

Der Abend beginnt ohne jedes Geräusch –
Die Entwicklung von Unmittelbarkeit und Stereophonie
im Werk Peter Leonhard Brauns

Einleitung

Immer wieder werden Fossilien gefunden, aus denen sich neue Erkenntnisse über die menschliche Entwicklungsgeschichte ableiten lassen. Oder gerade neulich wurde ein Bakterium entdeckt, das ungeahnte Aufschlüsse über die Entstehung von Leben auf der Erde geben kann. In der Evolution des Radiofeatures spielt Peter Leonhard Braun eine ähnliche Rolle. Ohne ihn würde ich jetzt nicht hier stehen. Zwar stamme ich nicht direkt von ihm ab – wie ich noch zeigen werde –, aber die ökologische Nische, in der ich heutzutage meine Honorare zusammensammle, die hat er geschaffen. Denn Peter Leonhard Braun gilt als einer, wenn nicht als *der* Entdecker der Stereophonie für die dokumentarische Radiosendung. Und ich lebe ja in stereo.

Dieser beeindruckende Beginn eines neuen Abschnitts der Rundfunkgeschichte ...



[01]

Wir bringen: Eine stereofone Dokumentation.¹

Radiofeatures in stereo sind seit Jahrzehnten so selbstverständlich, dass diese Ansage heute nicht mehr so beeindruckend klingt. Doch sie untertreibt auch. Zutreffender – und zeitgemäßer – gesagt, bringt uns Peter Leonhard Braun einen Akustischen Film. Und ein Akustischer Dokumentarfilm ist eine ganz andere Kiste als ein 'Stereo-Feature'. Die Revolution, die Peter Leonhard Braun im Rundfunk angezettelt hat – und von der ich heute berichten möchte, weil sie uns immer noch unvermindert angeht – war nämlich keine *technische*, sondern eine *erzählerische*.

¹ Zitate dieses Vortrages können mit einem Klick auf das Abspielsymbol neben dem Text abgerufen werden, oder im Internet unter yeya.de/archiv/peter-leonhard-braun. Einzelne Hörbeispiele sind möglicherweise umfangreicher als hier berücksichtigt.

Verwöhnt vom Panorama-Stereo im Kino, von 3-D und 5.1-Surround-Sound, ja, verwöhnt nicht zuletzt auch, selbstverliebt wie ich bin, von meinen eigenen AB- und ORTF-Aufnahmen, erschien mir, als ich irgendwann einmal *Hühner* (1967) und *Hyänen* (1971) angehört habe, die *Stereofonie* nicht unbedingt als das wesentliche Merkmal daran. Doch gelten diese Sendungen als Durchbruch – *Hühner* – oder gar als Vollendung – *Hyänen* – der stereofonen Darstellung.

So kam ich zu der Annahme, dass nichts oder nicht viel verloren gehen würde, wenn ich mir eine der großen stereofonen Dokumentationen in mono anhören würde. Meine Arbeitshypothese für diesen Vortrag lautete: die Verwendung von Stereofonie in den Features von Peter Leonhard Braun wird völlig überschätzt, und hat so gut wie keinen Einfluss auf ihren Erfolg gehabt.

Erster Teil

– Wort –

Einer der wenigen Glaubenssätze, den ich nicht wenige Wochen, nachdem ich mir eine Gravur davon habe anfertigen lassen, wieder verwerfen musste, ist der Glaube an die Notwendigkeit von der Entsprechung von *Inhalt* und *Form*. Und ein anderer, der sich auch gehalten hat, ist mein Glaube an die Notwendigkeit des Vorhandenseins einer *Geschichte*. Das muss aber keine Geschichte im klassischen Sinn sein, sie braucht nicht unbedingt einen Spannungsbogen, auch keinen Anfang oder Ende. Für mich erzählt auch ein Überraschungsei eine Geschichte. Und zu meiner kontinuierlichen Enttäuschung gibt es aber auch viele Überraschungseier, die *keine* Geschichte erzählen, sondern nur so eine Art Werbeartikel für einen Kinofilm enthalten, und vielleicht kann man daran sehen, wie verkommen die Kunst des Geschichtenerzählens heutzutage ist. Eigentlich kaufe ich auch gar keine Überraschungseier mehr, weil die nicht bio sind. Aber das nur am Rande.



