Schnabel, S. 535.

215 MS Der 29. Januar 1947, S. 8.

216 Ebd., S. 42.

217 Ebd., S. 44.

218 Ebd., S. 47.

Insofern muss die aus der Forschung²¹⁹ übernommene Darstellung vom Anfang korrigiert werden, in *Der 29. Januar 1947* würden Szenensplitter und kurze Monologe in eine Art rahmendes Gerüst von Erzählerrede eingebettet. Denn bei einem Großteil der vermeintlichen Monologe handelt es sich eigentlich um Dialogrepliken. Sie stehen nicht monolithisch für sich selbst, sondern werden auf Äußerungen anderer Sprecher bezogen, auch wenn nicht in allen Fällen eine unmittelbare Gesprächssituation – d.h. ein unmittelbares Gegenüber, räumliche Gleichzeitigkeit, Rede und Gegenrede – gegeben ist. Auch in den „Szenen“ liegt das Hauptgewicht darauf, Gesprächssituationen zu entwerfen, während Schauplatz und Handlung nur schemenhaft angedeutet werden. Zweitens ist die Vorstellung, der 2. Sprecher (Reporter) liefere ein Gerüst, in das der Rest eingebettet werden könnte, korrekturbedürftig. Sie vermittelt ein statisches Bild der Gesamtkomposition, das dem Stück nicht gerecht wird. So stiftet der 2. Sprecher (Reporter) durch die Anbindung an die Chronologie zwar Kontinuität, aber als Dialogpartner aller anderen Gesprächsteilnehmer ist er auch wesentlich von diesen abhängig. Er verfügt weder über einen eigenständigen Text, in den Fragmente eingelagert werden könnten, noch verfolgt er eine Handlung, die unabhängig von den Aktivitäten der Protagonisten wäre. Er handelt und reagiert gleichermaßen, seine Rede ist ohne die der anderen nicht denkbar. Aus dieser Tatsache spricht eine gewisse Gleichwertigkeit der Stimmen in Hinblick auf den Fortgang des Dialogs, der in *Der 29. Januar 1947* weitgehend an die Stelle der Handlung tritt. Dieser Eindruck wird dadurch zusätzlich gestützt, dass sich der 2. Sprecher (Reporter) mit Urteilen über seine ‚Dialogpartner‘ zurückhält.²²⁰ Gänzlich ausgeglichen ist das Verhältnis dennoch nicht. In mancher Hinsicht genießt der 2. Sprecher (Reporter) eine privilegierte Position. So verfügt er offenbar über ein gewisses Vorwissen, das es ihm erlaubt, private Angelegenheiten der Protagonisten auszulaudern, die sie uns nicht selbst erzählt haben, und kann in manchen Fällen sogar in sie hinein sehen.²²¹

219 Vgl. Auer-Krafka, S. 93; Vowinkel, S. 105.

220 Es gibt einzelne Ausnahmen von dieser Regel. Dazu gehört der Kommentar über „Herrn Friedrich“ (MS *Der 29. Januar 1947*, S. 32), wenngleich das Urteil des 2. Sprechers hier auch nicht sehr streng ausfällt – anders im Fall des „denkenden Menschen“ (ebd. S. 33 f.), mit dem der Erzähler härter ins Gericht geht. Allerdings nicht ohne ihn direkt anzusprechen und ihm so zumindest virtuell eine Möglichkeit zur Verteidigung einzuräumen.

221 Dass er trotzdem kein allwissender Erzähler ist, lässt sich daran erkennen, dass er den meisten Protagonisten Fragen stellen muss, um etwas über sie heraus zu finden.

Die junge Frau hat nichts gehört, denn sie schläft fest. Sie träumt auch nicht. Ihr Mann ist in Frankreich in Gefangenschaft. – An der Wand hängt übrigens ein Bild. Wenn Tag ist, kann man sehen, daß die Mutter Maria drauf ist.²²²

Die Wirkung dieser Indiskretion wird dadurch etwas neutralisiert, dass der Tonfall des 2. Sprechers (Reporter) in fast allen Fällen von einer großen Sympathie für sein Gegenüber zeugt.²²³

Eine weitere Dimension der dialogischen Struktur im 29. *Januar* deutet sich auf rezeptionsästhetischer Ebene an: Denn das dialogische Prinzip dient nicht nur dazu, die einzelnen Stimmen des Stücks miteinander zu verbinden, sondern überschreitet dessen Rahmen auch in Richtung des Hörers. Auch dieser wird in den Dialog eingebunden, indem er vielfach direkt angesprochen wird – zumindest entsteht dieser Eindruck. Tatsächlich bleibt in den meisten Fällen ambivalent, ob der jeweilige Sprecher sich an den Zuhörer richtet oder an einen anderen Protagonisten.

3. Mann: Das sind die Pumpen, was Sie da hören. Machen ganz schönen Krach, was? Sind ja auch 'ne ganze Menge.²²⁴

2. Sprecher: Es schlafen also nicht alle, wie Sie sehen. Jetzt gehts auf Eins. Aber alle schlafen nicht. Es gibt eine ganze Menge, die jetzt was zu tun haben. Im Pumpenhaus hier, aber auch anderswo. Hier zum Beispiel auch, hier, hören Sie mal!²²⁵

Es gilt allerdings einzuschränken, dass es vornehmlich die subjektiven Sprecherpositionen sind, die mittels der dialogischen Struktur miteinander verbunden werden, also die Stimmen des 2. Sprechers (Reporter), der Protagonisten – und die unausgesprochene aber suggerierte Stimme des Zuhörers. Der Radiosprecher, der Rundfunkreporter und andere punktuell auftretende Sprecher werden nicht von ihr erfasst. Und auch der 1. Sprecher schert aus diesem Prinzip des umfassenden Dialogs weitgehend aus. Nur ein einziges Mal beginnt er ein Gespräch mit einer Protagonistin,²²⁶ ansonsten unterhält er dialogische Beziehungen nur zum 2. Sprecher (Reporter), d.h. weder zu anderen Protagonisten noch zum Zuhörer. Er bewahrt sich damit eine Außenperspektive und bleibt dem konkreten Geschehen in Deutschland, das der 2. Sprecher (Reporter) erkundet, entrückt. Gleichzeitig nutzt er die Autorität, die ihm mit dieser übergeordneten Position (Überblick) gegeben

222 MS Der 29. Januar 1947, S. 14.

223 Vgl. dazu auch ebd., S. 26: „2. Sprecher: Jetzt sind auch Friedrichs aufgestanden und frühstücken. [...] Die Herrschaften sind schon ein wenig älter, aber sie machen einen wohlhaltenen Eindruck. Auch das Wohnzimmer ist recht hübsch.“

224 Ebd., S. 9.

225 Ebd.

226 Ebd., S. 3.

wäre, aber nicht aus, um die Handlungen oder Äußerungen der Protagonisten oder seines Erzähler-Pendants zu bewerten. Er beschränkt sich auf die Schilderung kosmischer (meteorologischer und astronomischer) und historischer Rahmenbedingungen.²²⁷ Die Deutungsautorität der anderen Sprecher wird dadurch nicht eingeschränkt, sondern um zusätzliche Informationen bereichert, die auf einer anderen Ebene als der ihren angesiedelt sind. Die Idee einer Distanz zwischen beiden Ebenen wird mit den Mitteln der akustischen Dramaturgie unterstützt, indem seine Äußerungen mit einer „Hallraumakustik“²²⁸ unterlegt werden.

4.3.4 Zusammenfassung

In Ernst Schnabels Feature *Der 29. Januar 1947* finden sich erste Ansätze zu einem Erzählen, das sich für die fremde Stimme öffnet, also andere Sprecher neben dem Autor einführt. Diese fremden Stimmen gingen dem Autor ursprünglich in Form von Briefen zu, die extra aus Anlass der Sendung verfasst worden waren. Sie wurden von ihm stilistisch bearbeitet und in Form von Auszügen oder szenischen Inszenierungen in das Stückganze integriert. Laut wurden sie, aufgrund damals noch fehlender transportabler Aufnahmemöglichkeiten, lediglich auf indirektem Wege, in Form der Interpretation durch professionelle Sprecher. Die Artikulation der fremden Stimmen in *Der 29. Januar 1947* ist also keine unmittelbare, sondern eine, die (noch) in hohem Maße von der Intervention des Autors und eines Interpreten abhängig ist. Gleichwohl zeigt sich in Schnabels Stück bereits eine deutliche Tendenz zur Emanzipation der Protagonistenstimmen neben der Erzählerrede.

Die Emanzipation der Protagonisten in *Der 29. Januar 1947* äußert sich zum einen darin, wie viel Raum Schnabel ihrer Rede gibt. Sie überwiegt die Beschreibungen durch die beiden vom Autor eingesetzten Erzähler um ein Vielfaches. Des Weiteren halten sich die beiden Erzähler mit ihrem Urteil über die anderen Sprecher zurück. Und drittens werden dialogische Beziehungen zwischen der großen Zahl der Protagonisten und demjenigen der beiden Erzähler etabliert, der mit dem konkreten Geschehen in Deutschland befasst ist. In dieser simulierten Gesprächssituation deutet sich eine Gleichwertigkeit der Dialogteilnehmer und ihrer Äußerungen an. Diese ist de facto allerdings nur ansatzweise gegeben, da der Erzähler vor Ort zum Teil über auktoriale Qualitäten verfügt und auf ein

227 Vgl. z.B. ebd.: „1. Sprecher: [...] Viele Menschen lebten im Elend, einem Elend, das größer war als zu anderen Zeiten. Seit dem Kriege waren noch nicht einmal zwei Jahre vergangen, [...].“

228 S. z.B. ebd., S. 2.

Wissen über die Protagonisten zurückgreifen kann, das unabhängig von ihren eigenen Äußerungen ist. Auch der Zuschauer wird in den fiktiven Dialog des Features mit einbezogen, indem er vielfach direkt angesprochen wird.

Die dialogische Struktur stiftet Zusammenhalt zwischen den verschiedenen Elementen der Montage und rückt die Bedeutung der Handlung in den Hintergrund.²²⁹ Sie stellt Verbindungen zwischen den einzelnen Wortmeldungen und Szenenfragmenten her und erlaubt die Verknüpfung einer Vielzahl von Stimmen und Blickwinkeln zu einer zusammenhängenden Erzählung. Dieses von Schnabel bereits 1947 eingesetzte Kompositionsprinzip wurde von vielen späteren Autoren des narrativen Features übernommen. Zusätzliche Struktur erhält *Der 29. Januar 1947* durch die Chronologie des Tagesablaufs sowie durch die kontinuierlichen Wortmeldungen der beiden Erzähler.

Neben dem vielstimmigen Erzählansatz lässt sich bei Schnabel auch ein experimenteller Umgang mit verschiedensten radiogenen Ausdrucksmitteln wie Musik, Geräusch und einer Vielfalt von Sprechern und Texttypen feststellen. Sein rundfunkspezifisches Erzählverfahren ist somit auch durch die Öffnung für ein gewisses Maß an akustischer Polyphonie gekennzeichnet. Und auch der Schaffensprozess verändert sich in Folge der Öffnung des Erzählens für die fremde Stimme. So entwirft Schnabel seine Protagonisten nicht, wie der Autor des polyphonen Romans oder andere frühe Feature-Autoren, sondern arbeitet mit Selbstäußerungen von real existierenden Menschen. Sowohl die Gesamtgestalt des Stücks als auch die vom Autor verfassten Erzählertexte sind das Produkt einer intensiven Auseinandersetzung des Autors mit diesem Material. Das Dokument dient nicht (länger) zur Illustration oder zum Beleg eines Autorentextes, sondern wird als Wortmeldung eines fremden Sprechers wahrgenommen und eingesetzt.

Indem Schnabel Briefe wie Wortmeldungen vertont und die Gestalt eines Reporters (2. Sprecher) erschafft, der sich vor Ort begibt, um mit den Protagonisten ins Gespräch zu kommen, antizipiert er bereits eine Erzählform, die ihm aus technischen Gründen eigentlich noch verschlossen ist: das Erzählen mittels akustischer Dokumente, den O-Tönen. *Der 29. Januar* kann in diesem Sinne als Vorreiter späterer Formen des narrativen Features verstanden werden.

229 Zwar liefert der 2. Sprecher durch sein kontinuierliches Auftreten eine Art Handlungsfaden. Dieser ist jedoch rein pragmatisch motiviert. Die Handlung steht weder im Mittelpunkt des Stücks, noch ist sie allein in der Lage, seinen Zusammenhalt zu gewährleisten.

REDEVIELFALT

4.4 Das Akustische Feature

Die Bezeichnung *Akustisches Feature* ist, wie die des Wortfeatures, eine gängige Bezeichnung.²³⁰ Sie wird bis heute für eine Feature-Tradition verwendet, die ihren Ursprung in den späten 1960er Jahren hat und ist Ausdruck einer zunehmenden Abkehr von der anfänglichen Dominanz des Autorentextes und einer Zuwendung zur Arbeit mit akustischem Material. Als Vorgänger des Akustischen Features gilt das so genannte *Originalton-Feature* oder kurz *O-Ton-Feature*, in dem bereits akustisches Material in Form von Sprachaufnahmen verwendet wird. Das Akustische Feature dagegen misst auch dem Geräusch, also auch akustischen Erscheinungen jenseits der Sprache, eine bedeutende Rolle im narrativen Prozess zu. Im Feature der frühen 1970er Jahre emanzipierte sich das Geräusch von seiner zunächst illustrativen Funktion zu einem wichtigen – und über Strecken sogar alleinigen – Träger der Erzählung.

Eine wesentliche technische Grundbedingung für das Akustische Feature stellt die Erfindung der Stereophonie dar. Mit dem aus dem Griechischen entlehnten Ausdruck „Stereophonie“ wird ein elektroakustisches Schallübertragungsverfahren bezeichnet,

durch das bei der Wiedergabe mit Hilfe von Lautsprechern oder von Kopfhörern ein räumlicher Höreindruck hervorgerufen wird, der dem unmittelbaren Raumeindruck am Aufnahmeort weitgehend entspricht. Dabei wird die Tatsache ausgenutzt, daß für ein „räumliches Hören“ im wesentlichen die an beiden Ohren auftretenden Intensitäts- und Laufzeit- bzw. Phasenunterschiede der eintreffenden Schallwellen maßgebend sind.²³¹

Im Rundfunk wird vor allem die so genannte „Zweikanal-Stereophonie“²³² praktiziert, die auf mindestens zwei Aufnahmerrichtungen und zwei Wiedergabequellen (z.B. Lautsprechern oder Kopfhörern) basiert. Erst mit zunehmender Verbreitung stereotauglicher Empfangsgeräte begannen in den 1960er Jahren verschiedene Rundfunkanstalten, darunter insbesondere der Sender Freies Berlin (SFB), explizit stereofone Sendungen zu konzipieren.²³³ Drei Eigenschaften der Stereophonie waren dabei von besonderer Bedeutung: Zum

230 S. Auer-Krafka, S. 103; Kribus, S. 124 u.a.

231 Vgl. Meyers Grosses Universallexikon: in 15 Bänden, Karl-Heinz Ahlheim und Gisela Preuß (Hrsg.), Mannheim 1985, Bd. 13, S. 410 f.

232 Ebd., S. 410f.

233 Laut mündlicher Aussage Peter Leonhard Brauns – Autor, Regisseur und von 1974 bis 1994 Intendant des SFB – am 14.02.2007 im „Tesla“ Berlin, wurde die Zwei-Kanal-Aufnahme beim SFB bereits ab

einen erlaubt sie eine akustische Abbildung von Räumen, die unserer natürlichen Wahrnehmung verwandt ist. Zweitens macht sie eine Differenzierung und räumliche Verortung verschiedener – auch simultaner – Schallquellen möglich, während diese bei der monofonen Aufnahme zu einer einzigen Geräuschkulisse verschmelzen. Und drittens lässt sich mit ihrer Hilfe auch Bewegung (von Schallquellen im Raum) abbilden. Aber nicht nur in Hinblick auf eine ‚natürlicher‘ wirkende Akustik und eine neue – an unserer alltäglichen Wahrnehmung orientierte – Repräsentation von Räumlichkeit war die Stereophonie für den Rundfunk bedeutsam. Sie ermöglichte auch neue Kompositionsformen. So kann die Aufteilung auf zwei Kanäle und zwei Wiedergabequellen auch dazu benutzt werden, unterschiedliches Klangmaterial simultan zu senden, ohne dass allzu große Abstriche bei der Verständlichkeit gemacht werden müssen. Es können also auch zwei voneinander unabhängige Tonspuren zueinander komponiert werden.

Was die Möglichkeiten vielstimmigen Erzählens betrifft, besteht die wesentliche Neuerung des Akustischen Features im Vergleich zum früheren Wortfeature vor allem darin, dass Ersteres einen unmittelbareren Zugriff auf die fremde Stimme hat. Als O-Ton oder Atmo wird sie laut, ohne eines externen Interpreten (Sprechers) zu bedürfen. Die Tatsache, dass die fremde Stimme im Akustischen Feature in Form der mündlichen Rede Einzug hält und ihr keine schriftliche Fassung zugrunde liegt, lässt den Eindruck größerer Spontaneität und Unmittelbarkeit entstehen als dies um Wortfeature möglich und üblich war. Während die Autoren des Wortfeatures sich die Aufgabe stellten, im Medium der Schrift die Dynamik mündlichen Sprechens nach zu empfinden, beruht das Akustische Feature zum größten Teil auf Material, das unmittelbar den Bedingungen des Rundfunks entspricht. Eine Ausnahme bilden Sprechertexte des Autors, die, anders als die dokumentarischen Aufnahmen, nach wie vor zum Großteil verschriftet und vorgelesen werden.

Als Pionier der Stereophonie im deutschen Rundfunk und ‚Erfinder‘ des Akustischen Features gilt Peter Leonhard Braun (*1929). Braun trat Ende der 1960er Jahre als innovativer Feature-Autor und Regisseur hervor, der die technischen Möglichkeiten der Stereophonie für eine neue Form der Rundfunk-Erzählung fruchtbar machte und entscheidend weiterentwickelte. Mit dem Stück *Hühner*²³⁴ schuf er 1967 die erste stereofone

1938 praktiziert, übte jedoch kaum Einfluss auf die Gestaltung der Stücke, da die entsprechenden Empfangsgeräte kaum verbreitet waren.