[02]

Kurfürstendamm, Sonnenseite, zweite und dritte Etage. In einer knappen halben Stunde beginnt die erste Show, aber der langgestreckte Vorführsalon ist noch leer. Die Spiegelstreifen an den mattweißen Wänden reflektieren nur das cremige Licht aus den seidengelb abgedunkelten Fenstern und das hochnäsige Funkeln der Kronleuchter. Rundherum, in einer Doppelreihe, stehen vielleicht einhundertfünfzig vornehm gelangweilte Stühle. Auf den roten Rückenpolstern sind mit Stecknadeln weiße Kärtchen festgepickt, immer der Name des Einkäufers darauf, für den der Stuhl reserviert ist.

Dieser Ausschnitt stammt aus einem Radiofeature, *Modehauptstadt Berlin* (1960), das vor über einem halben Jahrhundert gesendet worden ist. Es enthält übrigens neben dem Erzähltext auch ein illustratives Geräusch von laufenden Propellern auf dem Flugfeld des Tempelhofer Flughafens sowie Interviews mit Beteiligten der Modeschauen, beispielsweise mit einem Mannequin:



[03]

Wir werden erstens mal immer sehr aufgepulvert – mit irgendwelchen Sachen, sei es mit Sekt, oder wir bekommen Kaffee vorher, uns wird gut zugeredet, und wir kriegen Blumen geschenkt – so dass wir schon in einer netten Stimmung sind, und äh, und das überträgt sich ja auch sehr auf die Kundschaft – ob man nun müde und apathisch durch den Salon latscht, oder man führt jedes Kleid eben mit Lust und Liebe vor.

Peter Leonhard Braun ist zuallererst ein Erzähler. Nicht nur, weil er über eine sehr eigene und ausdrucksstarke Sprache verfügt, in der häufig akustische Wahrnehmungen zur treibenden Kraft einer Aussage werden, zum Beispiel in Sätzen wie: "Winde pfeifen oft Sprühgisch über das schmale Land" aus *Urlaub in Cornwall* (1961). Sondern auch, weil er immer eine echte Geschichte erzählt. Und stets tut er dies schonungslos.



[04]

Ich habe nicht die geringste musikalische Begabung. Und ich ließ mich von einem Berliner Freund in einer Berliner Kneipe dazu überreden, mit ihm nach Bayreuth zu fahren. Zu Richard Wagner. Das war damals noch eine ziemlich stinkende Angelegenheit, es war ja die ganze nationalsozialistische Vergangenheit noch recht frisch ... Also, ich ging zu mir ins Haus, und kriegte – das war ein großes Unglück, wie sich dann später herausstellte – die Reise bezahlt, und die Eintrittskarten finanziert ... Und dann saß ich also da, und musste Wagner machen. Hatte gar keinen Zugang.

Ich habe mich, bevor ich damit begonnen habe, in einer ganz guten Situation befunden: Erfolgsautor, ich hatte zirka achtzehntausend Deutsche Mark auf der Bank ... und – ich habe ungefähr zwei Jahre gebraucht – dann hatte ich mein ganzes Geld verbraten und hatte achtzehntausend Mark *Schulden*. Ich kriegte keinen Zugang zu dieser musikalischen Welt. Es wurde immer verrückter: Ich bin dann auf eigene Kosten in das Salzburger Festival gefahren. Vergeblich. Dann bin ich nach Bayreuth umgezogen, und habe drei Monate in Bayreuth gewohnt, und bin täglich mit meinem Fahrrad ins Wagner-Archiv gefahren, ich war am Schluss Professor Doktor Wagner. *Der Experte*. Und konnte es nicht schreiben.

Und dann habe ich das Ganze, da lebte ich schon in Paris, umgedreht, und habe geschrieben: *Das Tagebuch eines Unmusikalischen*. Und das war's.²

Hier trug ein gewandter Geschichtenerzähler einen sperrigen Inhalt mit sich herum, und fand zwei Jahre lang nicht die passende Form dafür. Eben daran meine ich einen wirklich guten Erzähler zu erkennen: dass er nicht glaubt, bei einer Geschichte käme es hauptsächlich auf ihren Inhalt an und die Form wäre nicht so wichtig – obwohl das Bankkonto eine solche Lösung dringend anmahnt. In der Recherche journalistisch, in der Darstellung jedoch künstlerisch, ist es ja gerade die Form, die ein Feature erst von anderen Radiosendungen unterscheidet. Um den reinen Nachrichtenwert, etwa: "In Bayreuth finden weiterhin jedes Jahr die Wagner-Festspiele statt" zu transportieren, braucht niemand ein Feature zu bemühen. Und so wird bei Peter Leonhard Braun die Erzählhaltung zur eigentlichen Nachricht des Features: die freche und gleichzeitig bescheidene Sicht eines Jüngers, der von einem Ehepaar zum Wagner-Mythos bekehrt werden soll, der aber das Spektakel um das große deutsche Heldenepos nicht in nationalreligiöser Verzückung durchlebt, sondern es nüchtern betrachtet, was dann fast unabsichtlich wie Spott klingt.