234 Erstsending: 5. April 1967, SFB; Regie: Hans Bernd Müller.

Feature-Produktion in Deutschland. Ihr folgten die Stücke *Catch as catch can*²³⁵, *8.15 Uhr OP III Hüftplastik*²³⁶, *Hyänen*²³⁷ und *Glocken in Europa*²³⁸. Mitte der 70er Jahre wechselte Braun hinter die Kulissen und wirkt dort bis heute als ein bedeutender Fürsprecher und Förderer des Radio-Features.²³⁹

4.5 Peter Leonhard Braun: *8.15 Uhr OP III Hüftplastik*²⁴⁰

4.5.1 Einführung zum Stück

In seinem Stück *8.15 Uhr OP III Hüftplastik* (künftig: *Hüftplastik*) treibt Braun die Emanzipation des akustischen Dokuments auf die Spitze, indem er vollständig auf einen Autorentext verzichtet. Entsprechend gibt es weder einen Erzähler, noch werden professionelle Sprecher eingesetzt. *Hüftplastik* ist eine reine Montage aus dokumentarischem akustischem Material, die die Protagonisten hörbar selbst zu Wort kommen lässt. Diesem Verfahren, so heißt es im Vorwort zur veröffentlichten Version des Manuskripts, habe die Idee zugrunde gelegen, dass ein Geschehen, den neuen technischen Möglichkeiten entsprechend, nicht länger durch einen Autor vermittelt werden, sondern „sich selbst erzählen“ solle.²⁴¹ Braun betont dieses Anliegen, indem er das Stück in Abgrenzung vom Autorenfeature der 50er Jahre als „stereofone Dokumentation“²⁴² bezeichnet. Damit wird zum einen die Zielsetzung betont, eine technische Innovation, nämlich das Stereo-Verfahren, mitsamt all seinen neuen Möglichkeiten vorzuführen. Zum anderen ist das Stück aber auch vor dem Hintergrund einer in den 1960er Jahren verbreiteten allgemeinen Popularität dokumentarischer Formen zu sehen.²⁴³ Das Ansehen der Gattung Feature, die

235 Erstsending: 27. November 1968, SFB; Regie: Peter Leonhard Braun.

236 Erstsending: 20. Mai 1970, SFB; Regie: Peter Leonhard Braun.

237 Erstsending: 24. November 1971, SFB; Regie: Peter Leonhard Braun.

238 Erstsending: 30. Mai 1973, SFB; Regie: Peter Leonhard Braun.

239 Von 1974 bis 1994 leitete Braun die (für ihre innovativen Produktionen besonders angesehene) Feature-Abteilung des SFB. Von 1973 bis 1995 organisierte und leitete er die Internationale Feature-konferenz, ab 1979 war er für die Sektion Hörfunk beim internationalen Fernseh- und Hörfunkwettbewerb Prix Futura Berlin verantwortlich und seit 1988 steht er der Sektion Radio Documentary beim europäischen Medienpreise Prix Europa vor, der 1997 mit dem Prix Futura fusionierte.

240 Erstsending: 20. Mai 1970, SFB; Regie: Peter Leonhard Braun.

241 Vgl. Braun: Vier Feature-Texte, S. 80: „Da beschreiben, erklären oder kommentieren keine Sprecher oder Schauspieler mehr, was gerade geschieht, sondern das akustische Geschehen bleibt allein: *es soll sich selbst erzählen*.“ Hervorhebungen die Verfasserin.

242 Ebd., S. 79.

243 Die Popularisierung dokumentarischer Praktiken erfolgte in dieser Zeit vor allem im Zuge einer Politisierung der Kunst. Auch Braun übt in seinen Stücken Gesellschaftskritik, jedoch ohne explizit

von jeher als wirklichkeitszugewandt galt und schon früh mit dokumentarischen Formen experimentiert hatte, profitierte von dieser allgemeinen Entwicklung und der formalen Annäherung des Hörspiels.²⁴⁴

Das Theater, der Film, das Buch, Fernsehspiel und Hörspiel sind in den letzten Jahren zunehmend dokumentarisch geworden. [...] Vorher hatte man vom Feature eigentlich kaum gesprochen. Es war der Diensthote unter den Künsten, unterprivilegiert und unterbezahlt, das Aschenputtel, ohne Zutritt zu den Salons mit den höheren Zielen, in Küche und Keller gehörend, wo es die Sachthemen wie Kohlen schleppte und deshalb immer etwas zu sehr nach Anstrengung und Schweiß roch. Das Feature war die Disziplin im Overall. Das hat sich auch nicht geändert. Geändert hat sich nur, daß der Overall in den Salons in Mode kam.²⁴⁵

Im Zentrum von Brauns Feature *Hüftplastik* steht die Operation der Protagonistin Saima Nowak, der ein künstliches Hüftgelenk eingesetzt wird. Die Erzählung beginnt mit der Narkosespritze und endet mit dem Erwachen der Patientin nach der überstandenen Operation. Zwischen Anfangs- und Endpunkt der Geschichte wird dokumentarisches Material aus drei verschiedenen Quellen montiert:

- 1.) Gesprächsaufnahmen (O-Töne) von Saima Nowak, die zunächst von ihrem Krankheitsverlauf vor der Operation erzählt und später von ihrer Genesung berichtet.²⁴⁶
- 2.) Akustisches Material einer Operation, inklusive sämtlicher Geräusche, die beim operativen Eingriff entstehen, und der Hilfsmittel, die zum Einsatz kommen, sowie der Gespräche der beteiligten Ärzte.²⁴⁷
- 3.) Auszüge des Operationsprotokolls, das der verantwortliche Oberarzt auf ein Diktiergerät spricht.²⁴⁸

Voraussetzung für die Aufnahmen vor Ort, im Krankenhaus, sowie der im Stück verwendeten Montage-Technik, die mit zeitlichen und räumlichen Sprüngen (Vor- und Rückblenden) und Perspektivwechseln (Arzt, Patientin) arbeitet, war die Entwicklung des tragbaren Tonbandgeräts. Es erlaubte die echte Band-Montage im Sinne des frühen Filmschnitts unter Einbezug von dokumentarischem Material.

politische Ziele zu verfolgen, wie es zeitgleich die Autoren des so genannten „Neuen O-Ton-Hörspiels“ für sich in Anspruch nahmen. Vgl. ebd., S. 7.

244 Vgl. Vowinkel, S. 117 f.; Nerth, Hans: „Das Feature“. In: Die Welt, 20.8.1966 und ders.: „Hörbild im neuen Kostüm. Das Rundfunk-Feature ist das beliebteste Genre für den Schriftsteller von heute“. In: Die Welt, 14.7.1972.

245 Hans-Georg Berthold in Peter Leonhard Braun: Vier Feature Texte, S. 7.

246 Im Manuskript (MS Hüftplastik): „Frau Nowak I-XI“.

247 Im Manuskript (MS Hüftplastik): „Operation Phase I-XIV“.

248 Im Manuskript (MS Hüftplastik): „Diktat I-VII“.

Die narrative Struktur von Brauns *Hüftplastik* weist auch tatsächlich eine Verwandtschaft zum filmischen Erzählen auf. Entsprechend heißt es im Vorwort zur veröffentlichten Version des Manuskripts:

Diese Sendung ist ein Experiment. Die Aufgabe oder das Experiment dieser Sendung ist, einen *akustischen Film* herzustellen.²⁴⁹

4.5.2 Zur Problematik der Authentizität des Dokuments

Das Beispiel von *Hüftplastik* lädt dazu ein auf eine Problematik hinzuweisen, die für das Feature allgemein von Bedeutung ist. Es geht um die Frage der Authentizität des Dokuments. Braun greift für *Hüftplastik* auf ‚authentisches‘ akustisches Material zurück. Das muss jedoch nicht heißen, dass es sich um authentische Aufnahmen von der beschriebenen Operation handelt. So hat Braun für sein Feature nach eigenen Angaben²⁵⁰ fünf verschiedene Hüftoperationen aufgenommen, um jeweils verschiedene Auszüge daraus für sein Stück zu verwenden. Keine dieser Aufnahmen stammt von der tatsächlichen Operation der Frau Nowak. Andere Geräusche wurden künstlich erzeugt – wie z.B. das Tastengeräusch des Diktiergeräts des Oberarztes (mit Hilfe von Lichtschaltern der Funkanstalt). Was Braun tatsächlich anstrebt ist der ‚akustische Film‘, d.h. eine möglichst prägnante Wirkung des akustischen Materials. Authentizität in Hinblick auf die wirklichkeitsgetreue Abbildung eines realen Vorgangs spielt für ihn keine entscheidende Rolle. Diese Tatsache wird allerdings durch seine eigenen Aussagen verklärt:

Es geschieht also nichts weiter als eine Stunde Realität. Und da mittendrin hängt das Mikrofon, das sensible elektrische Ohr – und hört genau zu: der Operation, und nach der Operation dem Patienten.²⁵¹

Mit Blick auf die anfänglich verkündeten Absicht, die ‚stereofone Dokumentation‘ Brauns wolle das ‚akustische Geschehen sich selbst erzählen‘ lassen, gilt es also Vorsicht walten zu lassen und zu differenzieren: Das ‚akustische Geschehen‘ artikuliert sich tatsächlich in dem Sinne ‚selbst‘, dass ihm keine Texte des Autors an die Seite gestellt werden. Das Resultat aber, die Erzählung, die sich dieses akustischen Materials bedient, ist nach wie vor als Produkt eines schöpferischen Prozesses des Autors oder Regisseurs zu verstehen.

249 Ohne Verf. (Braun?) in Braun: Vier Feature-Texte, S. 80. Meine Hervorhebungen. Zur Tradition des akustischen Films s. auch Kap. 3.6.2.

250 So Braun mündlich am 14.02.2007 im ‚Tesla‘ Berlin, anlässlich einer öffentlichen Vorführung von *Hüftplastik*.

251 Ohne Verf. (Braun?), in Braun: Vier Feature-Texte, S. 80.

Im Verlauf des folgenden Kapitels wird sich zeigen, dass die vermeintliche Zurückhaltung des Autor-Regisseurs gegenüber den ‚selbstredenden‘ Äußerungen der Protagonisten nicht notwendigerweise auch einen Verzicht auf Deutungsautorität zur Folge haben muss.

4.5.3 Polyphonie in Brauns *Hüftplastik*

Akustische Polyphonie

Der Eindruck akustischer Polyphonie stellt sich beim Hören von Brauns *Hüftplastik* ganz von selbst ein. Was da erklingt, ist eine abwechslungsreiche Klang-Collage aus fremden Stimmen und prägnanten Geräuschen, die eine fast musikalische Qualität erreicht. Grund dafür ist zum einen die eingangs erwähnte ‚Emanzipation des Geräuschs‘, die das Akustische Feature auszeichnet. Die zweite, nicht minder bedeutende Ursache liegt in der damit einhergehenden ‚Emanzipation der Sprache‘. In Brauns Feature emanzipiert sich die erzählende Prosa – so man das Feature dazu zählen mag, wie diese Arbeit nahe legt – vom lange währenden Primat der Schriftlichkeit. Braun reduziert den Anteil des geschriebenen Textes, der das Wortfeature noch dominiert hatte, auf Null. Er geht sogar noch weiter und eliminiert jeden dichterischen Eigenanteil des Autors völlig, indem er ganz auf Äußerungen von Seiten des Autors – schriftlich verfasst oder frei gesprochen – verzichtet.²⁵²

Braun macht von der sinnlich-materialen Qualität der gesprochenen Sprache explizit Gebrauch. Er verwendet sie im Sinne einer akustischen Gesamtkomposition, in der Geräusch und Sprache gleichberechtigt sind. Geräusch ist demnach nicht mehr nur als atmosphärische Untermalung von Sprachäußerungen eingesetzt, sondern steht, mindestens in gleicher Lautstärke, stellenweise frei und trägt die Erzählung allein. Es scheint vielmehr das Sprechen zu sein, das sich nun in einer Art Konkurrenzverhältnis zu dem – teilweise sehr dominanten – Geräusch behaupten muss. Die Dominanz des Geräuschs ist dabei zweierlei Natur. Zum einen betrifft sie schlicht die Lautstärke und die klangliche Penetranz mancher Geräusche, besonders der etlichen Sägen, Bohrer, Fräsen etc., die den Zuhörer bis an seine Schmerzgrenze führen. Zum anderen ist es die Eindringlichkeit und Unmittelbarkeit, mit dem das Geräusch seine Wirkung entfaltet, mit dem das Sprechen konkurriert und

252 Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass der „dichterische Eigenanteil“ für Schwitzke 1969 *das* entscheidende Kriterium war, an dem der künstlerische Charakter des Features gemessen wurde. Die reine Dokumentation dagegen hatte er als schnöde, pädagogische Zweckform verurteilt. Schwitzke: *Das Hörspiel*, S. 536. S. dazu auch Kap. 4.3.1.

an dem es sich nun messen lassen muss.²⁵³ Die Komposition Brauns führt Sprache und Geräusch auf eine gemeinsame ästhetische Ebene, auf der sich – im Spannungsfeld zwischen klassisch sprachgebundener Narration und der Unmittelbarkeit des Klangs – eine neue Art des akustischen Erzählens etabliert.²⁵⁴ Dieses Erzählen basiert wesentlich auf einer akustischen Polyphonie.

Vor diesem Hintergrund mutet es erstaunlich an, dass Braun – also derjenige, der dafür zu einiger Berühmtheit gelangte, dass er das Feature von seiner Textvorlage befreit hat – seinen „akustischen Film“ grundsätzlich wieder in Text rückübersetzte. Er fertigte zu seinen Stücken Manuskripte an, in denen er nicht nur jedes Wort der Protagonisten, sondern auch die entsprechenden Geräusche zu erfassen und beschreiben versuchte. Die Vermutung liegt demnach nahe, dass die Komposition des Stücks nach wie vor auf einem verschriftlichten Manuskript basierte – also nicht unmittelbar im Experiment am Schneidetisch entstand. Brauns Manuskripte erschienen auch regelmäßig in einer Buchreihe, die der SFB herausgab. Es ist also gleichsam möglich, dass sie erst aus Anlass der Publikation in die Form gebracht wurden, in der sie bekannt wurden und die Produktion auf der Grundlage einer weniger präzisen Vorlage erfolgte. In jedem Fall deutet einiges darauf hin, dass die Verschriftlichung des „akustischen Films“ durch Braun nicht allein als Anachronismus erklärt werden kann. Vielmehr indiziert sie offensichtlich ein Gefälle zwischen zwei Medien: dem Buch als öffentlichkeitswirksames Medium mit Anspruch auf Teilhabe an der so genannten „Hochkultur“ – und der flüchtigen Rundfunkproduktion, die mit leichter Unterhaltung oder tagesaktueller Information assoziiert wird und nach einmaliger Ausstrahlung oft für immer im Archiv des Funkhauses verschwindet. Das Feature in seiner eigentlichen, nämlich akustischen, Form war – und ist bis heute – vom kulturellen Leben weitgehend ausgeschlossen. Die Verbreitung in einem anderen Medium – vor allem in Buchform – stellt deshalb von jeher ein beliebtes Hilfsmittel der Feature-Autoren dar.²⁵⁵

253 In anderen Stücken Brauns findet die akustische Konkurrenz von Geräusch und Sprache in den (dort vorhandenen) Erzählertexten deutlichen Niederschlag. Braun entwickelt eine radiofone Sprache und unterscheidet sich darin vom Großteil früherer Feature-Autoren, die ihre Texte an literarischen Konventionen orientierten.

254 Diese Frage steht im Zentrum der Untersuchung von Felix Kribus; vgl. Kribus: *Das deutsche Hörfunk-Feature* 1995.

255 Vgl. Horst Krüger: „Der Radio-Essay. Versuch einer Bestimmung“. In: *Neue deutsche Hefte*, Nr. 101, 11. Jg. 1964, S. 110: „Der Funk hat zwar eine große, aber diffuse Öffentlichkeit. Durch seine technische Struktur ist er ahistorisch. Die geschichtlich fortwirkende Öffentlichkeit ist ihm verwehrt“; Und Hülsebus-Wagner, S. 37: „Trotz allem aber leitet sich das Selbstverständnis der meisten Autoren bis heute von ihrer ‚Buchproduktion‘ her. Die Flüchtigkeit des Mediums, die Sendungen existieren ja nur in der Dimension der Zeit, verhindert eine Tradierung über einen längeren Zeitraum. Ausschließliche Funkautoren sind deshalb äußerst selten.“

Neben dem Aspekt der Konservierung spielt dabei in der Regel auch das Prestige eine Rolle: Das in Buchform publizierte Manuskript gewinnt den Charakter eines literarischen Textes oder zumindest den, einer kulturell bedeutsamen Hervorbringung, der dem Feature eher nicht zugesprochen wird.