[05]

Enttäuscht. Ich war von der Einfahrt nach Bayreuth enttäuscht. Bayreuth schien gar keine Stadt, nur Häuser, die ebenso hätten woanders stehen können, völlig auswechselbar, ohne Wurzeln, als wären sie gestern noch nicht dagewesen und morgen schon wieder weg. Die Gegend hatte nur *ein* bleiches Fieber aus Stein, oder das Bausparkassen-Einheitsmodell: hell, sonst nichts. Man musste angestrengt hinsehen, um es überhaupt zu bemerken. Das band sich zu keinem Gesicht, blieb anonym. War es denn da? – man hätte wirklich Haus für Haus anfassen müssen ... Der erste Eindruck also: war nicht vorhanden, weil die Stadt einfach keinen hinterließ.

Nun, das war nicht so schlimm, ich stellte mir Bayreuth eben vor: Hauptstadt der Musik!

Es ist ein Funkmonolog. Es gibt kein Geräusch. Es ist ein Feature über Bayreuth und die Wagner-Festspiele, und Peter Leonhard Braun verwendet – Anfang der Sechziger Jahre – nur an drei kurzen Stellen Musik, und dies, obwohl ja unablässig von der Musik die Rede ist. Aber die Musik, die er verwendet, ist *Jazz*.

² Peter Leonhard Braun in einem bislang unveröffentlichten Gespräch aus dem Jahr 2007

Ihm gelingt damit eine großartige Dekonstruktion dieses Mythos, die ganz schlicht darin zu bestehen scheint, dass sich der Erzähler brav dem Protokoll unterwirft, aber sich gleichzeitig jeder Ergriffenheit verweigert. Und damit die Inszenierung kalt analysiert und ihre Methoden bloßlegt. So beschreibt er mit der auch seinen anderen Stücken eigenen Mischung aus Bewunderung und Abscheu die so ehrwürdigen wie gruseligen Rituale des Ehepaars, zum Beispiel das getragene Gedenken – im Anschluss an das Abendessen – am Grab von Richard Wagner. Und auf die Beschreibung jener nächtlichen Szene folgt einer meiner Lieblingsätze:



[06]

Wir fahren vom Grabe direkt ins Bett.

Es ist schwer, das Besondere des Ausdrucks dieser Sprache in Ausschnitten zu Gehör zu bringen, weil es – abgesehen von einigen Redewendungen oder neuerfundenen Verben, die den Text funkeln lassen und ihn gleichzeitig verdichten – eine epische Erzählweise ist, die sich in selbstbezüglichen Kreisen langsam aufbaut, um ihren Zuhörer dabei an sich zu binden wie orientalische Endlos geschichten es tun.

Für den Anflug eines Gefühls davon hier ein längerer Ausschnitt aus der Beschreibung einer – ebenfalls rituellen – Einführungsveranstaltung zu der Oper *Tannhäuser*.



[07]

Wenn es nun aber schon im ersten Teil des Vortrages dem Herrn Professor gelungen war, mir ziemlich entlegen zu bleiben, so gelang ihm das im zweiten Teil *ganz*. Er begab sich dazu von seinem Stehpult zu einem Flügel, und griff dort: *Motive*. Verfolgte sie dann, mit feinsten Kennerschaft, in allen ihren Wandlungen, durch die gesamte Oper. Es war die reine Tongrüberei.

Ich dachte mir bald, wie schade es doch für einen Anfänger sei, in einen so schönen Einführungsvortrag zu gehen, bevor er nicht die Oper gesehen hatte. Das Gegenteil empfahl sich: die Oper nämlich möglichst mehrfach anzuschauen – und derart vorbereitet – dann in die Einführung zu laufen, dass man so recht etwas davon hat. Um sie eines Tages aber vielleicht sogar voll auszukosten, musste man sicher erstmal fünf, sechs Jahre brav hintereinander nach Bayreuth gekommen sein. Dieses Stadium ausgepichteter Eingeweihtheit hatte das Publikum um mich herum schon erreicht: Man nickte oft,

legte gespannt interessiert die Köpfchen schief, schloss sogar die Augen, und wenn der Herr Professor die Motive anschluss, schien auch noch der Trockenste unter ihnen eine wunderbare Begegnung zu haben. Am Feinsten konnte ich dieses Erfasst-Sein, diesen Aufenthalt in irgendeiner geheimnisvollen und mir durchaus nicht zugänglichen musikalischen Sphäre an einer unmittelbar vor mir sitzenden, sehr alten Dame erkennen. Sie wirkte gänzlich bewegungslos: das Monument einer Greisin – in schwarzem Kostüm, schwarzen langen Lederhandschuhen – auf dem Kopf: ein schwarzer Tellerhut. Vor ihre Augen hielt sie starr ein Lorgnon. Selbst die kleinen Perlen, die an kurzen Ketten an ihren Ohren hingen, hingen starr. Ohne den leisesten Pendel. Auf dem Tellerhut aber stak eine hohe, wipplige Feder, die auch noch die zarteste Bewegung des Damenkopfes überdeutlich in größere Bewegungen übertrug, und als nun der Professor auf dem Flügel ein sogenanntes Wollust-Motiv zum besten gab, was die Leute mit den geschlossenen Augen auch noch dazu brachte, weich den Mund zu öffnen, durchlief diese Feder ein schwaches, erstes Zittern. Die Akkorde steigerten sich, die Feder geriet in ein Schwingen, und als das Klavier am wollüstigsten war, peitschte sie hin und her, haltlos, zügellos, mit Verlaub: obszön.

Nachdem ich *Debut in Bayreuth* (1963) gehört hatte, wusste ich jedenfalls, dass ich richtig lag: Peter Leonhard Braun war ein großartiger Erzähler, und brauchte dafür weder Stereophonie-Schnickschnack noch überhaupt ein Mikrofon.



[08]

Das wurde eine sehr erfolgreiche Sendung, aber ich war trotzdem ruiniert. Wieland Wagner, der große Regisseur der damaligen Zeit in Bayreuth, druckte dieses Feature komplett in seinem Programmheft ab. Und ich hatte das einzige Mal in meinem Leben das Vergnügen, in eine Buchhandlung zu gehen und erkannt zu werden. Als Radioautor ist das kein leichtes Ding.³

³ Peter Leonhard Braun in demselben unveröffentlichten Gespräch aus dem Jahr 2007

Zweiter Teil

– Geräusch –



[09]

Äh, Sie haben angefangen als ein ... – Na, wie jeder anfängt! – ... als ein Schreiberautor? – Schreiber! Ein Autor kommt vom Schreibtisch. – Kein Vorwurf! – Das heißt, er sitzt da, kocht sich was aus in seinem Hirn, und bringt es also auf Papier. – Mmh. – Er *muss* also am Anfang schreiben können. Und das sind auch die ersten Jahre der Auseinandersetzung, die ein Autor hat, bis er sich also seiner Mittel sicher ist, und dann auch, wie es beim Feature wesentlich ist, nicht auf einem Stil, der sagen wir mal der Eitelkeit des Autores dienen kann, hängen bleibt, sondern je nach Thema auch die *Darstellungs-Form* und den *Darstellungs-Stil* variiert. – Darf ich bloß was zwischen fragen? Äh, wann haben Sie überhaupt angefangen zu schreiben, besser gesagt, für den Rundfunk zu schreiben? – Phff, da hab ich noch studiert, also das war 1952 ... – Also, das ist anderthalb Jahrzehnte ungefähr her. – ... und da sah's noch gar nicht gut aus am Anfang. Wenn ich in den Rundfunk kam und etwas abliefern wollte, dann sagte man immer zu mir: *Herr Braun, Sie sind noch nicht soweit!* Im Frühling sagte man das. *Komm'se im Herbst wieder, da sind Sie innerlich ein Stück gewachsen.*

Dies stammt aus einer Radio-Plauderei⁴ des Jahres 1969, aus der ich im Folgenden immer wieder zitieren möchte, um erstens nicht alles selbst erzählen zu müssen und zweitens, weil dieses Live-Gespräch nicht nur in der Epoche einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen Umwälzungen stattfand, sondern insbesondere auch die mediale Revolutionszeit für das Feature markiert und beschreibt. Es geht hier um einen Wendepunkt, der die gesamte Feature-Tradition in ein Vorher und ein Nachher aufteilen wird.