Wie Braun hat beispielsweise auch Schnabel das Manuskript zu *Der 29. Januar 1947* in Buchform herausgegeben. Seine Motivation hierfür könnte eine ähnliche gewesen sein. Noch nahe liegender erscheint es jedoch, dass Schnabel von einer unmittelbaren Verwandtschaft zwischen Buch und Feature ausging, dass er beide gleichermaßen als literarische Medien anerkannte. Die klare Abgrenzung von Feature und Hörspiel, von künstlerischen und journalistischen Rundfunkgattungen sowie von Literatur im klassischen Sinne und Texten für den Rundfunk, war in der Nachkriegszeit weit weniger üblich als heutzutage oder in den 1960er und 1970er Jahren, in denen Braun als Autor und Regisseur aktiv war. Vor dem Hintergrund, dass das Wortfeature ohnehin textbasiert war und einen oftmals sehr umfangreichen dichterischen Eigenanteil des Autors aufwies, erscheint der Brückenschlag zur Buchform nicht besonders abwegig. Während Schnabel ein von vornherein als Textkunstwerk verfasstes Stück in Buchform publizierte, übersetzte Braun eine rein auf akustischem Material basierende Montage in Text. Er betrieb damit auch eine Literarisierung sowohl des mündlichen Sprechens als auch des Geräuschs. Brauns Transkriptions-Verfahren bringt eine eigene Poesie hervor, die sich zum Beispiel in Neologismen wie dem „Traumstöhner“²⁵⁶ oder dem „Einrenk-Gurgler“²⁵⁷ manifestiert. Auch die stark rhythmisierte Geräusch-Dramaturgie der Schlusszene ist für das beschriebene Verfahren bezeichnend:

(Speichel-Absaugen)
Frau Nowak, Luft holen!
(Ohrfeigen, Absaugen)
Luft holen, Frau Nowak!
(Absaugen)
Mund aufmachen, Frau Nowak!
(Absaugen, Ohrfeigen)
Frau Nowak!
(Ohrfeigen, Absaugen)
Machen Sie mal den Mund auf! Mund auf!
(Absaugen, Stöhnen)
(Schnarchen).²⁵⁸

256 MS Hüftplastik, S. 100.

257 Ebd., S. 99.

258 Ebd., S.101.

Nun zu einem weiteren Charakteristikum von Brauns *Hüftplastik*, das das Stück über die rein akustische Polyphonie hinaus weiter in Richtung des polyphonen Erzählens im bachtinschen Sinne zu rücken scheint: Die extreme Zurückhaltung der Autorstimme. Sie artikuliert sich nirgends, zieht an keiner Stelle ein Resümee aus dem dokumentarischen Material, nutzt ihre Möglichkeiten einzugreifen, zu kommentieren, ein abschließendes Bild zu zeichnen allesamt nicht. Stattdessen sprechen nur die Protagonisten – und zwar völlig eigenständig. Sie benötigen keinerlei Artikulationshilfe wie noch ihre Vorgänger in den Wortfeatures, die nur mit fremder Hilfe, der Stimme von Schauspielern, wirklich ‚sprechen‘ konnten. Auch die stilistische Korrektur der Protagonistenrede durch den Autor wie bei Schnabel fällt bei Braun weg. Schnabel hatte bereits die Möglichkeit aufgezeigt, mit Hilfe von Text-Dokumenten eine multiperspektivische Erzählung zu schaffen, die den Erfahrungshorizont eines einzelnen Autors sprengt. Durch den Einsatz einer Vielzahl von Sprechern hatte er die Heterogenität seines Materials betont. Doch erst bei Braun, im Akustischen Feature, entfaltet sich die Unabhängigkeit der Protagonisten vom Autor auch im Bereich der Sprache. Es wird etwas hörbar, was man als „Redevielfalt“ bezeichnen kann: eine Vielfalt eigenständiger Stimmen und Sprechweisen.

4.5.4 Exkurs: Der Begriff der Redevielfalt bei Bachtin

Den Begriff der *Redevielfalt* führt Bachtin in seiner 1934/35 entstandenen Hauptschrift zur Prosa-Ästhetik *Das Wort im Roman*²⁵⁹ ein. Ohne explizit auf diesen Ausdruck zurück zu greifen, finden sich Überlegungen hierzu aber auch in seiner Studie zum polyphonen Roman Dostoevskijs. Bachtin betrachtet Redevielfalt als ein in der gesellschaftlichen Realität gegebenes Phänomen, das von literarischen Prosagattungen grundsätzlich aufgenommen wird. Für den Sonderfall des polyphonen Romans ist die Ausdifferenzierung verschiedener Sprechweisen insofern von besonderer Bedeutung, als sich in ihr die sprachliche Eigenständigkeit der einzelnen Sprecher artikuliert. Sprache und Sprechen werden dabei nicht im konventionell linguistischen Sinne betrachtet, sondern als Instrumentarien der Weltdeutung. Verschiedenen Sprechweisen, so Bachtins Argument, sind verschiedene Blickwinkel auf Realität immanent. Im Vordergrund steht also erneut der Aspekt der weltanschaulichen Diversität, die – wie Bachtin argumentiert – auch im

259 In deutscher Übersetzung erstmals erschienen 1979. Ich beziehe mich in Folge jedoch auf die Ausgabe: Bachtin, Michail M.: „Das Wort im Roman“. In: Edward Kowalski und Michael Wegner (Hrsg.): Michail M. Bachtin. Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, Berlin u.a. 1986.

Medium sprachlicher Vielfalt ihren Ausdruck findet.²⁶⁰ Die Idee der Vielstimmigkeit des polyphonen Romans beruht entscheidend auf dieser Verknüpfung von sprachlicher Artikulation unweltanschaulicher Ausrichtung in der Stimme.

Alle Sprachen der Redevielfalt [...] sind [...] Formen sprachlichen Erfassens von Welt, besondere gegenständlich-sinnhafte und wertorientierte Blickfelder. Als solche können sie alle miteinander verglichen werden, sich gegenseitig ergänzen, einander widersprechen und dia-logisch zueinander in Beziehung gesetzt werden.²⁶¹

Neben individuellen Sprechweisen lassen sich Bachtin zufolge auch Sprachen (im oben genannten Sinne) ausmachen, die von vielen Sprechern geteilt werden. Ihnen sind beispielsweise soziale Jargons zuzuordnen, die in bestimmten gesellschaftlichen Kreisen üblich sind, oder Fachsprachen, die von gewissen Berufsgruppen gesprochen werden, wie „die Sprache des Advokaten, des Arztes, des Großkaufmanns“ oder „des Politikers“.²⁶²

Die Sprache ist [...] nicht nur in linguistische Dialekte im strengen Sinne des Wortes (nach formal-linguistischen, in der Hauptsache phonetischen Merkmalen) aufgespalten, sondern – was für uns hier wesentlich ist – in sozial-ideologische Sprachen: Sprachen der sozialen Gruppen, „Berufe“, „Genres“, Generationen u.ä.m.²⁶³

Diese Sprachen unterscheiden sich natürlich nicht nur in ihrem Wortschatz; sie involvieren bestimmte Formen einer intentionalen Ausrichtung, Formen einer konkreten Sinngebung und Bewertung.²⁶⁴

Ein weiterer wichtiger Aspekt, den Bachtin an den sozial-ideologischen Sprachen herausstellt, ist ihre Exklusivität und die damit verbundene Wirkung auf Außenstehende, auf Nicht-Zugehörige dieser sozialen Gruppe oder Profession.

Innerhalb dieser Blickfelder, d.h. für die Sprechenden selbst, sind diese Genresprachen und Berufsjargons direkt intentional, d.h. ganz und gar von Sinn erfüllt und unmittelbar ausdrucksvoll. Von außen dagegen, d.h. für den, der an dem entsprechenden intentionalen Blickfeld nicht partizipiert, können sie objekthaft, charakteristisch, koloritisch u. dgl. [sic] sein. Die Intentionen, die diese Sprache durchziehen, werden für den Nichtteilhabenden zu einem undurchdringlichen Wall, zu Sinn- und Ausdrucksbarrieren, sie belasten und entfremden ihm das Wort, erschweren für ihn dessen direkt intentionalen, vorbehaltlosen Gebrauch.²⁶⁵

Aus dieser Einsicht, dass verschiedene sozial-ideologische Sprachen, darunter die Fachsprachen, immer dazu tendieren, ihren Gegenstand für Außenstehende zu verhüllen

260 Bachtin bewertet die sprachliche Ausdifferenzierung grundsätzlich als positives Phänomen, weil er sie als Praxis individueller Aneignung von Sprache und als quasi subversiven Akt gegenüber einer vereinheitlichenden und nur vermeintlich wertneutralen Hochsprache versteht. Vgl. ebd., S. 116.

261 Ebd., S. 114.

262 Ebd., S. 111.

263 Ebd., S. 91.

264 Ebd., S. 111.

265 Ebd.

und kolorithafte Züge anzunehmen, leitet Bachtin bestimmte Forderung an den Romanschriftsteller ab, die er in den polyphonen Romanen Dostoevskijs verwirklicht sieht. Sein zentrales Anliegen ist dabei, dass Redevielfalt im Sinne eines „Dialogs der Sprachen“²⁶⁶ realisiert wird. Bei aller Bedeutsamkeit, die Bachtin dem Phänomen der Redevielfalt zumisst, sieht er eine Gefahr darin, wenn sie nicht in der richtigen Art und Weise – d.h. in dialogischer Form – verwirklicht wird. Er weist darauf hin, dass „sprachliche Differenzierung und deutliche ‚Charakterisierung‘ der Helden ‚durch ihre Rede‘“ gerade im monologischen Roman gerne eingesetzt werden und für eine monologische Sichtweise bezeichnend sind.²⁶⁷ Eine besonders ausgeprägte sprachliche Differenzierung, kann – insbesondere dann, wenn sie nicht in eine dialogische Struktur eingebunden ist – dazu führen, dass eine unüberbrückbare Distanz zwischen Autor und Held sowie zwischen Rezipient und Held entsteht, dass der Held in seinem Sprechen ausgestellt wirkt: „Je objektiver eine Person ist, desto deutlicher tritt ihre Redephysiognomie hervor.“²⁶⁸ Gerade die moderne Erzählprosa hat zwar, laut Bachtin, explizit den Auftrag, die real vorhandene sozial-ideologische Redevielfalt weiterzugeben und sogar sie verstärkend weiterzugeben,²⁶⁹ aber eine übertriebene Charakterisierung von Protagonisten mittels einer typischen Sprechweise ist damit keinesfalls gemeint.

Es geht nicht darum, daß bestimmte Sprachstile, soziale Dialekte u.ä. vorhanden sind, die mit Hilfe rein linguistischer Kriterien nachgewiesen werden können, sondern es geht darum, unter welchem dialogischen Blickwinkel sie im Werk zusammen- oder einander gegenübergestellt werden.²⁷⁰

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Bachtin unter Redevielfalt eine sozial-ideologische (d.h. weltanschaulich fundierte) und keine rein linguistische Vielfalt der Redeweisen versteht, dass Redevielfalt ein zentrales Charakteristikum der polyphonen Erzählweise ist, und von Bachtin grundsätzlich befürwortet wird – unter der Bedingung dass sie in dialogischer Form verwirklicht ist.²⁷¹

266 Ebd., S. 196. Meine Hervorhebung.

267 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 203.

268 Ebd.

269 Vgl. Bachtin: Das Wort im Roman S. 121 f.; Bachtin argumentiert, dass die poetische Sprache weitgehend frei von den „Spuren einer sozialen Rede- und Sprachvielfalt“ sei, während der „Romancier (wie generell fast jeder Prosa-Schriftsteller)“ diese gerade suche: „Er nimmt die Rede- und Sprachvielfalt der literarischen und nicht-literarischen Sprache in sein Werk auf, wobei er ihre Vielfalt nicht abschwächt, sondern sogar zu ihrer Vertiefung beiträgt.“

270 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 203.

271 In Ergänzung dazu s. auch Bachtin: Das Wort im Roman, S. 205: „Dialogische Beziehungen sind nicht nur zwischen (relativ) vollständigen Äußerungen möglich, sondern eine dialogische Einstellung kann

4.5.5 Ein zweiter Blick auf die Redevielfalt in *Hüftplastik*

Vor dem Hintergrund der soeben neu gewonnenen Einsichten gebührt der Redevielfalt in Brauns Feature *Hüftplastik* ein zweiter Blick. Bereits der Titel des Stücks suggeriert einen bestimmten Ort des Geschehens – den Operationssaal eines Krankenhauses – und damit auch eine bestimmte Fachsprache, nämlich den Medizinerjargon. Und tatsächlich spielt dieser in *Hüftplastik* eine entscheidende Rolle. Als einzige Fachsprache, die im Stück vorkommt, scheidet er die Protagonisten in zwei Gruppen: diejenigen, die ihn sprechen, und diejenigen, die ihn nicht sprechen. Zur ersten Gruppe zählen alle beteiligten Ärzte, zur zweiten Gruppe nur die Patientin, Frau Nowak. Während sich die einen, die Ärzte, als Gruppe professionell mit Frau Nowak und ihren Hüftbeschwerden befassen, äußert sich jene als Individuum, das seine persönlichen Erfahrungen schildert. Die Rede der Ärzte wiederum fließt in zweierlei Sprechsituationen in das Stück ein: Zum einen in Form einer akustischen Dokumentation des Operationsvorgangs, zum anderen in Form eines Operationsprotokolls, das der verantwortliche Oberarzt auf ein Diktiergerät spricht. Der Stil dieser beiden Dokumente unterscheidet sich (aufgrund der unterschiedlichen Anlässe) etwas, obgleich beide durch den Medizinerjargon verbunden sind.

Im Folgenden möchte ich genauer herausarbeiten, wie sich diese drei Formen der Rede – die der Frau Nowak, die des Oberarztes auf dem Diktaphon-Protokoll und die der operierenden Ärzte – charakterisieren lassen, worin sie sich unterscheiden und wie sie sich in Brauns Montage zueinander verhalten.

Zunächst ist da die Stimme von Saima Nowak, die das erste – und gewissermaßen auch das letzte – Wort hat. Es erklingt in einiger Ausführlichkeit, noch bevor das Sprechen der Ärzte eingesetzt hat.²⁷²

zu jedem sinnvollen Teil der Aussage, ja sogar zum einzelnen Wort hergestellt werden, wenn es nicht als unpersönliches Wort der Sprache, sondern als Zeichen eines fremden Standpunktes, als Vertreter einer fremden Äußerung aufgenommen wird, d.h. wenn wir eine fremde Stimme in ihm hören. Andererseits sind dialogische Beziehungen auch zwischen Sprachstilen, sozialen Dialekten u.ä. möglich sobald sie als deutende Standpunkte, als sprachliche Weltanschauungen eigener Art verstanden, d.h. nicht mehr linguistisch betrachtet werden.“

272 Bevor Frau Nowak erstmals ihre Stimme erhebt sind zwar bereits zwei kurze Szenen zu hören, in denen die Operation eingeleitet wird. Darin tritt jedoch kein anderer personaler Sprecher in den Vordergrund. Im Anschluss an die Operationssequenz folgt eine Vorblende, in der Frau Nowak ihre erfolgreiche Genesung beschreibt. Das Stück endet schließlich mit ihrem „Schnarchen“ (MS *Hüftplastik*, S. 101). Der Operationsvorgang wird also von ihren Äußerungen eingerahmt, ihre Erzählung bildet eine Klammer um das dokumentierte Geschehen.

Ich konnte mir ausrechnen, ich hätte von Rechts wegen längst schon müssen am Stock gehen. Ich konnte mir an allen zehn Fingern ausrechnen, wann am Stock, wann an Gehstützen, wann –
ich konnte mir ausrechnen, wann ich Dauerpflegefall im Spittel bin. – [...] Abkratzen, in der Narkose ... ja lieber Gott, schneller und schöner geht's ja gar nicht. Ist es vielleicht schön, Dauerpflegefall im Spittel? [...] Nee, nee, also dann lieber abkratzen. Sag ich ehrlich. Denn dazu, so was mitzumachen, dazu bin ich zu feige, das sag ich ehrlich.²⁷³

Der Zuhörer wird also mit der Patientin bekannt, noch bevor die Operation beginnt. Ihr individueller Redestil lässt dabei ihre Persönlichkeit hervortreten und trägt dazu bei, den Kennenlernprozess beim Zuhörer zu beschleunigen. Die Rede der Frau Nowak wirkt unkonventionell und spontan. Nähe zur Berliner Mundart scheint darin durch („Spittel“), jedoch ohne dass ihr Sprechen darin völlig aufginge und seine individuelle Note einbüßen würde. Eine gewisse Derbheit der Wortwahl („abkratzen“) und der impulsive Redefluss suggerieren Ehrlichkeit und Tapferkeit, die ihre Schilderungen akustisch ergänzen. Unmittelbar im Anschluss an diesen ‚Erstkontakt‘ zwischen Zuhörer und Patientin setzt die erste Operationsszene ein.

Ich möchte nun eine typische Abfolge von akustischer Dokumentation der Operation (1.), Operationsprotokoll (2.) und Rede der Frau Nowak (3.) in den Blick nehmen, um ihr Zusammenspiel genauer zu untersuchen. Zu Beginn ein Auszug aus der akustischen Dokumentation der Operation:

12. Szene. Operation, Phase V.
So, bitte die Säge.
Schwester: Säge steht hinter Ihnen, griffbereit.
(zwei kurze Sägestöße) (Sägen)
Links'n neuen Handschuh! (Sägen, kurz)
Ja, gib mal her. (Atmer, Räusperer)
(Sägen)
Meißel! (Hämmern)
Gut, gut, gut, der ist ja schon gleich durch. (Gelächter)
(Knochenbrecher-Laute) Knochenfazzange.
So, das ist der Kopf. Aujeh.
Ah, bitte, Schwester Eva, den Kopf bitte in Formalin.
Morgen – Donnerstag für mich für die Vorlesung.²⁷⁴

Unmittelbar darauf folgt ein Diktat des Oberarztes:

13. Szene. Diktat III.
Nach erfolgter Ausrenkung des Hüftgelenks wird der Oberschenkel in Schenkelhalsmitte durchgesägt, unter Berücksichtigung des Prothesenaufsitzes einer Prothese nach Mc Kee Ferra.

273 MS Hüftplastik, 3. Szene. „Frau Nowak I“, S. 82.

274 Ebd., S. 88 f.

Danach wird der Oberschenkelkopf entfernt.

Der Oberschenkelkopf ist erheblich deformiert (pilzförmige Abflachung), er ist stumpf, aufgeraut und der Knorpelbelag ist insgesamt schwer geschädigt. Dieser Befund ist Ursache der Gehbehinderung und Bewegungseinschränkung der Patientin, sowie der erheblichen Gelenkschmerzen.²⁷⁵

Und hier setzt wiederum eine Gesprächsszene mit Frau Nowak ein:

14. Szene. Frau Nowak IV.

Die körperlichen Schmerzen ... also sie sind so ... es, es nimmt ihnen die Denkfähigkeit. Ich sage ihnen, sie sind ein armes, gequältes Tier.