Das Genre Feature steht im Begriff, einen Paradigmenwechsel zu erleben, und die Mehrheit der Macher stellt sich vehement dagegen: Kaum jemand will seine Schreibmaschine gegen ein Aufnahmegerät tauschen.

⁴ *Mit den Ohren gaffen – Von einem, der auszog, das Hören zu schreiben* (1969) ist ein im Haus des Rundfunks aufgenommenes Werkstattgespräch mit Peter Leonhard Braun und dem damaligen Leiter der Featureabteilung des Sender Freies Berlin, Hans-Georg Berthold, das von Ulrich Gembhardt mit bemerkenswerter Begriffsstutzigkeit moderiert wurde



[10]

Ihre Eitelkeit als Autor richtet sich jedenfalls nicht mehr auf die des Wort-Autors, und wie haben Sie den Schritt gemacht? – Das ist völlig richtig. Wenn man also meint, seiner Sprache sicher zu sein, wenn man also ein Thema darstellen kann ... dann ist das im Grunde erledigt. Das reicht dann nicht mehr aus, man fragt sich: Also, wie ist die Aufgabe, die ich hab? Meine Aufgabe ist ja, Rundfunk zu machen, und Rundfunk heißt, ich muss den Hörer *kriegen*. – Sie wollen ihn faszinieren, in irgendeiner Form ... – Ich muss ihn an den Stoff binden, ich muss ihn nicht nur einfach als Betrachter dort haben, sondern ich muss versuchen, ihn einzubeziehen. Wie kann ich das erreichen?

Quasi als vorweg genommene Antwort auf diese Frage hatte Peter Leonhard Braun bereits fünf Jahre zuvor, 1964, ein Feature über den *Londoner Abend* gemacht.



[11]

Eine Sendung, die keine Facts bringt, keine Einwohnerzahlen, keine Angaben über die Größe der Stadt, sondern eine *atmosphärische Darstellung*. Dass der Hörer also gar nicht belehrt wird, sondern im Grunde wie eine Art Berührung erfährt: *Ach, so ist das da drüben*.

Wie in fast allen seinen Werken nimmt Peter Leonhard Braun auch hier eine weitere Inszenierung minutiös auseinander, diesmal handelt es sich um ein Hunderennen. Erstens, Zweitens, Drittens trennt er einzelne Bestandteile aus dem Gesamtvorgang heraus, und betreibt – indem er beispielsweise das Spektakel kurz aus der Sicht der Rennhunde darstellt – eine umfassende Desillusionierung. Dieses Feature beginnt mit der Geräuschkulisse der Stadion-Musik, lange bevor das erste Wort fällt.



[12]

Die Luft in dem Stadion ist ein feuchter Lappen, hängt kalt vom Himmel herunter, jedem ins Gesicht, in den Rockkragen, tröpfelt ab auf die Hände. Der Schmutz der Holzböden schmiert, die Stühle sind vollgesoffen mit Nässe, auf ihren Eisenteilen glänzt Wasser. Um das ganze Stadion – vierhundert Meter lang, zweihundert Meter breit, und um die fünf- bis sechstausend Menschen darin – liegt ein feuchter Umschlag. Es ist acht Uhr abends. *Rennzeit*.

Die Desillusionierung betrifft dabei nicht nur das unmittelbare Ereignis, sondern geht weit darüber hinaus. Peter Leonhard Braun stellt nicht nur vom Menschen erfundene und gesteuerte Ereignisse vor, sondern er stellt damit immer den Menschen in seinem Wesen dar. Und wenn man dieser Darstellung folgt, bekommt man zuweilen Angst. Nicht vor bestimmten Menschen, sondern vor allen. Es ist die Masse, die befremdet. Allenfalls geben stellvertretende Einzelne der Namenlosigkeit der Menge ein Gesicht. Während die Hunde ein Rennen laufen, füllt dreißig Sekunden lang das Jagdgeschrei der Menschenmeute das Radio alleine, bis der Erzähler die Anspannung löst.



[13]

Die Rennstrecke ist durchlaufen. Ziellinie, automatisches Zielfoto, gleichzeitig schaltet das Licht im Stadion wieder ein. An der entfernteren Seitenkurve, wo die Zwinger liegen, betreten die Zwingerjungfern die Bahn, und der Stadioniener. Die Mädchen halten die Leinen und die Halsbänder bereit, der Stadioniener einen gewölbten Holzkasten ohne Boden, wie man ihn auf Nähmaschinen stülpt. Der Monteur im Elektroraum drosselt allmählich die Geschwindigkeit des Hasen, und die verfolgenden Hunde kommen immer näher an ihn heran. Noch drei Sprünge, noch zwei ... das ist für sie der Höhepunkt des Rennens, erst jetzt. Die erlösenden Sekunden gleich, wenn sie das Lebendige da vor ihnen erreichen und zerreißen werden.

Dann rollt der Hase genau vor dem Stadioniener aus, hält, der Mann stülpt seinen Holzkasten drüber, weg. Und der erste Hund schreit. Während die Hunde versuchen, unter den Holzkasten zu gelangen, legen ihnen die Mädchen die Halsbänder um, und ziehen sie dann weg. Sie werden niemals ihre Beute erreichen, und auch nie wissen, dass die ganze Jagd nicht lohnt.

Einzugsfanfare, der Mister Starter begibt sich wieder auf die Bahn, schwarze Melone, weißer Gummimantel, hinter ihm Jungfern und Hunde, zuletzt Stadioniener, Müllschippe, Besen. Parade für Rennen Nummer zwei. Rennen, Parade. Rennen, Parade, immer dasselbe. Alle sechzehn Minuten wird die Startvorrichtung mit sechs frischen Hunden geladen, schnell dann hoch, und die Hunde feuern sich ab. Produzieren bei der aussichtslosen Verfolgung eines künstlichen Hasen vorübergehend Geschwindigkeit und Faszination, und nach achtundzwanzig bis zweiunddreißig Sekunden ist noch immer alles vorbei.

Weshalb langweilt sich niemand? Was ist das für ein Sport, für den man Wetter ausgesetzt auf Holztribünen zu stehen hat, und acht Mal an einem Abend betrachten kann, wie Hunde einen Hasen nicht kriegen? Es ist kein Sport. Es ist eine Befriedigung der wahrscheinlich einzigen englischen Nationalleidenschaft. *Wetten*. Verdammtes, schon seit Jahrhunderten den englischen Charakter juckendes Laster. Und heute milliardenwichtiger Wirtschaftsfaktor. *Wetten*.

Dadurch bekommt der Rennablauf einen barbarischen Sinn. Die Hunde rasen um die Bahn, um eine Gewinn- und Verlustindustrie zu betreiben. Diese fünf- bis sechstausend Zuschauer nehmen die gleitende Schönheit der Jagd gar nicht wahr. Sie erregt allein das sich dabei variierende Ergebnis. Sie sind keine Zuschauer. Sie sind fünf- bis sechstausend überlegte Geldeinsätze. Sie sind Spieler, ihr Rennfieber ist Spielfieber. So gehören sie auch nicht wie die Masse bei einem Fußballmatch zusammen, sondern jeder bleibt in seiner Absicht und Unruhe, heute nacht Geld zu machen, für sich. Ihr Verbindungsmerkmal, die Wette, isoliert. Jeder spielt allein – für sich, und gegen die anderen. Und die Hunde? – sie sind nichts als Chancen.

Schon in diesem frühen Ausschnitt zeichnen sich die Möglichkeiten dessen ab, was ich heute gerne 'Sounddramaturgie' nenne: der Perspektivwechsel, der von der Masse der Menschen ganz nah zu den Hunden und dann wieder zurück zu der Masse geht, wird nicht nur auf der textlichen Ebene vollzogen, sondern auch auf der akustischen. Und wovon der Text dabei nicht spricht, davon erzählen die Geräusche: vom lauten, verzerrt aggressiven Brüllen der Menschen und vom leisen, gehetzten Hecheln der Hunde, die vor Angst auf die Rennbahn koten und vor Qual fiepen. Was nicht wörtlich benannt wird, ist umso genauer zu hören: die Hunde sind in dieser Inszenierung nicht die Jäger, sondern die Gejagten.