Der Arzt sagt einem, sie müssen sich mit ihrer Krankheit arrangieren ... hat der Mann recht ... bleibt mir gar nichts anderes übrig, muß ich mich eben dran gewöhnen, nich.²⁷⁶

Zunächst zu den bereits angedeuteten Gemeinsamkeiten des Medizinerjargons in OP-Dokumentation und OP-Protokoll: Es stellt sich heraus, dass es weniger der Gebrauch von unverständlichen Fremdwörtern ist, der die Sprache der Ärzte von der der Frau Nowak unterscheidet.²⁷⁷ Es ist vielmehr eine gewisse Nüchternheit im Blick auf den menschlichen Körper, genauer den anonymisierten, rein anatomisch betrachteten Körper der Frau Nowak, der darin zum Ausdruck kommt.²⁷⁸ Der Sprachstil des Protokolls bringt die medizinische Perspektive in großer Präzision und Förmlichkeit zum Ausdruck. Die Rede der operierenden Ärzte dagegen zeigt eine andere Variation des medizinischen Betrachtungswinkels. Hier ist das Sprechen unmittelbar auf die Handlung, den operativen Eingriff, bezogen. Daraus ergibt sich eine Dramaturgie, die in enger Abhängigkeit zu dieser Handlung steht, eine lebendige Kommunikation der Ärzte untereinander. Neben dem nüchternen medizinischen Blick fällt hier die Routiniertheit ins Auge, die nicht bloß die verbale Kommunikation sondern offensichtlich den gesamten Operationsablauf kennzeichnet. Man unterhält sich nebenbei, macht Witze, singt oder pfeift ein Liedchen²⁷⁹ und bleibt sichtlich ungerührt von dem gleichzeitig stattfindenden Blutvergießen. Eine weitere,

275 Ebd., S. 89.

276 Ebd., S. 89 f.

277 Dem medizinisch nicht vorgebildeten Zuhörer dürfte lediglich der Name „Mc Kee Ferra“ unbekannt sein, das Gesamtverständnis wird dadurch jedoch kaum beeinträchtigt. Andere Stellen weisen eine höhere Fremdwörter-Dichte auf. Diese bezeichnen meist das Instrumentarium, das bei der Operation zum Einsatz kommt, wie der „große Langenbeck“ (ebd., S. 84 u.a.) oder der „zwei Zentimeter Lambot“ (ebd. S. 87 u.a.). Auch in diesen Fällen lässt sich das Geschehen jedoch leicht aus dem Zusammenhang erschließen.

278 Die Patientin Frau Nowak unternimmt zeitweise auch Versuche sich die Medizinersprache anzueignen, um im Gespräch mit den Ärzten mehr Autorität zu gewinnen. S. dazu z.B. ebd., S. 88: „Und da habe ich ihn [den Orthopäden in der Nachbarschaft] gefragt, was wollen wir denn eigentlich gegen meine Osteoporose tun, die ich ja sowieso allmählich von oben bis unten habe. Ja, wie kommen Sie denn auf Osteoporose, ja wissen Sie denn überhaupt, was das ist? Ich sage, eben, ganz genau, Altersknochenschwund, mit Hormonspritzen zu behandeln.“

279 Ebd., S. 84, S. 91, S. 94 u.a.

entscheidende Besonderheit der OP-Dokumentation ist, dass das Nicht-Verbale, das Geräusch, eine entscheidende Rolle spielt. Hier tritt die Besonderheit des Akustischen Features, die Einbeziehung frei stehender Geräuschstrecken, am deutlichsten zu Tage.²⁸⁰ Unter diesen Geräuschen stechen in Lautstärke und Häufigkeit solche besonders hervor, die von verschiedenen Gerätschaften (medizinischen Instrumenten und elektrisch betriebenen Handmaschinen) erzeugt werden, die bei der Operation zum Einsatz kommen.²⁸¹ Weiter hört man auf eindrucksvolle Weise die Spuren dieser Eingriffe am Körper der Patientin. Das gilt beispielsweise für die immer wiederkehrenden „Knochenbrecher-Laute“²⁸². Im Zusammenspiel mit diesen markerschütternden Geräuschen von Sägen, Knochenbrechzangen²⁸³, Vorschlaghämmern²⁸⁴, Bohrern²⁸⁵ Fräsen²⁸⁶ und Gewindeschneidern²⁸⁷ erhält die routinierte Beiläufigkeit der Operateure eine makabere Note.

Da es sich bei den Operateuren um ein Team von sechs Ärzten handelt, ist ihr Sprechen natürlich nicht gänzlich homogen. Es lassen sich auch hier individuelle Stimmen, Ausdrucks- und Verhaltensweisen ausmachen. Da die Ärzte aber nicht namentlich vorgestellt werden und immer als Gruppe auftreten, spielt ihre Individualität eine weit weniger prominente Rolle als bei der Patientin Nowak. Vielmehr ergeben sich für den Zuhörer erst im Verlaufe des Stücks Kontinuitäten, Schemen von Charakteren. So fällt der verantwortliche Oberarzt, der, seiner Rolle gemäß, die Kommunikation während der Operation beherrscht, durch seinen zotigen Humor auf: „Und hoch das Bein, das Vaterland soll leben!“²⁸⁸; „So! Jetzt ran an Speck [sic]. Kastenmeißel!“²⁸⁹ Und die vermutlich junge Assistenzärztin tritt nicht nur als einzige weibliche Sprecherin hervor, sondern auch durch ihre devote Haltung gegenüber dem Oberarzt und seinen chauvinistischen Kommentaren:

[Oberarzt:] Wie geht's Frau Doktor
 Doktorin: Gut. Gut. Das Zeitalter der Schwäche ist vorbei.
 [Oberarzt:] So. Na.
 Und ich nehme ihnen den großen ab.
 Doktorin: Ich hab das ganz – da kann ich mich ganz gut festhalten.

280 Weder im Operationsprotokoll, noch in den Gesprächen der Frau Nowak spielt das Geräusch eine ähnlich bedeutende Rolle.

281 Besonders eindringlich ist beispielsweise die Säge-Strecke in Szene 12. MS Hüftplastik, S. 88 f.

282 Vgl. z.B. ebd., S. 86, S. 87, S. 88.

283 Beide s. ebd., Szene 12, S. 88 f.

284 Ebd., Szene 26, S. 96.

285 Ebd., Szene 16, S. 91.

286 Ebd.

287 Ebd.

288 Ebd., S. 99.

289 Ebd., S. 95.

[Oberarzt:] Na lassen Sie mal – Sie müssen eine ganze Weile ziehen, so kräftig dann.
Ne ganze Weile, das dauert mindestens acht Minuten, bis der Kunststoff fest wird, ja. Und so lange müssen Sie möglichst fest das schön halten.²⁹⁰

Als narrative Einheit betrachtet liefert die Abfolge der Szenen 12, 13 und 14 Antworten auf die anfänglichen Fragen nach dem Zusammenspiel der drei verschiedenen Dokumententypen (OP-Protokoll, akustischer OP-Dokumentation und Wortmeldungen der Frau Nowak) und nach ihrer Einbindung in die Erzählstruktur von Brauns *Hüftplastik*. So dient das Operationsprotokoll Braun beispielsweise dazu, die medizinische Sichtweise auf den ‚Fall‘ Saima Nowak in ihrer nüchternsten, präzisesten Form wiederzugeben. Es steht in einem spannungsvollen Verhältnis zum emotional aufgeladenen Sprechen der Patientin Nowak einerseits und zur lebendigen Dokumentation der Operationsszene andererseits. Die Spannung zwischen Operationsprotokoll und den persönlichen Erfahrungsberichten der Frau Nowak lässt sich an der Abfolge Szene 13 und 14 gut ablesen: Beide Szenen haben den gleichen Gegenstand zum Thema, das Krankheitsbild der Patientin, offenbaren dabei aber völlig unterschiedliche Blickwinkel auf denselben. Während die Nowak ihren Schmerz höchst anschaulich beschreibt („es nimmt ihnen die Denkfähigkeit“)²⁹¹, bleibt die medizinische Erklärung kühl und abstrakt [„der Oberschenkelkopf ist erheblich deformiert (pilzförmige Abflachung)“]²⁹²

Gegenüber den Operationsszenen dagegen erfüllt das Protokoll die Funktion, das nur diffus wahrgenommene akustische Geschehen in Worte zu fassen, es erzeugt eine Art Handlungsfaden. Die Nüchternheit des Protokollstils kontrastiert dabei mit der Körperlichkeit, der zum Teil martialisch anmutenden Brutalität und Blutigkeit des Operationsvorgangs, wobei beide gleichermaßen Teil der medizinischen Prozedur sind. Und auch hier ergibt sich wieder eine spannungsvolle Opposition zu den Äußerungen der Frau Nowak. Diesmal bleibt es aber nicht bei einer Gegenüberstellung mit dem nüchternen medizinischen Blickwinkel (den das Protokoll repräsentiert) – diesmal wird die Medizin handgreiflich. Allein das zielgerichtete Vordringen der Ärzte in den Körper einer Mit-Protagonistin (unter Zeugenschaft der Zuhörer) wirkt anstößig. Dieser Effekt wird durch die Gespräche der Ärzte und den Einsatz der ausdrucksstarken Geräusche im Stück noch unterstützt.

290 Ebd., S. 91 f. Sprecherbezeichnungen von mir ergänzt.

291 Ebd., S. 89.

292 Ebd.

Es fällt bei dieser vergleichenden Betrachtung auf, dass es unter allen Sprechern, die in *Hüftplastik* zu Wort kommen, eine Stimme gibt, die sich qualitativ von allen anderen unterscheidet: die von Saima Nowak. Sie ist die einzige, die sich direkt an den Zuhörer wendet – oder die zumindest diesen Eindruck erweckt. Denn in der realen Aufnahmesituation spricht sie zum Autor-Regisseur Braun. Da dieser seinen eigenen Part aus dem tatsächlich stattgefundenen Gespräch heraus geschnitten hat, man also nur die Repliken der Frau Nowak hört, nimmt der Zuhörer stellvertretend seinen Platz ein. Er wird zu Nowaks direktem Gegenüber, zum Angesprochenen. Durch diese Fiktion einer direkten Gesprächssituation wird eine gewisse Intimität zwischen dem Zuhörer und der Patientin Nowak erzeugt.

Alle anderen Sprecher sind Ärzte, die an der Operation beteiligt sind. Ihre Stimmen tauchen im Zusammenhang mit der Dokumentation des Operationsvorgangs auf, der über weite Strecken gewissermaßen als ‚akustische Filmsequenz‘ stehen bleibt. Aufgezeichnet ist ihre Kommunikation während dieser gemeinsamen Tätigkeit. Es handelt sich dabei um abgebildete Dialoge, die den Kontext der dargestellten Szene nie verlassen, die sich nie nach außen, an den Zuhörer wenden. Die Ärzte sprechen unter sich.²⁹³ Kommunikation zwischen den Ärzten und dem Autor-Regisseur findet nicht statt. Das Sprechen der Ärzte ist in allen Fällen eines, das von außen betrachtet, von außen dokumentiert und das schließlich ausgestellt wird. Den Ärzten bleibt die Möglichkeit der direkten Anrede des Zuhörers verwehrt, die der Patientin Nowak eingeräumt wurde. Gerade die direkte Anrede erlaubt es Frau Nowak, sich selbst im Gespräch darzustellen und die eigene Position zu erläutern. Ihre Perspektive wird für den Zuhörer transparent und nachvollziehbar, ihr Status als Hauptdarstellerin betont, während ihm die Sichtweise und Motivation der Ärzte fremd bleibt und kurios erscheint. Selbst die Stimme des Oberarztes, der das Diktaphon mit seinem Operationsbericht bespricht, hat im Stück kein Gegenüber und erzeugt keine dialogische Situation zwischen dem Sprechenden und einem Zuhörer, weil ein Protokoll kein Gegenüber braucht. Das Protokoll ist eine Form der Rede, deren Absicht die Dokumentation (also Konservierung) und nicht die Kommunikation (also Verständigung zwischen Sprechern) ist.

Die Rede der Patientin Nowak hält in dialogischer Form Einzug in das Feature, während das Sprechen der Ärzte von außen betrachtet und ausgestellt wird. Eine Gleichwertigkeit

²⁹³ Nur jeweils einmal unmittelbar vor und nach der Operation sind auch Fragmente eines Dialogs zwischen der Anästhesistin und Frau Nowak zu hören.

aller Stimmen und ihre dialogische Verknüpfung, wie Bachtins Polyphonie-Modell sie fordert, ist demnach nicht gegeben. Obwohl der Autor Braun im Stück kein eigenes Urteil über die Ärzte ausspricht, befördert er durch die Wahl der Außenperspektive eine Urteilsbildung der Zuhörer in seinem Sinne. Die Auswahl und Präsentation des dokumentarischen Materials transportieren eine starke Wertung, die Braun auch durchaus beabsichtigt hat, wie das folgende Zitat belegt:

Es ist wie in einer Werkstatt für Autos: öffnen, zerlegen – Ersatzteile und Korrektur – zusammensetzen, schließen. Man vergißt bald, daß die zu reparierenden Fälle Namen und Gesichter haben. Es interessieren ausschließlich die technischen Daten: Modell, Baujahr, Gesamtzustand, Defekt. Das Gesicht des Patienten verschwindet unter der Narkose-Maske, Kopf und Gestalt werden abgedeckt, zurück bleibt nur eine Art Werkstück: und alles reduziert sich in einen kostspieligen, hochspezialisierten, kaltobjektiven Reparatur-Vorgang.²⁹⁴

Trotz des Verzichts auf einen kommentierenden oder resümierenden Erzähler verwirklicht sich also die Autorenperspektive auf dominante Art und Weise in Brauns *Hüftplastik*. Eine echte Öffnung für die fremde Stimme im Sinne Bachtins findet nicht statt.

4.5.6 Zusammenfassung

Braun nutzt die neuen Möglichkeiten der akustischen Dokumentation, um Protagonisten im buchstäblichen Sinne selbst zu Wort kommen zu lassen. Sie sind weder Objekte der Imagination des Autors, wie im polyphonen Roman Dostoevskijs, noch erfährt ihre Rede eine stilistische Korrektur durch denselben, wie im Wortfeature Schnabels. Ihre Äußerungen sind vom Bewusstsein des Autors unabhängig. Selbst die sprachliche Interpretation durch fremde Sprecher entfällt. Gleichzeitig hat sich die Autorenstimme in Form der Erzählerrede vollständig aus dem Stück zurückgezogen und überlässt einzig den Protagonisten das Wort. In *Hüftplastik* scheint demzufolge ein maximaler Grad an Emanzipation der fremden Stimmen im Feature erreicht zu sein. Eine genauere Betrachtung der narrativen Struktur von Brauns *Hüftplastik* hat allerdings ergeben, dass das Feature, trotz der vermeintlichen Zurückhaltung des Autors gänzlich von seinem Blickwinkel durchdrungen ist und ein stark wertendes Moment enthält – eine Eigenschaft, die Bachtin dem monologischen Kunstwerk zuschreibt. Diese Wirkung kann darauf zurückgeführt werden, dass Braun zwar Redevielfalt in sein Stück integriert, aber nicht

294 Ohne Verf. (Braun?), in Braun: Vier Feature-Texte, S. 80. Eine ähnliche Gegenüberstellung von vermeintlichen Errungenschaften des Fortschritts, wie Industrialisierung und Spezialisierung, und ethischen Einwänden, finden wir auch in anderen Stücken Brauns, so z.B. in „Hühner“ (1967). Auch hier ist die Konfrontation der Sprache des ‚Menschen von nebenan‘ mit dem Expertenjargon ein zentrales Gestaltungsmittel.

Braun zwar Redevielfalt in sein Stück integriert, aber nicht allen Sprechern gleich viel Deutungsautorität verleiht. So wird einigen der Protagonisten (den Ärzten) die Möglichkeit der direkten Anrede vorenthalten, wodurch sie als sprechende Subjekte für den Zuhörer objekthaften Charakter annehmen anstatt als gleichwertiges Gegenüber wahrgenommen zu werden. Damit verstößt *Hüftplastik* gegen das narrative Modell Bachtins, das eine gleichberechtigte Position aller Gesprächspartner zur Grundbedingung echter Polyphonie erklärt.²⁹⁵ Braun hat demzufolge zwar eine *akustische*, aber keine *ideologische* Polyphonie realisiert. Seine Zielsetzung bestand vielmehr in einer ausdrucksbetonten „Radiophonie“²⁹⁶ in Anlehnung an den akustischen Film.

Am Beispiel der *Hüftplastik* wird auf besonders anschauliche Weise deutlich, worin der Unterschied zwischen echter Polyphonie im Sinne Bachtins und einer rein formalen Emanzipation der fremden Stimme besteht und dass es nicht der Rückzug der Autorenstimme aus dem Feature ist, sondern eine bestimmte Haltung des Autors, die ein polyphones Erzählen ermöglicht.²⁹⁷

295 Vgl. Kap. 2.2.3.

296 Vgl. Berthold, in Braun: Vier Feature-Texte, S. 10: „Zum inhaltlichen Wert, zur Form und zum Stil ist damit fast so etwas wie der ‚sound‘ einer Arbeit gekommen. [...] Stimmen und Originalaufnahmen sind je nach ihrer Tragfähigkeit so zueinander komponiert, daß ein musikalischer Zusammenhang entsteht: Radiophonie.“

297 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 76: „Es handelt sich nicht darum, dass die Position des Autors ausfällt, sondern um ihre radikale Veränderung.“

DIALOG

4.6 Das Feature des digitalen Zeitalters

Der Autor und seine Autorität, der von Dichtern über Jahrhunderte hinweg vertretende Anspruch, eine höhere Wahrheit zu verkünden, eine Wahrheit, deren Autorität in der Enthüllung liegt [...]. Die Frage, die ich Ihnen heute vorlegen will, [...], ist die, ob der Autor wirklich der heldenhafte Erforscher ist, der er zu sein vorgibt, ob wir immer recht daran tun, ihm Beifall zu spenden, wenn er mit dem dampfenden Schwert in einer Hand und dem Kopf des Ungeheuers in der anderen aus der Höhle kommt.²⁹⁸

Das ‚*Feature des digitalen Zeitalters*‘ ist eine zeitgenössische Erscheinung, die noch kein geschlossenes Bild liefert. Im Gegensatz zu den Bezeichnungen Wortfeature oder Akustisches Feature, die allgemein gebräuchlich sind, handelt es sich hier um eine Kategorie, die eigens für diese Untersuchung eingeführt wird, um der Beobachtung Rechnung zu tragen, dass das polyphone Erzählen im Feature unter den Bedingungen digitaler Aufnahme und Produktion eine neue Qualität erreicht.

Die Digitalisierung bedeutet an erster Stelle eine größere Flexibilität im Bezug auf die Aufnahmesituation und alle nachgeordneten Produktionsprozesse. Es werden immer kleinere, leichtere und günstigere Aufnahmegeräte hergestellt (DAT-Gerät, MiniDisc-Rekorder etc.), die bei hoher Tonqualität handlich und selbst für Privatpersonen erschwinglich sind. Dies führt zu einer geringeren Abhängigkeit der Autoren vom Sender, die noch durch einen zweiten wichtigen Faktor unterstützt wird: Die Möglichkeit digitaler Datenspeicherung. Auf diesem Wege kann nicht nur Tonmaterial ohne großen (unter anderem finanziellen) Aufwand aufbewahrt und bearbeitet werden – auch die Produktion ganzer Sendungen am privaten PC wird möglich und vermag an die Stelle aufwändiger und teurer Studioproduktionen zu treten. Diese so genannten „Autorenproduktionen“, entstehen oft ohne Anwesenheit eines Regisseurs, d.h. in direkter Auseinandersetzung zwischen Autor und Material. Quantitativ steht dieser Feature-Typ noch weit hinter der großen Zahl der in den Studios der Funkhäuser hergestellten Sendungen zurück. Dennoch

298 Mit diesen Worten lässt John M. Coetzee seine Hauptdarstellerin Elisabeth Costello im gleichnamigen Roman einen literaturwissenschaftlichen Vortrag beginnen. Vgl. John M. Coetzee: Elisabeth Costello. Stuttgart 2006 (2003), S. 217.

eröffnen sich den Autoren an dieser Stelle neue Perspektiven, sowohl in Hinblick auf die Gestaltung des Produktionsprozesses als auch auf die des Resultats, also des fertigen Features, die möglicherweise in der Zukunft noch weiter ausgebaut werden.

Was sich dagegen im Großteil der Feature-Produktionen der letzten Jahre definitiv niederschlägt, ist die veränderte Aufnahmesituation: Der Autor hat keinen Regisseur und kein Heer von Tontechnikern und Assistenten samt sperriger Apparatur mehr im Gefolge, wenn er seine potentiellen Protagonisten trifft. Stattdessen ergeben sich intime Gesprächssituationen unter vier Augen zwischen Held und Autor, in denen der O-Ton entsteht. Durch die größere Unabhängigkeit von der komplexen Infrastruktur früherer Tage sind zudem spontanere Aufnahmen möglich. Diese praktischen Veränderungen provozieren bei den Autoren eine erneute Reflexion der eigenen Rolle sowie des Produktionsprozesses. Der Moment der Entstehung des dokumentarischen Materials gewinnt in diesem Zusammenhang verstärkt Beachtung. Gleichzeitig lässt sich in vielen Produktionen der letzten Jahre ein Trend zur Re-Personalisierung beobachten: Der Autor kehrt in der Rolle des Ich-Erzählers in das Feature zurück, nachdem er sich in den 60er und 70er Jahren bemüht hatte, seinen Part zugunsten einer streng dokumentarischen Ästhetik immer weiter zu reduzieren.²⁹⁹ Die Subjektivität dieses Autor-Erzählers wird dabei explizit betont.

Bestand lange Zeit das Ideal eines ‚gutgemachten‘ Radiofeatures darin, die Dinge sprechen und den Autor verschwinden zu lassen, so rückt [nun] das Persönliche in den Vordergrund. Nicht Sachverhalte, sondern eine Stimme, die von sich selber spricht, nicht Resultate, sondern der Weg einer Annäherung, mit Skrupeln, Überraschungen und Irrtümern.³⁰⁰

Um eine Autorenproduktion handelt es sich auch bei dem folgenden Beispiel, dem Stück *Zwettls Traum* von Michael Lissek. Auf der Grundlage digitaler Rundfunktechnik einerseits und einer veränderten Grundhaltung des Autors andererseits wird hier ein neues Niveau polyphonen Erzählens im Feature erreicht. Da es sich bei Michael Lissek um einen Autor handelt, der sein Schaffen auch theoretisch begleitet, ergibt sich in diesem Fall eine besonders günstige Forschungssituation.

299 Zu diesem Schluss kommen auch Christian Deutschmann und Frank Kaspar, die in einem Artikel anlässlich der Verleihung des Prix Europa 2006 an Jens Jarisch schreiben: „Bitte recht subjektiv, dafür aber umso kritischer. So lautet der neue Trend im Radio“. Die Autoren stützen ihre These u.a. auf die Beobachtung, dass im Jahr 2006 bei den beiden wichtigsten europäischen Medienpreisen (dem Prix Europa in Berlin und dem Prix Italia in Venedig) Radio-Dokumentationen aufgefallen seien, „die auf eine konsequent subjektive Perspektive“ setzten „um ihrem Stoff Intensität und Glaubwürdigkeit zu verleihen“. S. Christian Deutschmann und Frank Kaspar: „Auf den Autor kommt es an. Zwei Preise auf einmal: Jens Jarisch ist der ‚shooting star‘ des deutschen Radiofeatures“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. Oktober 2006, S. 26.

300 Ebd.

4.7 Michael Lissek: *Zwettls Traum*³⁰¹

4.7.1 Einführung zum Stück

Im thematischen Zentrum des Features steht ein Fund der Frau Dr. Charlotte Ziegler, der Bibliothekarin und Archivarin des österreichischen Zisterzienserstifts Zwettl. In einer „Pappschachtel“³⁰², die ihr zu Forschungszwecken überlassen wurde, entdeckt sie Anfang des Jahres 2001 einige Schriftfragmente, die in ihren Augen auf eine bisher unbekannte Fassung des Nibelungenliedes hindeuten. Ihrer Datierung entsprechend handelt es sich dabei um eine Version des Textes, die älter ist als alle bekannten. Während die Bibliothekarin von der Bedeutsamkeit ihres Fundes überzeugt ist und nach Wegen sucht, die akademische Fachöffentlichkeit davon zu unterrichten, greifen die Medien das Thema bereits im großen Stile auf und wenden sich ihrerseits an Experten aus dem akademischen Bereich (Germanisten, Mediavisten). Letztere gelangen bald zu der einheitlichen Meinung, dass sich Frau Dr. Ziegler geirrt habe: Und zwar sowohl in Hinblick auf ihre Datierung als auch in ihrer Einschätzung, dass die Fragmente dem Nibelungenstoff zuzuordnen sind. Trotz dieser akademischen Niederlage, die wiederum ausführlichst medial begleitet wird, bleibt Ziegler von der Richtigkeit ihrer These überzeugt und forscht weiter an den Fragmenten. Nach einigen Jahren dieser Tätigkeit beginnt sie zwischen den Zeilen und in den Buchstaben Fratzen und Tiergesichter zu sehen und berichtet dem Autor davon.

Als personale Sprecher sind im Stück Frau Dr. Ziegler, verschiedene Nibelungenexperten aus dem universitären Kontext sowie der Autor Lissek zu hören, der die Funktion eines Erzählers übernimmt. In etwa zur Hälfte der Sendung meldet sich außerdem eine anonyme Sprecherin zu Wort, die aus einer Überblicksperspektive den Stand des Geschehens resümiert, in keiner Form selbst an der Handlung beteiligt ist und keinen weiteren Auftritt hat.³⁰³ Im Zentrum des Stücks steht die Gegenüberstellung der konträren Positionen der Frau Dr. Ziegler einerseits und der habilitierten Nibelungenexperten andererseits. Der Autor, der aus der Perspektive eines Ich-Erzählers spricht, beschreibt Schauplätze, schildert den Fortgang der Auseinandersetzung und ist zum Teil auch als Gesprächspartner der Protagonisten im O-Ton zu hören. Weiteres akustisches Material, das im Stück

301 Erstsending am 27. März 2004, ORF Wien.

302 Michael Lissek: *Zwettls Traum? Die Nibelungenfragmente der Frau Dr. Ziegler*. Unveröffentlichtes Manuskript, Prix Marulić-Fassung 2004, s. Anhang. In Folge „MS Zwettls Traum“.

303 S. ebd., S. 11.

Verwendung findet, sind zwei Kinderschallplatten, auf denen die Nibelungensage erzählt wird, „Siegfried der Drachentöter“ und „Die Nibelungensage in Hörspielform“, Musikzitate von John Cage³⁰⁴ (1912-1992) und Richard Wagner (1813-1883) sowie atmosphärische Aufnahmen von Orten und Situationen³⁰⁵. Alle Quellen werden in Auszügen benutzt. An einigen Stellen tauchen auch andere Versionen des Nibelungentextes in Form des Zitats durch die Protagonisten auf.³⁰⁶

4.7.2 Polyphonie in Lisseks *Zwettls Traum*

Gleichwertigkeit aller Stimmen

Die Besonderheit des polyphonen Erzählens in *Zwettls Traum* besteht in der Realisierung einer Gleichwertigkeit aller Stimmen, die qualitativ über das hinausgeht, was wir an den beiden vorigen Beispielen kennen gelernt haben. Das gilt sowohl für das Verhältnis der verschiedenen Protagonisten-Stimmen untereinander als auch für das von Protagonisten und Autor. In der Folge soll untersucht werden, wie diese Gleichwertigkeit im Stück erreicht wird und welche Gestalt das polyphone Erzählen in *Zwettls Traum* annimmt.

Bereits in den ersten Minuten, bzw. auf den ersten Seiten von *Zwettls Traum* wird deutlich, dass Lisseks Interesse an seinem Gegenstand eher ein literarisches als ein journalistisches ist: Er lässt das Stück in dem Moment beginnen, in dem die Auseinandersetzung zwischen Frau Dr. Ziegler und den verschiedenen Nibelungenexperten offiziell entschieden, der Fall gelöst und medial eigentlich nicht mehr von Belang ist. Bei seiner ersten Wortmeldung nimmt der Autor-Erzähler dann auch kurzerhand alles vorweg, was der Gegenstand an pragmatischer Handlung hergibt: Er schildert die verschiedenen Stationen des Streits um den Fragment-Fund bis zu seinem offiziellen Ausgang – um dann, mit einem märchenhaft anmutenden Auftakt, die eigentliche Geschichte beginnen zu lassen.³⁰⁷

304 Bei den Cage-Zitaten handelt es sich um Auszüge aus den „Quartets I-VIII for 41 Instruments“ (1976). Deren Besonderheit besteht darin, dass von den 41 im Titel genannten Instrumenten zu jedem Zeitpunkt nur vier gleichzeitig zu hören sind, bzw. in Kommunikation miteinander treten. Hierin ergibt sich eine interessante Parallele zur Komposition des Features *Zwettls Traum*, in dem ebenfalls vier Protagonisten – und ein Autor – in einen „großen Dialog“ gesetzt werden.

305 Vgl. z.B. MS *Zwettls Traum*, S. 2: „Athmo: In der Bibliothek“; Ebd., S. 3: „Athmo: Ziegler beim Entziffern“.

306 Vgl. z.B. Prof. Birkhan, ebd., S. 5.

307 Dieser märchenhafte Ton klingt ansatzweise auch bereits im allerersten O-Ton des Stücks an, in dem Professor Heinzle berichtet, wie er „eines schönen Sonntagnachmittags im April“ den Anruf von einer Reporterin bekam, mit dem alles begann. Vgl. ebd., S. 2.

Das war im März 2003. Es ist windstill geworden. Stift Zwettl liegt wieder friedlich eingebettet ins magische Waldviertel. Weiter hören Kinder im deutschsprachigen Raum Schallplatten wie „Siegfried der Drachentöter“ oder „Die Nibelungensage in Hörspielform“ – und unbehelligt wandeln im Zwettler Kreuzgang die Mönche.³⁰⁸

Im Folgenden kommen vor allem die Protagonisten zu Wort. Frau Dr. Ziegler und die verschiedenen Professoren erhalten nochmals Gelegenheit, ihre jeweilige Version der Geschichte zu erzählen. Sie beginnen damit, noch ehe der Autor-Erzähler zum ersten Mal das Wort ergreift. Anhand ihrer Äußerungen wird der Grundkonflikt ohne jeden vermittelnden Erzähler-Kommentar anschaulich:

Da spricht die gebannt dechiffrierende Bibliothekarin, die überzeugt ist, dass sie einen großartigen Fund gemacht hat, und den Autor geduldig in ihre Deutungsarbeit einführt –

Ziegler: Jetzt zeig ich Ihnen die ersten, die ich Anfang Februar 2001 herausgeholt habe aus der Schachtel, aus dem Karton. Das ist säurefreies Japanpapier, Seidenpapier. Das kann man recht deutlich lesen. Da sehen sie (die Wörter) ‚walkin‘ oder ‚wilkin‘. Und da: (die Buchstaben), ‚O-F‘ ... und das hatt’ ich ... oder: (die Wörter) ‚spamerole‘ oder ‚swamerole‘, denn ‚p‘ ist gleich ‚w‘ ... – Und so liest man eher (das Wort) ‚passov‘ ... aber es heißt dann aber im UV-Licht und auch ... ‚siner‘, also ganz was anderes. So muß man vorgehen!³⁰⁹

– und dort die verschiedenen Nibelungenexperten, die „sehr bald doch eine Meinung“³¹⁰ hatten, und zwar eine andere:

Mertens: Erstens: ob das Nibelungenlied ist: sehr fraglich; und zum zweiten: auf keinen Fall so alt! –Und so kam sehr bald ein Konsens darüber zustande, daß wir uns gesagt haben: Naja, so bedeutend ist der Fund nun mal nicht.³¹¹

Der Autor Lissek konfrontiert diese verschiedenen Blickwinkel auf das Geschehen miteinander, ohne seine Erzähler-Rolle für eine Parteinahme zu gebrauchen. Er beschränkt sich darauf, ergänzende Hintergrundinformationen zu liefern, Schauplätze zu beschreiben und Übergänge zwischen den verschiedenen Wortmeldungen zu schaffen. Inhaltlich bezieht er in keiner Weise Stellung, formuliert keinerlei Meinung oder Resümee auf der Grundlage des Gehörten oder Geschauten. Einander widersprechende Darstellungen der Protagonisten werden einander kommentarlos gegenübergestellt und Fragen aufgeworfen, die ohne Antwort bleiben. Das gilt beispielsweise für den Auftritt der Frau Dr. Ziegler auf dem Mediavistenkongress der Michigan State University in Kalamazoo, den wir in drei verschiedenen Versionen beschrieben finden:

308 Ebd., S. 3.

309 Ebd., S. 2.

310 Ebd.

311 Ebd.

Ziegler: Dann bin ich am besagten Abend noch zum Nibelungenabend gegangen, wo viele hochrangige Wissenschaftler des Themas dort waren. Und dann bin ich aufgestanden und hab ganz zum Schluß – also bevor die das beendet haben – hab ich das halt auch kurz erzählt, hab meine A4-Aufnahmen gezeigt, und man war sehr angetan ... also nicht so, wie das nachher war...³¹²

Heinzle: Ich hab mir dann erzählen lassen, was da dann gewesen ist. Es war offenbar eine etwas tumultuarische Veranstaltung, in der gar nicht vorgesehen war, daß Frau Ziegler das Wort ergreift, und sie hat es dann wohl doch getan. Es ist aber nichts daraus hervorgegangen. Keiner der Teilnehmer hatte offenbar den Eindruck gewonnen, daß dies eine Sache sei, die für die Wissenschaft von Bedeutung sei ... So ungefähr ist mir das berichtet worden...³¹³

Birkhan: Und sie hat mir gesagt, ja, das sei so eine Art höfliches Schweigen gewesen, das man gesagt habe: Höchstinteressant... aber von der Nibelungenthese war da eigentlich niemand überzeugt.³¹⁴

Der Autor-Erzähler tritt grundsätzlich nicht als Wissender auf, sondern als Suchender und Beobachtender³¹⁵, beziehungsweise als aufmerksamer Zuhörer, der allen ihm dargebotenen Betrachtungsweisen gleichermaßen offen gegenüber steht. Er wendet sich dialogisch an jeden Protagonisten und gibt nicht vor, mehr als das zu wissen, was sie ihm freiwillig mitzuteilen bereit sind, verfügt also über keinerlei auktoriale Qualitäten. Jeder Protagonist erhält die Möglichkeit der direkten Anrede und ein Recht auf die eigene Darstellung, wodurch sich alle Äußerungen im Stück dialogisch aufeinander beziehen lassen. Keiner der Sprecher in *Zwettls Traum* wird vorgeführt und keine Ansicht verurteilt, was insofern bemerkenswert ist, als Frau Dr. Zieglers Interpretationen zum Zeitpunkt der Recherche für das Stück bereits als eindeutig widerlegt galten und sie ihre (wissenschaftliche) Glaubwürdigkeit längst eingebüßt hatte.³¹⁶

An den wenigen Stellen, an denen der Autor-Erzähler direkt *über* die Protagonisten spricht, fällt seine empathische Grundhaltung auf. Das trifft sogar ganz besonders in den Fällen zu, in denen Frau Dr. Ziegler betroffen ist. Sein Wort über die von vornherein als Verliererin des Streits gebrandmarkte Protagonistin wirkt neutral bis verständnisvoll.³¹⁷

312 Ebd., S. 8.

313 Ebd.

314 Ebd.

315 Ebd., S. 3: „Autor: In der Stiftsbibliothek aber sitzt immer noch Charlotte Ziegler und noch immer über ihren winzigen Fragmentschnipseln. Ich habe sie besucht und ihr dabei zugesehen. Und ich habe die Protagonisten des Fragmentstreits besucht...“

316 Vgl. Lissek: Der Autor als Umschalter und Transformator, S. 19: „Als ich den Auftrag bekam, eine Sendung über dieses Thema zu produzieren, war eigentlich alles gesagt.“

317 Vgl. MS *Zwettls Traum*, S. 7: „Autor: Wer was weiß, will's sagen, und wer was findet, mag's zeigen. Und deshalb griff Charlotte Ziegler im Mai 2001 die Fotos ihrer ersten Fragmente, schnürte ihr Bündel und bestieg in Wien-Schwechat ein Flugzeug...“

Gleiches gilt für die kurze Zusammenfassung gegen Mitte des Stücks, die zwar von einer anonymen Sprecherin vorgetragen wird, letztlich aber ein Produkt des Autors ist.³¹⁸

Doch auch über seinen Verzicht auf Werturteile hinaus bemüht sich der Autor offensichtlich um ein besseres Verständnis der angeschlagenen Protagonistin. Im O-Ton sind seine unermüdlichen Nachfragen und seine Versuche zu hören, den Auslegungen Zieglers zu folgen.³¹⁹ Außerdem wird ihr das Wort großzügiger erteilt als allen anderen Protagonisten. Die Summe dieser Beobachtungen wirft die Frage auf, ob im Stück nicht eine Bevorzugung der Frau Dr. Ziegler und ihrer Position stattfindet, die das Gleichgewicht der polyphonen Erzählung stört. Dieser Eindruck entsteht jedoch nicht. Stattdessen wirkt das Agieren des Autors ausgleichend. Gerade dadurch, dass er sich als Anwalt der bereits verurteilten Anti-Heldin Ziegler engagiert, wird eine Gleichstellung aller Sprecher in *Zwettls Traum* möglich. Es wird damit der Tatsache Rechnung getragen, dass die anderen Sprecher, namentlich die Professoren aus Berlin und Marburg, von vornherein über ein höheres Maß an Autorität verfügen. Entscheidend ist außerdem, dass der Autor sich zwar als Anwalt betätigt, nicht aber als Richter. Es macht nicht den Anschein, als wolle er die offizielle Version des „Nibelungen-Streits“ zugunsten der Frau Dr. Ziegler umschreiben und das Urteil der Professoren in Zweifel ziehen. Die Frage nach Recht und Unrecht, nach richtiger und falscher Interpretation oder Darstellungsweise steht, wie bereits zu Anfang festgestellt, nicht im Zentrum von Lisseks Interesse und wird weder beantwortet noch eigentlich aufgeworfen.