[14]

Geräusch. – Mmh. – Geräusch heißt: Authentizität. Es ist wie ein Sachbeleg zum Thema ... – Ein Geräusch, das Sie aus der Wirklichkeit herholen? – Richtig, in Außenaufnahme, die ich also selbst mache ... das heißt weiter, das Entscheidende: das Geräusch hat einen eigenen dramatischen Wert! Es wird, wenn man es richtig einsetzt, zu einer Art Mitspieler. Es ist also nicht nur bloße Illustration.

Ich bitte zu beachten: bis jetzt geht es überhaupt noch nicht um Stereophonie, sondern um Originaltonaufnahmen. Zwar gab es die schon seit den Zwanziger Jahren, doch abgesehen von wenigen Interview-O-Tönen führten Aufnahmen, die außerhalb der Rundfunkstudios entstanden, sofern es sie überhaupt gab, ein Schattendasein im Sendebetrieb.

Außenaufnahmen waren wie der Straßendreck, den man sich bitte von den Schuhen klopfen sollte, bevor man die heiligen Hallen des Rundfunkgebäudes betrat. Hier herrschte das reine Wort, das *geschriebene* Wort, und wenn es dazu Geräusche geben musste, dann sollten die möglichst ebenso künstlich von ausgebildetem Rundfunkpersonal erzeugt werden, und nicht irgendwo im Rinnstein aufgelesen werden. Die Wirklichkeit besaß überhaupt keine Qualifikation für das Anliefern von Geräuschen.

Zugegeben, die mono-Menschenmenge war noch ein ziemlicher Brei. Vorherrschend bleibt noch die Kraft des Wortes, doch seine Aufgabe hat sich verändert: Das Wort muss nicht mehr eine ganze Vorstellungswelt erzeugen, sondern kann innerhalb einer vorhandenen Klangwelt dieses und jenes hervorheben, und so die Aufmerksamkeit beim Hören *lenken*. Und manchmal scheint es mir, als würden sogar die Geräusche das Wort lenken.



[15]

Ich höre es heute mit großem Vergnügen, aber damals war ich sehr unbefriedigt. – Und was war der Grund? – Ich dachte damals, ich bin noch etwas schuldig geblieben. Ich meinte, ich müsste etwas rauskriegen, wo also eine Verschmelzung von Wort und Akustik da ist. Dass also ein echtes Miteinander-Spiel möglich ist.

Es fällt einem heute wirklich schwer, nachzuvollziehen, wie provokativ diese Sätze in den Ohren jener geklungen haben müssen, die zwischen ihrer Feuilletonsendung und einem Roman von Thomas Mann keinen nennenswerten Unterschied sahen. Leute, die in einer Blase aus Ehrfurcht vor vermeintlicher Hochkultur lebten. Doch zum Leidwesen dieser Leute hatte die Revolution begonnen.

Geräusche erhielten durch zunächst wenige Pioniere wie Peter Leonhard Braun Einzug in den Sendebetrieb – zum Schrecken aller Mächtegern-Schriftsteller Rundfunkautoren, Lektoren und Redaktoren, die damit nicht umgehen konnten – und dann begnügten sich diese Geräusche nicht einmal damit, akustisches Beiwerk zu bleiben, nein, sie schickten sich sogar an, dem Wort ebenbürtig zu werden, um es dort, wo es möglich war, zu *ersetzen*.

Dritter Teil

– Raum –



[16]

Stehen. Stehen. Stehen. Stehen. Warten. Warten. Warten.
Warten. Dass. Es. Geschieht. Jetzt!

Musik! – ein Helm, der sich überstülpt, dicht, nichts anderes mehr zulässt. Signale, herrliche Signale! – schickt sie durch mich hindurch, schlägt sie mir über den Kopf ... Druck, wunderbarer Druck! – der alles abnimmt, mit mir macht, ja ja ja, mich anfasst, fass mich an! – wühlt, tue es! – rüttelt, ja ja ja, mach mit mir! – mach! – ich gehorche ja! Druck! – zieht mir eine Strippe durch, Körper durch, lang durch, vom Hirn direkt runter, zuck ich an dieser Strippe, aufgehängt dran, es zieht und die Glieder zucken, zuerst nur in mir, dann fängt es mit den Füßen an. Schritt. Schritt. Schritt. Schritt!

Dies ist eine Sendung von 1965, *London-Report*, sie ist Teil einer Art Feature-Serie – Peter Leonhard Braun lebte ja damals in London – zu der *Londoner Abend* (1964) auch schon gehörte. Bis jetzt alles in mono.