Streng genommen kann gar nicht mehr die Rede davon sein, dass der Autor Lissek mit seinem Feature *eine* Geschichte erzählt. Zum einen erzählen viele – davon die meisten mehr als Lissek. Und zum anderen sind die Geschichten, die erzählt werden – bzw. die sich im Zusammenspiel unterschiedlichen Materials ‚von allein‘ erzählen – selbst vielfältiger Natur. Es scheint vielmehr, als ob Lissek die Auseinandersetzung zwischen der Stifts-Bibliothekarin und den Professoren als spannungsgeladenen Ausgangspunkt anvisiert hat, um dort nach Ansätzen für andere, subtilere Geschichten zu suchen. Der

318 S. ebd., S. 11: „Anfang des Jahres 2001 findet die Archivarin des Stifts Zwettl in einer Schachtel 10 kleine Fragmentschnipsel. [...] Sie liest sie bei Tageslicht, mit einer Ultraviolettlampe und gescannt am Computer. Sie *stellt fest*, daß diese Fragmente zwischen 1100 und 1200 *verfaßt wurden*. Und sie *liest Wörter, die darauf hindeuten*, daß dies Fragmente aus dem Umkreis des Nibelungenliedes sind...“
Meine Hervorhebungen.

319 S. z.B. ebd., S. 18: „Ziegler: Hier! – Autor: Wie groß ist das Gesicht? Von wo bis wo sehen Sie’s? Von da? – Von da... Moment! Da! Augen, Nase, Mund... Autor: Aber das würde im Original maximal ein Millimeter sein... Fisch! – Ziegler: Ja... oder Vogelkopf...“

Autor nimmt die gefundenen Fäden locker auf und spinnt sie fort, ohne einen von ihnen zu einem abschließenden Ende zu führen. Ein erster Ansatz widmet sich zum Beispiel den Analogien, die sich zwischen der Geschichte der Frau Dr. Ziegler und ihrem Forschungsthema ergeben. Die Darstellungen Zieglers und die Zitate von den Kinderschallplatten konterkarieren sich dabei gegenseitig.

Märchenschallplatte A: Seit dem Tode unseres großen Königs Nibelung hielt uns der Drache im Berg gefangen und bewachte eifersüchtig den Schatz, den uns der König hinterließ. B: Der sagenumwobene Nibelungenhort... er ist also keine Legende? Es gibt ihn wirklich? – A: Ja. Und ich bin Alberich. Der Verwalter des Schatzes. Ein schweres Amt...³²⁰

Die Entdeckungsgeschichte der Bibliothekarin wird durch den Nibelungenkommentar heroisch überhöht und gewinnt in Anbetracht ihres Scheiterns eine tragische Komponente, die – im Abgleich mit der Realität – ins Komische umschlägt. Gleichzeitig gewinnt auch die Heldenverehrung, die im Nibelungenlied praktiziert wird, durch die Konfrontation mit der Figur der ‚Anti-Heldin‘ Frau Dr. Ziegler eine komische Komponente, wobei die Grenze zur Lächerlichkeit nie überschritten wird.

Eine zweite Geschichte setzt bei den Äußerungen der Professoren an und erzählt vom akademischen Diskurs, seinen Funktionsweisen und seinen Ausschlussmechanismen. Der Fragmentstreit ist in dieser Hinsicht ein Modellfall, der zeigt was passiert, wenn eine Außenseiterin versucht, in der eingeschworenen akademischen Gemeinschaft Gehör zu finden. Frau Dr. Ziegler – die gerne darauf hinweist, dass sie als Kunstgeschichtlerin bereits Erfahrung mit mittelalterlichen Handschriften sammeln konnte³²¹ – hat es als Bibliothekarin von vornherein schwer, im „germanistischen Sektor“³²² Anerkennung zu finden:

Mertens: Man kennt sich untereinander; und ich bin mit vielen Kollegen befreundet. Und dazu gehören aber in erster Linie die Universitätsleute... Frau Ziegler als Archivarin ist ja erstmal nicht speziell vom Fach! Sie ist ja keine Germanistin. Und mit den Bibliothekaren und Archivaren besteht dann ein guter Kontakt, wenn die auch Germanisten sind. Aber Frau Ziegler ist in dieser Beziehung eine Außenseiterin im germanistischen Sektor. Das hängt mit ihrer Ausbildung zusammen.³²³

Ein dritter Ansatz thematisiert den besonderen Status der Nibelungensage im gesellschaftlichen Bewusstsein, bzw. im Bewusstsein der einzelnen Protagonisten. Erstaunlich erscheint beispielsweise die ungeheuerliche Medienresonanz und die offensichtliche

320 Ebd., S. 2.

321 Ebd., S. 4 f.

322 Ebd., S. 9.

323 Ebd.

Euphorie, die ein wenig fundierter mittelalterlicher Handschriftenfund auslösen konnte. Nicht weniger erstaunlich mutet der großen Eifer an, mit dem sich die Professoren an die Widerlegung der zieglerschen Thesen machen. Auch bei einigen der beteiligten Protagonisten kommt ein sehr ambivalentes persönliches Verhältnis zum Nibelungenstoff zum Vorschein, das von Abschreckung und Faszination gleichzeitig gekennzeichnet ist.

Mertens: Zuerst hatte ich Hemmungen, mich mit dem Nibelungenlied zu beschäftigen, das kommt auch von meiner wissenschaftlichen Herkunft her... (*Musikakzent*) Außerdem mit dem Namen Volker geschlagen, geboren im ‚1000jährigen Reich‘, dachte ich: Nein, damit will ich nichts zu tun haben...(*Musikakzent*) Dann hab ich mich aber damit beschäftigt, weil mich ein Kollege aufgefordert hat, einen Vortrag zu halten, und finde den Text mittlerweile schon faszinierend und sicherlich ein Stück der Weltliteratur...(*Musikakzent*)³²⁴

Ziegler: [...] Am Anfang, sagen wir so, ich hab mir gedacht: oje, jetzt mußt du dich mit diesem Thema auseinandersetzen, ich war überhaupt nicht erfreut. Denn dieser *touch* des dritten Reichs und so, diese ganzen Heldensachen, das... diese Art, und was man daraus gemacht hat, das war eher abstoßend für mich...³²⁵

Ziegler: Und habe mir dann gesagt: Naja, eigentlich ist das ja... vom Dichterischen und...hoch interessant... und eigentlich ist die Einstellung ja kindisch, aber doch grundlegend gewesen, nicht? ... Ich hab mich halt damit auseinandergesetzt, und hab mich so tief auseinandergesetzt damit, daß mir eigentlich beim Lesen der Editionen – muß ich Ihnen ganz offen sagen – oft schlecht geworden ist, wie brutal das zugeht...³²⁶

Alle drei narrativen Fäden werden miteinander verwoben und beleuchten einander gegenseitig, ohne den Bereich des Andeutungshaften, Suggestiven je zu verlassen. Den offenen Enden dieser verschiedenen Mikroerzählungen entsprechend findet auch die pragmatische Rahmenhandlung, also die Auseinandersetzung zwischen Dr. Ziegler und den Professoren, keinen Abschluss. Das Stück endet statt mit einer finalen Aufklärung mit der Aussicht auf einen neuen Konflikt, nachdem die Bibliothekarin nun zusätzlich beginnt, in den Buchstaben und zwischen den Zeilen der Fragmentschnipsel „Tiergesichter und Fratzen“ zu sehen.³²⁷

Ziegler: Aber ich stoße hiermit in ein weiteres Wespennest, das ist mir klar... – Autor: Das hört sich verdammt so an! – (*Lacht*)³²⁸

Die Kompositionsweise Lisseks erinnert im Ganzen an das Verfahren, das Bachtin dem Autor des polyphonen Romans zuschreibt: die Durchführung eines Themas in vielen verschiedenen Stimmen.³²⁹

324 Ebd., S. 7. Hervorhebungen im Original.

325 Ebd., S.6 f. Hervorhebungen im Original.

326 Ebd., S. 7.

327 Ebd., S. 18.

328 Ebd.

Dialog auf der Ebene der Narration

Bisher ging es darum zu zeigen, wie Lissek in *Zwettls Traum* Polyphonie verwirklicht, indem er eine Gleichwertigkeit der verschiedenen Protagonistenstimmen und der von ihnen vertretenen Positionen suggeriert.³³⁰ Ich habe in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Lissek zwar den Erzähler wieder einführt, den Braun in *Hüftplastik* abgeschafft hatte, dass er die damit einhergehenden Möglichkeiten, seine Deutungsautorität als Autor zu behaupten, aber nicht ausreizt, sondern den Protagonisten und ihren Äußerungen viel Raum zur eigenen Darstellung lässt. Als Erzähler vermeidet Lissek jede Art von Wertung oder Parteinahme, als Autor gewährleistet er eine ausgewogene Präsentation der konträren Ansichten seiner Helden.

Im vorigen Kapitel hatte das Beispiel von Peter Leonhard Brauns *Hüftplastik* bereits illustriert, dass die vermeintliche Zurückhaltung des Autors – in Form eines Verzichts auf unmittelbar geäußerte Wertungen – nicht notwendig dazu führt, dass die Dominanz der Autorsperspektive aufgegeben wird und eine echte Öffnung des Erzählens für die fremde Stimme stattfindet. Vielmehr hatten wir gerade in diesem Fall einen besonders ausgeprägten ideologischen Monologismus vorgefunden und daraus geschlossen, dass, wie Bachtin betont hat, nicht der „Ausfall der Position des Autors“ für ein polyphones Erzählen entscheidend ist, sondern „ihre radikale Veränderung“.³³¹ Lissek gibt nun mit *Zwettls Traum* einige Hinweise darauf, wie diese neue, das polyphone Erzählen befördernde Haltung des Feature-Autors aussehen kann. Dabei geht er über die ausgewogene Präsentation der Protagonisten-Stimmen hinaus, indem er sich selbst als Teilnehmer des großen Dialogs mit einbezieht. Bedeutsam ist in dieser Hinsicht, dass in *Zwettls Traum* der Autor in Funktion des Erzählers selbst im Stück zu hören ist. Der Autor wird also selbst Teil der Dokumentation. Während bei Schnabel dokumentarische Protagonistenstimmen mit fiktiven Erzählerstimmen kombiniert wurden und Braun den Autor gerade dadurch fiktionalisierte, dass er seine Nicht-Anwesenheit behauptete, übernimmt der Autor Lissek selbst die

329 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 301: „[S]ein Gegenstand ist die *Durchführung des Themas in vielen, verschiedenen Stimmen*, seine prinzipielle und sozusagen unaufhebbare Vielstimmigkeit und Verschiedenstimmigkeit. Die Anordnung der Stimmen selbst und ihre Wechselwirkung sind Dostoevskij wichtig.“ Hervorhebungen im Original.

330 An diesem Beispiel wird deutlich: Die Gleichwertigkeit der Stimmen bedeutet nicht notwendigerweise auch deren Dialogfähigkeit. Dr. Ziegler und die Professoren reden ganz offensichtlich aneinander vorbei. Die Kommunikation der Protagonisten untereinander funktioniert überhaupt nicht, weil sich ihre Welten kaum berühren. Es bedarf des fragenden, emphatischen Autors, um tatsächlich die verschiedenen Geschichten zu Gehör zu bringen und nicht auf der Oberfläche des Streits zu verharren.

331 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 76.

Erzählfunktion anstatt sich hinter einer Kunstfigur zu verbergen. Auf diesem Wege wird eine neue Dimension der Gleichwertigkeit zwischen Autoren- und Protagonistenstimme erreicht: Alle Sprechenden sind nun auf einer einheitlichen, dokumentarischen Ebene angesiedelt. Sie sind gleichermaßen reale Personen, die ihre Äußerungen persönlich verantworten und auf offensichtliche Weise ihre jeweiligen Interessen und subjektiven Sichtweisen vertreten. Damit ist ein Ungleichgewicht behoben, auf das schon Bachtin hingewiesen hat: Er argumentiert in *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, die monologische Erzählung unterscheide sich von der dialogischen (also letztlich auch der polyphonen) dadurch, dass der Autor seine Ideen in der Gesamtgestalt des Stückes verberge, ohne seine eigene Position, gleich der der Protagonisten, ebenfalls zur Disposition zu stellen – beispielsweise durch einen direkten Kommentar, d.h. durch eine Darstellung der eigenen Rede.³³²

Aber auch in einer zweiten Hinsicht wird der Autor Lissek zu einem Teil der Dokumentation – indem er nämlich als Gesprächspartner seiner Protagonisten stellenweise selbst im O-Ton zu hören ist.³³³ Er schneidet seinen Part nicht in allen Fällen aus den Konversationen heraus, wie es in der Feature-Produktion lange Zeit üblich war. Diese Entscheidung ist in mehrfacher Hinsicht folgenreich: Zum einen wird der Autor dadurch selbst zum Protagonisten; es wird deutlich, dass er selbst als Akteur vor Ort ist. Zum anderen vermittelt sich dem Zuhörer die Tatsache, dass die Äußerungen der Protagonisten nicht ‚an sich‘ zu verstehen sind, d.h. als Rede, die im ‚luftleeren Raum‘ stattfindet, sondern dass es sich eigentlich um Repliken innerhalb eines Dialogs mit dem Feature-Autor handelt. Die Aufnahmesituation als Kontext des Gesagten gewinnt also entscheidend an Bedeutung.

Das neue Bewusstsein um die Bedeutsamkeit der Aufnahmesituation spiegelt sich auch an einer technischen Entscheidung des Autors: Er nimmt die Gesprächssituation in Stereoqualität auf. Auch dieses Verfahren war in früheren Dekaden des Feature-Schaffens unüblich. Noch lange Zeit nach Einführung der Stereophonie im deutschen Rundfunk wurde

332 Vgl. dazu auch ebd., S. 92: „Die behauptete und vollwertige Idee des Autors kann in einem Werk des monologischen Typs eine dreifache Funktion übernehmen: sie ist erstens das Prinzip nach dem die Welt gesehen und dargestellt wird, das Material ausgewählt und zusammengestellt wird, das Prinzip, das allen Elementen des Werkes den gleichen ideologischen Ton vermittelt; zweitens kann die Idee mehr oder weniger deutliche oder bewusste Schlussfolgerung aus dem Dargestellten sein; drittens schließlich kann die Idee des Autors unmittelbaren Ausdruck in der ideologischen Position des Haupthelden finden. Die Idee geht als Prinzip der Darstellung in die Form ein.“ Und ebd., S. 94: „Alle diese Ideen des Autors werden [im monologischen Roman] nicht dargestellt; entweder sie stellen dar und steuern von innen die Darstellung, oder sie erhellen die Darstellung, oder sie erhellen das Dargestellte oder begleiten schließlich die Darstellung als untrennbares Bedeutungsornament. Sie kommen unmittelbar, ohne Distanz zum Ausdruck.“ Hervorhebungen im Original.

333 S. z.B. MS Zwettls Traum, S. 16 ff.

in der Regel differenziert zwischen atmosphärischen Aufnahmen (Atmos) in Stereoqualität und Sprachaufnahmen, die grundsätzlich monofon aufgezeichnet wurden. Im Mittelpunkt der Sprachaufnahme stand der möglichst klar verständliche Wortlaut, während die Atmo, die darunter gelegt wurde, einen atmosphärischen Raum, eine akustische Kulisse entwarf. Bei Lissek dagegen werden – dank durchgehend stereofoner Aufnahmen – auch solche Räume hörbar, die gerade durch Kommunikation, bzw. durch eine Interaktion zwischen Gesprächspartnern erst entstehen. In der akustischen Spur der Rede wird auch der umgebende Raum hörbar, die atmosphärische Situation vor Ort, die individuelle Dynamik der Interaktion zwischen den Akteuren und nicht zuletzt auch der Körper der Sprechenden. Erst in den letzten Jahren ist die Stereoaufnahme bei O-Tönen (also bei Sprachäußerungen), wie Lissek sie in *Zwettls Traum* verwendet, etwas gebräuchlicher geworden.³³⁴

Dialog auf der Ebene der Produktion:

Die Erzeugung des Materials als Teil des schöpferischen Prozesses im Feature

An dieser Stelle wird eine Eigenart des polyphonen Erzählens im Feature sichtbar, die diese Gattung von ihrem literarischen Vorläufer, dem polyphonen Roman, unterscheidet: Denn während der Dialog des Autors mit den Protagonisten sich im polyphonen Roman allein auf der Ebene der Gesamtkomposition der Erzählung abspielt, findet er im Feature gleich zweifach statt: zum einen ebenfalls auf der Ebene der Komposition (bzw. der Fiktion), als inszenierter Dialog zwischen Protagonisten und gegebenenfalls einem Erzähler; zum anderen aber auch in der Realität, als reales Gespräch zwischen Autor und Protagonisten, das die Grundlage für den späteren O-Ton bildet.

Die Frage nach dem Zustandekommen des dokumentarischen Ausgangsmaterials ist in den letzten Jahren mit der technischen Entschlackung der Produktion und der daraus resultierenden persönlicheren Beziehung zwischen Autor und Protagonisten verstärkt ins Bewusstsein der Feature-Macher gerückt. Lissek selbst hat sich diesem Thema in einem Vortrag (2006)³³⁵ ausführlich gewidmet. Er kommt darin zu dem Schluss, dass der Schaffensprozess des Feature-Autors ein mehrstufiger Vorgang ist, der nicht erst mit dem

334 Ein hervorragendes Beispiel für die Wirkung von Gesprächsaufnahmen in Stereoqualität ist z.B. Wolfgang Kopetzky's Portrait *Ernst Schnabel. Ein Mann im Wettlauf mit der Zeit* (MDR 2003). U.a. kommt darin Peter Leonhard Braun zu Wort, der über Schnabel sagt: „Um ihn war ein Flair, ein Fluidum, das breiter als die sichtbare Person war.“ Gleichzeitig ist es Brauns eigene Aura, die in Kopetzky's Aufnahmen zu hören ist.

335 Michel Lissek: „Der Autor als Umschalter und Transformator“, 2006.

Moment der Komposition beginnt, sondern bereits mit der Gewinnung des dokumentarischen Ausgangsmaterial einsetzt:

Das heißt, daß die Autorschaft eines Features [...] sehr viel früher beginnt, als man meint. Sie beginnt bei den Aufnahmen.³³⁶

Neben der Frage der *Material-Produktion* beleuchtet Lissek auch noch ein zweites, damit zusammenhängendes Moment des schöpferischen Prozesses: die Auseinandersetzung des Autors mit dem vorliegenden Material (dem selbst aufgezeichneten und dem vorgefundenen), also das Moment der *Komposition*. Lissek beschreibt diesen Vorgang gewissermaßen als interaktives ‚Ereignis‘, das sich der Planbarkeit durch den Autor entzieht. Demonstrativ reduziert er seinen eigenen Anteil bei gleichzeitiger Betonung der aktiven Rolle des Materials:

Es ist nicht der Autor, der sich seine Erzählstrategie wählt; es ist das Material, das sie aussucht. Es ist das Material, das sich gruppiert.³³⁷

Als Autor [...] habe ich Probleme mit dem Begriff Erzählstrategie. Der Begriff nämlich, setzt eine starke Position des Autors voraus – und die habe ich bisher nicht kennengelernt. Ich habe bisher nicht die Erfahrung gemacht, daß ich eine Erzählstrategie hätte verfolgen können.³³⁸

Als Beispiel nennt er die Erzählstruktur von *Zwettls Traum*, die das dokumentarische Material quasi in Eigenregie vorgegeben habe:

Es lag so eindeutig auf dem Weg, daß ich es nur noch aufheben mußte: Die Struktur der Sendung nämlich. Wenn man eine Stunde Material hat, [das] eine *Entzifferung* dokumentiert[t], muß die Struktur der Sendung dieser Entzifferung folgen. [...] An dieser Sendung wird meines [Erachtens] die Strahlkraft des Materials mehr als deutlich.³³⁹

Zwar liegt in dieser Darstellung natürlich eine Übertreibung, die Lissek auch selbst einräumt.³⁴⁰ Trotzdem lässt sich aus ihr eine veränderte Grundhaltung heraus lesen, die den Feature-Autor Lissek von einem Peter Leonhard Braun beispielsweise unterscheidet. Lissek wendet sich explizit gegen das Bild des omnipotenten Autors der 1960er und 1970er Jahre, der sein Material ‚benutzt‘, es zunächst vollständig in eine Richtung ausdeutet, um dann, im zweiten Schritt, eine möglichst kohärente Geschichte zu erzählen:

336 Ebd., S. 12.

337 Ebd., S. 5.

338 Ebd.

339 Ebd., S. 20.

340 S. ebd.: „Selbstverständlich *verhalte* ich mich als Autor zu meinen Tönen auf die eine oder andere Art. Wenn ich sage: *Die Töne sammeln sich*, oder: *Sie ordnen sich* – dann muß das wohl eine Metapher sein.“ Hervorhebungen im Original.

„Feature ist Dienst am Material – und nicht seine Instrumentalisierung.“³⁴¹ Die akustische Schlagkraft von Brauns stereofonen „Knochenbrecherlauten“ und „Gewindeschneidern“ weicht dabei einer subtileren Akustik, die eher suggestiv wirkt als überwältigend. Sie führt dazu, dass eine Reihe von Erzählungen sich andeuten, letztlich aber immer in der Schwebelage bleiben und keinem endgültigen Ende zugeführt werden.³⁴²

4.7.3 Exkurs: Polyphonie als Theorie des schöpferischen Prozesses

Für die Betrachtung des schöpferischen Prozesses der Feature-Produktion ist eine Beobachtung interessant, die Gary Saul Morson und Caryl Emerson zu Bachtins Polyphonie-Begriff angestellt haben: In ihrer umfassenden Bachtin-Monografie *Creation of a Prosaics* kommen sie nämlich zu dem Schluss, dass es Bachtin mit seinem Konzept der Polyphonie nicht nur darum gegangen sei, ein *Resultat* zu beschreiben – die Ästhetik der vorliegenden Romane und Erzählungen Dostoevskijs –, sondern auch eine eigene *Theorie des schöpferischen Prozesses* zu formulieren, der diesem Resultat notwendigerweise voraus zu gehen hat.

Concepts such as [...] „relative freedom“ of the characters, and change in the „position“ and „activity“ of the author all suggest that polyphony is in fact a theory of the creative process. A polyphonic work must be created in a special way, Bakhtin argues, or it will inevitably become monologic.³⁴³

Hauptcharakteristikum des Schöpfungsaktes, aus dem die polyphone Erzählung entsteht, ist, Morson/Emerson zufolge, das Moment der *Überraschung*. Es ergibt sich daraus, dass der Autor in einen Dialog mit seinen Protagonisten eintritt, dessen Fortgang – geschweige denn dessen Ausgang – er selbst nicht kennt.³⁴⁴ Der Schöpfungsakt wird als im Moment stattfindendes Gespräch mit einem Protagonisten vorgestellt, wobei Letzterer so viel Eigenständigkeit besitzen muss, dass er den Autor durch seine Antworten überraschen kann.³⁴⁵ Die Einheit der Erzählung wird diesem dialogischen Verfahren zufolge nicht

341 Ebd., S. 18.

342 Darin unterscheidet sich *Zwettls Traum* aber nicht nur vom „Akustischen Feature“ der 1960er und 1970er Jahre, sondern auch vom Großteil zeitgenössischer Produktionen.

343 Morson/Emerson, S. 243.

344 Vgl. ebd., S. 257: „Indeed, the polyphonic work’s design can be realized only if there is genuine surprise, which is one reason why polyphonic design is incompatible with structure or plan in the usual sense.“

345 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 71: „Und dieser Dialog – der ‚große Dialog‘ des Romans im Ganzen – spielt sich nicht in der Vergangenheit ab, sondern jetzt, d.h. im *Augenblick* des künstlerischen Prozesses. Es handelt sich keineswegs um das Stenogramm eines *abgeschlossenen* Dialogs, aus dem sich der Autor bereits zurückgezogen hat und dem gegenüber er jetzt eine gleichsam

durch einen feststehenden kompositorischen Plan oder ein Aussagevorhaben des Autors gestiftet, sondern durch die Integrität des fortlaufenden Dialogs allein.³⁴⁶ Ein solcher Ablauf kann weder einer Dramaturgie im konventionellen Sinne unterliegen, noch kann er eigentlich beendet werden, weshalb Dostoevskij, Bachtin zufolge, durchgehend große Probleme mit dem Abschluss seiner Erzählwerke gehabt habe.³⁴⁷

Im Unterschied zu Dostoevskij hat es der Feature-Autor von vornherein mit Protagonisten zu tun, die real sind und über ein eigenständiges Bewusstsein verfügen. Ihre Äußerungen sind für ihn grundsätzlich überraschend. Doch was im polyphonen Roman ein einfacher Vorgang ist – der Dialog zwischen Autor und Protagonisten im Moment der Komposition –, findet im Feature in zwei getrennten Schritten statt: Dem Gespräch in der Aufnahmesituation einerseits und der Komposition des gesammelten Materials andererseits. Dadurch ergeben sich einige Besonderheiten, die beim Roman nicht gegeben sind: So übertrifft der erste, real stattfindende Dialog zwischen Autor und Protagonisten die Möglichkeiten des empathischen Schriftstellers. Allerdings stellt er in diesem Fall nicht das eigentliche Kunstwerk dar, sondern lediglich eine Grundlage bzw. einen ersten Schritt in Richtung auf das fertige Feature. Lediglich Auszüge werden letztlich verwendet. Der zweite Dialog, den der Feature-Autor führt, ist folglich ein Dialog mit dem auf diesem Wege gewonnenen Material. Dieser Dialog ist insofern nur bedingt offen, als er von den Vorgaben des Materials abhängig ist. Die potentiellen Äußerungen der Protagonisten sind darin bereits enthalten. Ihren endgültigen Charakter gewinnen sie allerdings erst im Zuge der Gesamtkomposition, im Zusammenspiel mit allen anderen Elementen. Die dialogische Struktur des Schöpfungsprozesses ist also ein wesentliches Charakteristikum der Feature-Produktion, das dieses mit dem polyphonen Roman teilt, auch wenn durch die Zweistufigkeit eine Variation im Ablauf gegeben ist. Gewissermaßen ist es dabei gerade diese Zweistufigkeit, die eine weit radikalere Umsetzung von Dialogizität und Vielstimmigkeit nicht nur erlaubt, sondern nötig macht. Der Autor ist zur Auseinandersetzung mit der fremden Stimme gezwungen, so er denn überhaupt Protagonisten in seinem Stück zulassen will. Er ist genötigt, die Protagonisten anzusprechen, um sie zum Reden zu bringen, sie hörbar zu machen – und um etwas über sie herauszufinden. Dieser dialogische Schöp-

höhere und entscheidende Position einnimmt: würde sich in diesem Falle doch der echte, unabgeschlossene Dialog sofort in das objektivierte, abgeschlossene *Bild eines Dialogs*, wie es in jedem monologischen Roman zu finden ist, verwandeln.“ Hervorhebungen im Original.

346 Vgl. Morson/Emerson, S. 257.

347 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 47.

fungsprozess sprengt ganz offensichtlich den Rahmen der klassischen Konzeption von Mimesis. Aufgabe des Feature-Autors ist, den oben gesammelten Erkenntnissen zufolge, nicht die *Abbildung* von Wirklichkeit sondern zunächst die wörtlich verstandene *Befragung* von Wirklichkeit. Diese Befragung ist es, die akustisch dokumentiert, also abgebildet wird. Und erst aus einem zweiten Prozess der erneuten Befragung des gewonnenen Materials geht das eigentliche Werk als Produkt hervor.

Das Konzept der dialogischen Hervorbringung eignet sich aber auch für Erweiterungen, die über die ursprünglichen Ausführungen Bachtins hinausgehen. Das gilt beispielsweise für einen strukturalistischen Ansatz, wie ihn Lissek in Bezug auf die Aufnahmesituation formuliert:

Mein Körper und seine Geschichte präformiert das mir Mitgeteilte. Daß ich ein Mann bin und keine Frau, spielt zum Beispiel auch eine Rolle, und keine kleine. Ebenso evoziert meine Art zu sprechen und zu fragen, [sic] Sprachformen, die meiner entweder adäquat oder renitent entgegengesetzt sind – [...]. Ich kann versuchen, eine Sprachrolle zu übernehmen, die etwas hervorruft, was ich gerne hätte. Für meinen Körper, meine Geschichte und mein Geschlecht kann ich nichts. Meine Aufnahmen sind abhängig von mir (für den ich z.T. nichts kann) und meiner Befindlichkeit, sprich: Aufmerksamkeit, die ich nur teilweise steuern kann.³⁴⁸

Lissek betont den interaktiven Aspekt der Materialproduktion und bringt zusätzlich weitere Faktoren ins Spiel, die einer Kontrollierbarkeit des Vorgangs durch den Autor entgegenstehen. Er macht darauf aufmerksam, dass ein Dialog in der Realität ein komplexer Vorgang ist, der sich nicht, wie Bachtin in seiner Dostoevskij-Studie suggeriert, auf einen Widerstreit zwischen mehr oder weniger bewusst formulierten Positionen reduzieren lässt.

Ein dialogisch verlaufender Schaffensprozess kennzeichnet alle drei Feature-Produktionen, die in dieser Arbeit behandelt worden sind. Er ist in dem Moment automatisch gegeben, in dem eine wirkliche Öffnung für die fremde Stimme stattfindet.³⁴⁹ Lisseks *Zwettls Traum* unterscheidet sich jedoch dahingehend von den beiden vorangegangenen Beispielen, dass im Stück selbst der Prozess der Feature-Produktion als zweistufiger und dialogischer Vorgang reflektiert wird.

348 Lissek: Der Autor als Umschalter und Transformator, S. 12.

349 Dialogisch verläuft natürlich auch die Auseinandersetzung des Autors mit anderen Typen von Material wie Musik, Archivaufnahmen etc.

4.7.4 Zusammenfassung

Das zeitgenössische Feature Lisseks greift auf die Errungenschaften des Akustischen Features zurück, indem es dem dokumentarischen Material den größten Teil der Erzählung überlässt. Übernommen wird auch die Technik der Stereophonie. Ziel ist dabei allerdings nicht mehr der kraftvolle Ausdruck, sondern die Abbildung komplexer akustischer Räume und kommunikativer Situationen. In diesem Sinne wird die Stereophonie nun auch explizit für Sprachaufnahmen (O-Ton) eingesetzt. Gleichzeitig führt Lissek den Erzähler wieder ein, den Braun abgeschafft hatte, und knüpft damit an frühere Feature-Traditionen an. Im Unterschied zu Schnabels *29. Januar 1947* wird der Part des Erzählers hier jedoch vom Autor Lissek selbst übernommen. Letzterer ist nicht nur in der Funktion des Erzählers im Stück zu hören, sondern auch als Gesprächspartner der Protagonisten im O-Ton. Die Verschmelzung von Autor und Erzähler macht den Autor zur dokumentarischen Figur und damit den Protagonisten ähnlich. Eine Annäherung zwischen Autor und Protagonisten ist weiterhin dadurch gegeben, dass der Autor-Erzähler auf eine subjektive Perspektive beschränkt ist und über keinerlei auktoriale Qualitäten verfügt. Diese Rückkehr zur Subjektivität unterscheidet *Zwettls Traum* von der Idee der „stereofonen Dokumentation“ mit Objektivitätsanspruch der 1960er und 1970er Jahre. Aber auch anders als im frühen ‚subjektiven‘ Feature der 1950er Jahre (dem Feature Peter von Zahns beispielsweise) dominiert die Perspektive des Autor-Erzählers nicht die gesamte Erzählung, sondern stellt lediglich einen von vielen subjektiven Blickwinkeln dar, die im großen Dialog des Features aufeinander treffen.

Der Autor lässt den Protagonisten viel Raum zur Selbstdarstellung und hält sich mit eigenen Stellungnahmen zurück. Auch auf indirektem Wege findet keine Parteinahme von seiner Seite statt. Den teilweise widersprüchlichen Ansichten der Protagonisten wird durchgehend die gleiche Berechtigung eingeräumt. Diese, bei den vorigen Feature-Beispielen unerreichte Gleichwertigkeit aller Stimmen in *Zwettls Traum*, lässt eine echt dialogische Erzählstruktur entstehen. Nicht nur die Rolle des Autors, sondern auch der künstlerische Schaffensprozess der Feature-Produktion wird von Lissek im Stück selbst sowie in begleitenden Texten³⁵⁰ reflektiert. Es lassen sich im Wesentlichen zwei Arbeitsschritte unterscheiden: die Erzeugung des dokumentarischen Materials und die Montage des Materials zu einer Erzählung, dem Feature. An beiden ist der Autor maßgeblich

350 Vgl. z.B. Lissek: *Der Autor als Umschalter und Transformator*, 2006.

beteiligt und beide haben interaktiven Charakter, weshalb sie auch als dialogische Vorgänge zu bezeichnen sind.³⁵¹ Ein dialogischer Schaffensprozess ist, der Bachtin-Interpretation von Morson/Emerson zufolge, essentiell für die Entstehung einer echt polyphonen Erzählung. Da das Feature im Gegensatz zum polyphonen Roman unmittelbar auf dokumentarisches Material zurückgreift, muss der echte Dialog zwischen Autor und Protagonisten in seinem Fall bereits in der Realität stattgefunden haben, damit er dokumentiert und in Auszügen übernommen werden kann. Die Öffnung für die fremde Stimme muss also bereits in diesem Moment stattfinden. Sie tritt später nicht nur an den Stellen des Features zu Tage, an denen der Autor selbst im Gespräch zu hören ist, sondern spiegelt sich durchgehend in den Repliken seiner Gesprächspartner. Es ist diese grundlegende Offenheit des Autors, die in *Zwettls Traum* zu beobachten ist.

Lissek hat damit ein polyphones Erzählen verwirklicht, das die besondere mediale Beschaffenheit der Gattung Radio-Feature berücksichtigt und über die Möglichkeiten des polyphonen Romans hinausgeht. Die Emanzipation der Protagonistenstimmen ist so weit fortgeschritten, dass zum ersten Mal von einer Erzählweise die Rede sein kann, die von mehreren eigenständigen Ich-Erzählern getragen wird, welche annähernd mit gleicher Deutungsautorität ausgestattet sind. Der Autor übernimmt in diesem Kontext die Funktion desjenigen, der die Protagonisten sprechen macht, der sich auf die Suche nach Geschichten begibt – und der den großen Dialog der Erzählung verantwortungsvoll zusammenfügt.

Ich erfinde nicht, ich finde. Ich erzähle nicht, ich lasse erzählen. Ich bin nicht der, der vor-schreibt, ich bin der, der abschreibt.³⁵²

351 Diese Bezeichnung liegt auch deshalb nahe, weil es sich beim ersten Arbeitsschritt, der zur Entstehung des dokumentarischen Materials führt, tatsächlich um eine reale Gesprächssituation handelt.

352 Lissek: Der Autor als Umschalter und Transformator, S. 18.

5 SCHLUSS

Absicht meiner Arbeit war es, das bislang von der Wissenschaft vernachlässigte Genre Radio-Feature mit Hilfe literaturwissenschaftlicher Theorie und Methodik zu erschließen und Ansatzpunkte für eine weitere Erforschung aufzuzeigen. Dazu habe ich mich zunächst auf Spurensuche in der Geschichte der Gattung begeben und herausgefunden, dass das Feature, und zwar speziell das deutsche Feature, sowohl eine eigene Erzähltradition besitzt als auch ein eigenes Erzählverfahren hervorgebracht hat – eine Tatsache, die von der Forschung bislang noch nicht wahrgenommen wurde. Dieses Erzählverfahren lässt sich, wie ich im nächsten Schritt aufgezeigt habe, mit Hilfe von Bachtins Modell narrativer Polyphonie nicht nur treffend beschreiben. Vielmehr stellt es erst die konsequente Umsetzung dessen dar, was der polyphone Roman Dostoevskijs nur zu simulieren vermochte: Erst das Feature realisiert echte Vielstimmigkeit und ein radikal vielstimmiges Erzählen. Bachtins Polyphonie-Modell gewinnt vor diesem Hintergrund neue Relevanz und entfaltet zusätzliche Aussagekraft, wie sich insbesondere im Analyse-Teil dieser Arbeit gezeigt hat.

Am Beispiel des Features wird deutlich, worin das besondere Potential des polyphonen Verfahrens besteht. Hier eröffnet sich die Möglichkeit sowohl den sprachlichen Horizont als auch den Erfahrungshorizont eines einzelnen Autors zu überschreiten. Das Erzählen gewinnt so neue ästhetische Qualitäten, zu denen unter anderem eine gesteigerte Unberechenbarkeit und Ereignishaftigkeit (für Zuhörer und Autor gleichermaßen) zählt. Andererseits kann das polyphone Narrationsverfahren als interessante Antwort auf die Krise literarischer Repräsentation in der Moderne und als origineller Beitrag zur Entwicklung einer zeitgemäßen Erzählstrategie bewertet werden.³⁵³ Vielstimmigkeit jedoch, darauf hat Bachtin hingewiesen, lässt sich auf verschiedene Art und Weise verwirklichen. Polyphones Erzählen im bachtinschen Sinne ist nur dann realisiert, wenn fremde Stimmen nicht instrumentalisiert werden, um einer Aussageabsicht des Autors zu dienen oder dessen Weltansicht zu illustrieren – eine Praxis, die nicht nur im monologischen Roman, sondern vielfach auch im Feature anzutreffen ist. Polyphones Erzählen, im Gegensatz zu einer bloß formalen oder akustischen Vielstimmigkeit, verlangt eine Gleichwertigkeit aller Stimmen, einen Dialog annähernd ebenbürtiger Ich-Erzähler. Bedingung hierfür ist eine grundlegende

353 Vgl. Schwitzke: Das Hörspiel, S. 276: „Insofern ist das Feature eine eminent moderne Darstellungsart. Es subsumiert nicht, vereinfacht nicht, verallgemeinert nicht [...].“

Veränderung in der Haltung des Autors. Nicht als Wissender und Enthüllender, sondern als Suchender und Fragender, als „Kuppler“³⁵⁴ und „Hebamme“³⁵⁵ ist er hier gefragt. Für ihn

ist die Welt voller fremder Worte, unter denen er sich orientiert und deren spezifische Besonderheiten er mit feinem Ohr wahrnehmen können muß. Er muß sie auf die Ebene seines eigenen Wortes führen und zwar so, daß diese Ebene nicht zerstört wird.³⁵⁶

Im Feature lässt sich von Beginn an ein offensichtliches Interesse der Autoren an einer solchen Öffnung des Erzählens für die fremde Stimme ausmachen. Die im akustisch-dokumentarischen Medium des Rundfunks angelegten Möglichkeiten wurden hier explizit aufgegriffen, um ein neues, vielstimmiges Erzählverfahren zu etablieren, das mit dem Fortschreiten der Rundfunktechnik ständig weiter entwickelt und neu reflektiert worden ist. Verschiedene Stufen dieser Entwicklung habe ich exemplarisch an Ernst Schnabels *Der 29. Januar 1947*, Peter Leonhard Brauns *Hüftplastik* und Michael Lisseks *Zwettls Traum* aufgezeigt.

Das von mir in Ansätzen beschriebene feature-spezifische Erzählverfahren hat der Literaturwissenschaft noch wesentlich mehr zu bieten, als im begrenzten Rahmen der vorliegenden Arbeit verhandelt werden konnte. In einem weiterführenden Schritt könnte beispielsweise die simultane Komposition der Stimmen und die Vielschichtigkeit des Erzählens im Feature genauer in den Blick genommen werden. Auch die Rückkehr der mündlichen Rede in die narrative Prosa und das Zusammenspiel von Semantik und Akustik im Narrationsprozess wären eine ausführliche Betrachtung wert. Es wäre durchaus denkbar, erneut das Modell der Polyphonie – diesmal als erweitertes, nicht mehr durch die medialen Grenzen des Romans beschränktes – heranzuziehen, um diese Phänomene zu beschreiben.³⁵⁷ Ein weiteres, quasi unerschöpfliches Themenfeld eröffnet die Frage nach dem Wesen des Erzählens im Spannungsfeld von Fiktion und Dokumentation³⁵⁸ – eine

354 Als frühestes Vorbild für diesen Autoren-Typ nennt Bachtin den Philosophen Sokrates. Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 122.

355 Ebd. Auch Lissek benutzt diesen Begriff, um sein Selbstverständnis als Feature-Autor darzulegen; vgl. Lissek: Der Autor als Umschalter und Transformator, S. 18.

356 Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 224. Was Bachtin hier ursprünglich für den „Prosaschriftsteller“ formuliert, gilt in noch offensichtlicherem Maße für den Feature-Autor.

357 Bachtin selbst weist bereits darauf hin, welche zusätzlichen Ausdrucksmöglichkeiten das Erzählen durch den Einsatz der lebendigen, mündlichen Rede gewinnen könnte. Erst im Feature wird diese sprachliche Dimension erschlossen. Vgl. Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 225: unserer eigenen Rede nicht fremd. Um so erstaunlicher, daß alles [sic] bis heute noch nicht klar erkannt und entsprechend gewürdigt worden ist!“

358 Ein Aspekt der für die Erzählung im Feature eine große Rolle spielt, dem Roman jedoch fremd ist, ist der Umgang mit Authentizität bzw. mit dem Pathos des Authentischen, mit dem sie sich unweigerlich auflädt. Weiterführende Denkanstöße in diese Richtung finden sich z.B. in Roland Barthes „Bemerkungen zur Fotografie“. Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Frankfurt a. M. 1989, S. 96:

Frage die sicherlich am Einzelfall untersucht werden müsste. An dieser Stelle und an vielen weiteren könnte ein Seitenblick auf den Dokumentarfilm hilfreich sein, der dem Feature in einigen Eigenschaften verwandt ist und vergleichbare Probleme aufwirft, dabei aber über einen weiter entwickelten theoretischen Diskurs verfügt. Doch nicht nur für den Literaturwissenschaftler, sondern auch für den Feature-Autor ergeben sich mit der vorliegenden Untersuchung neue Perspektiven. Der Bezug auf Bachtin hat hier insbesondere Möglichkeiten eröffnet, den Zusammenhang zwischen ethischen und ästhetischen Entscheidungen und ihren Niederschlag in der narrativen Struktur des Features konkret fassbar zu machen. Erst die Einsicht des Autors in seine eigene Hörbarkeit, in sein eigenes Protagonist-Werden, ermöglicht ihm ein Nachdenken darüber, wie er diese Rolle in Zukunft ausfüllen möchte.

„Nichts Geschriebenes kann mir diese Gewissheit geben. Darin liegt das Übel (vielleicht aber auch die Wonne) der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. [...] Die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung.“

6 LITERATUR

Zu Bachtin

Primärtexte

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1963). München: Hanser 1971.

Bachtin, Michail M.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*. Kowalski, Edward und Michael Wegner (Hrsg.), 1. Auflage, Berlin u.a.: Aufbau-Verlag 1986.

Darin bes.:

„Das Wort im Roman“ (1934/35), S. 465-508.

„Epos und Roman“ (1941), S. 77-216.

Bakhtin, Michail M.: *Speech Genres and Other Late Essays*. Emerson, Caryl and Vern McGee (Hrsg.), Texas: Texas-University Press 1986.

Sekundärtexte

Bauer, Matthias: „Der dialogische Ansatz“: In ders.: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*, 2. Auflage, Stuttgart (u.a.): Metzler 2005, S. 114-135.

Dentith, Simon: *Bakhtinian thought: an introductory reader*. London u.a.: Routledge 1995.

Holquist, Michael: *Dialogism. Bakhtin and his World*. London u.a.: Routledge 1990.

Lachmann, Renate: „Michail M. Bachtin“. In: Nida-Rümelin, Julian und Monika Betzler (Hrsg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Kröner 1998, S. 47-50.

Morson, Gary Saul und Caryl Emerson: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford (US/CA): Stanford University Press 1992.

Zu den analysierten Features

Audiomaterial (s. Anhang)

Braun, Peter Leonhard: *8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik*. Regie: der Autor, SFB Berlin: 20. Mai 1970, 50'.

Lissek, Michael: *Zwettls Traum? Die Nibelungenfragmentfunde der Frau Dr. Ziegler. Oder: Sehen Sie nichts?* Regie: der Autor, ORF Wien: 27. März 2004, 53'.

Schnabel, Ernst: *Der 29. Januar 1947*. Regie: Ludwig Cremer, NWDR Hamburg: 16. Mai 1947, 83'.

Manuskripte (s. Anhang)

Braun, Peter Leonhard: *4 Feature-Texte*. Sender Freies Berlin/SFB (Hrsg.), 1. Auflage, Berlin: Haude & Spenersche Verlagsbuchhandlung 1972. Darin bes.: „8 Uhr 15, Operationssaal III, Hüftplastik. S. 79-104.

Lissek, Michael: „Zwettls Traum? Die Nibelungenfragmentfunde der Frau Dr. Ziegler. Oder: Sehen Sie nichts?“. Unveröffentlichtes Manuskript, Prix Marulić-Fassung. ORF Wien 2004.

Schnabel, Ernst: „Der 29. Januar 1947“. Unveröffentlichtes Manuskript der Erstsending am 16.5.1947. Regie: Ludwig Cremer, NWDR Hamburg.

Sonstiges Material

Braun, Peter Leonhard: „Mit Farbband und Tonband (III). Radio-Feature - Mythos und Praxis“. In: *medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse*. Heft 8, August 1981, S. 27-28.

Kopetzky, Helmut: „Ernst Schnabel“. Unveröffentlichtes Manuskript für den 23. Band der *Neuen Deutschen Biographie/NDB*, Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), Ausgabe in Arbeit.

ders.: *Ernst Schnabel. Ein Mann im Wettlauf mit der Zeit* (Feature). Regie: der Autor, MDR: 2003, 54'.

Lissek, Michael: „Der Autor als Umschalter und Transformator. Oder: Das Material treibt seine heiteren Spielchen. Über einige Erzählstrategien des akustischen Radio-Features“. Vortrag anlässlich des 4. Hörspielsymposiums in Rendsburg a. d. Eider; www.michaellissek.com/publikationen.htm (Stand: 20. Juni 2007).

Schnabel, Ernst: *Ein Tag wie morgen: 29. Januar 1947, 1. Februar 1950. Zwei Collagen*. Stuttgart: Reclam 1971.

Schwitzke, Ernst: „Ernst Schnabel“. In ders.: *Reclams Hörspielführer*, Stuttgart: Reclam 1969, S. 535-537.

Zum Feature allgemein

Andersch, Alfred: "Versuch über das Feature. Anlässlich einer neuen Arbeit Ernst Schnabels“. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 1953, Heft 1, S. 94-97.

Auer-Krafka, Tamara: *Die Entwicklungsgeschichte des westdeutschen Rundfunk-Features von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Wilhelm Braumüller Verlag 1980.

Bauernfeind, Wolfgang: „Mit O-Ton schreiben. Arbeitserfahrungen“. In: *medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse*, Heft 6, Juni 1981. S. 19-20.

Deutschmann, Christian und Frank Kaspar: „Auf den Autor kommt es an. Zwei Preise auf einmal: Jens Jarisch ist der ‚shooting star‘ des deutschen Radiofeatures“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. Oktober 2006, S. 26.

Eggebrecht, Axel: „Über Hörfolgen (Features)“. Aushang im NWDR, November 1945. Abschrift publiziert unter: http://radio-feature.de/literatur/lit_eggebrecht.html (Stand: 12. Juli 2007).

Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Kröner 1964. Darin bes.: „Das Feature“, S. 82-94.

Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963. Darin bes.: „Das Feature“, S. 19.

Gerhardt, Marlis: "Nahbild in blitzartiger Beleuchtung. Das Radio-Feature: im Zentrum die Subjektivität des Autors". In: *Weiterbildung und Medium*, Jg. 10, Nr. 5, September 1987, S. 28-33.

Gilliam, Laurence: *BBC Features*. London: Evan Brothers Ltd. 1950.

Haacke, Wilmont: „Warnung vor dem Fremdwort Feature“. In: *Rufer und Hörer*, Jg. 1951/52, Heft 6, S. 437-441.

Hickethier, Knut: „Die Welt als Hör-Raum in der Zeit. Zur Geschichte der Programmform ‚Feature‘“. In: *Kirche und Rundfunk*, Evangelischer Pressedienst/epd (Hrsg.), Nr. 53, 7. Juli 1984, S. 4-7.

Hülsebus-Wagner, Christa: *Feature und Radio-Essay. Hörfunkformen von Autoren der Gruppe 47 und ihres Umkreises*. Aachen: Cobra Verlag 1983.

Kapeller, Ludwig: „Feature – eine neue Form des Hörspiels“. In: *Rufer und Hörer*, Jg. 1951/52, Heft 6, S. 34.

Kopetzky, Helmut: „Der Autor und das Mikrofon Oder: Die Rückkehr des Autors ins Feature“. *CUT-Magazin*, Nr. 5/2000. Auch online veröffentlicht unter dem Titel „Draufhalten!“ unter: http://www.cut.biz/printable_version.php?abo_id=1122&show_jahr=2000&show_ausgabe=5&show_rubrik=Workshop&show_id=509 (Stand: 28. Juni 2007).

Kuby, Erich: „Das feature – das Fitscher“. In: *Deutsche Studentenzeitung*, Jg. 5, 1955, S. 3.

Kribus, Felix: *Das deutsche Hörfunk-Feature: Geschichte, Inhalt und Sprache einer radiogenen Ausdrucksform*. Diss. Stuttgart/Tübingen 1995.

Laven, Paul: „Künstliche Welt aus dem Lautsprecher“. In: *Rufer und Hörer*, 1952/53, S. 410-414.

Müller, Elisabeth: „Die Welt im Tonträger. Das Radio-Feature: Jedes Ding kann einen Mund bekommen“. In: *Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung*, 31. Januar 2003, S. 12.

Nerth, Hans: "Das Feature. Gedanken zu einer neuen Kunstform". In: *Die Welt*, 20. August 1966.

Nerth, Hans: "Hörbild im neuen Kostüm. Das Rundfunk-Feature ist das beliebteste Genre für den Schriftsteller von heute". In: *Die Welt*, 14. Juli 1972.

Petschke, Simone: *Die Trennung des Features vom Hörspiel im Zeitraum von 1950 bis 1954 beim NWDR*. Diss. Berlin 1985.

Schwitzke, Ernst: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Köln u.a.: Kiepenheuer & Witsch 1963. Darin bes.: „Am Anfang war das Feature“, S. 269-279.

Vowinkel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995. Darin bes.: „Feature“, S. 92-100.

Zindel, Udo und Wolfgang Rein (Hrsg.): *Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch*, Konstanz: UVK 1997.

Nachschlagewerke

Brockhaus - Die Enzyklopädie: in dreißig Bänden. Zwahr, Annette (Hrsg.), 21. Auflage, Leipzig u.a. 2006.

Brockhaus - Die Enzyklopädie: in 24 Bänden. 20. Auflage, Leipzig u.a. 1999.

Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Schweikle, Günther und Irmgard (Hrsg.), 2. Auflage, Stuttgart 1990.

Metzler-Musiklexikon: in vier Bänden - auf der Grundlage des von Günther Massenkeil hrsg. Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987), einer Bearbeitung des Dictionnaire de la musique von Marc Honegger (1976). Hassler, Harald (Hrsg.), 2. Auflage, Stuttgart 2005.

Meyers Grosses Taschenlexikon: in 24 Bänden. Ohlig, Rudolf (Hrsg.), 5. überarbeitete Auflage, Mannheim 1995.

Meyers Grosses Universallexikon: in 15 Bänden. Ahlheim, Karl-Heinz und Gisela Preuß (Hrsg.), Mannheim 1985.

Sonstige

Andersch, Alfred: *Die Geheimschreiber. Reportagen und Aufsätze*. Zürich: Diogenes 1978.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

Benjamin, Walter: „Der Erzähler“. In ders.: *Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 385-410.

Benjamin, Walter: „Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In ders.: *Ausgewählte Schriften 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 437-443.

Bredow, Hans: *Aus meinem Archiv*. Heidelberg: Vowinckel 1950. Darin bes. Döblin, Alfred: Rede anlässlich der Arbeitstagung „Dichtung und Rundfunk“ am 30. September 1929 in Kassel, S. 113.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. Darin bes.: „Montage“, S. 98-116.

Coetzee, John M.: *Elizabeth Costello*. Frankfurt a. M.: Fischer 2004.

Döblin, Alfred: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Muschg, Walter u.a.. Olten/Freiburg.: Walter 1963.

Gielgud, Val: *British Radio Drama 1922-56*. London: George G. Harrap 1957.

Haller, Michael: *Die Reportage. Ein Handbuch für Journalisten*. Basel: Lenos-Verlag 1987.

Krüger, Horst: "Der Radio-Essay. Versuch einer Bestimmung". In: Neue deutsche Hefte, 11. Jg. 1964, Heft 101, S. 97-110.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. 1. Buch. Reinbek: Rowohlt 1978

Soppe, August: *Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres*. 1. Auflage, Berlin: Spiess 1978.

Schöning, Klaus: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. 1. Auflage, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.