[17]

Und in diesen Beat-Schuppen ist ja ... unglaublich was los. Das ist ja ein Erregungszustand. Und ich dachte: es müsste also möglich sein, in einer Sendung diesen Erregungszustand einer Generation auch für Erwachsene reproduzierbar zu machen. Wenn der Hörer ... – Damit die begreifen, was da eigentlich los sein kann? – Richtig. Dass man also nicht nur jetzt *beschreibt*, sondern versucht, den Hörer sozusagen *anzufassen*, mit dieser Atmosphäre da. – Mmh, mmh. – In mono ist es flach, die Musik trägt nicht, ich muss sie also sehr viel bescheidener einsetzen und dann wirkt natürlich der expressive Text idiotisch da oben drauf. Der macht sich da einen ab, und ... – Der ist dann aufgesetzt, ja? – ... und es steht in gar keiner echten Beziehung zur Musik. Aber in der stereofonen Fassung: selbst wenn ich die Musik nicht laut nehme, kann ich sie unglaublich breit hinsetzen, und habe also den Erzähler als einen Punkt mittendrin. Er ist also *in* einem akustischen Raum, und das war das Neue.

Peter Leonhard Braun produzierte also, als er die Möglichkeit dazu bekam, die gleiche Szene nochmal, nun in stereo.



[18]

Musik: ein Helm, der sich überstülpt, dicht, nichts anderes mehr zulässt. Signale, herrliche Signale, schickt sie durch mich hindurch, schlägt sie mir über den Kopf! Druck, wunderbarer Druck, der alles abnimmt, mit mir macht, ja ja ja, mich anfasst, fass mich an, wühlt, tue es, rüttelt, ja ja ja, mach mit mir, mach!

Ich gehorche ja. Druck. Es zieht und die Glieder zucken, zuerst nur in mir, dann fängt es mit den Füßen an: Schritt, Schritt! Schritt, Schritt. Fuß tanzt. Es steigt hoch ... Knie! Schenkel, Schenkel! Ja, ja! Verliere mein Ich. Und finde es. Ich bin froh! Ich bin! Bin bin bin. Bin bin bin!

Das Besondere an diesem Vergleich ist, dass sowohl der Text als auch die Musik in beiden Beispielen mono aufgenommen wurden. Nur in dem zweiten Beispiel, dem *London-Report* von 1967, wurde die Musik durch künstliche Halleffekte stereo wiedergegeben. So begrenzt also das Verfahren hier noch war, das Resultat überzeugt mich sogleich. Der Darstellung des Raumes kommt eine entscheidende Bedeutung zu. Meine These, Stereophonie sei ein nicht so wesentliches Merkmal in den Features von Peter Leonhard Braun ist wohl albern, denn die räumliche Abbildung erlaubt tatsächlich eine organischere Darstellung des Unmittelbaren, auf das es Peter Leonhard Braun auch hinsichtlich aller anderen Ausdrucksebenen ankam. Die Erzählperspektive hat sich ebenso radikal geändert, die gewohnte Vermittlungsebene ist vollständig weggefallen, das Beschriebene wird auch unabhängig von den klanglichen Aspekten unmittelbar. Nun aber kommt zum Wort ein unterstützender Raum dazu, und das Konzept geht plötzlich auf, als hätte eine erzählerische Form einen adäquaten technischen Ausdruck gesucht und im ersten Beispiel von 1965 noch nicht gefunden. Hans-Georg Berthold, Leiter der Featureabteilung des Sender Freies Berlin, sah die Möglichkeiten so:



[19]

Das technische Angebot der Stereophonie ist ja von den Wort-Redaktionen zunächst sehr skeptisch aufgenommen worden, vom Hörspiel genauso wie von der Dokumentarseite her. Wir haben dann in Berlin mit einem Kriminalhörspiel eigentlich begonnen, weil sie ja eine gewisse realitätsschaffende Wirkung hat, die Stereophonie, und sind dann dazu gekommen zu sagen, dass gerade für die Dokumentation – bei der Anwendung der Originalaufnahme – eine ungleich größere Wirkung erzielt werden könnte als bei der monofonen Aufnahme.

Im Prinzip hatten die zahlenmäßig überlegenen Gegner der Stereophonie Recht: Was vorher aus einem Lautsprecher kam, sollte jetzt von rechts und links kommen, das war kein Fortschritt – nämlich so lange nicht, bis man dieser neuen *technischen* Form nicht auch durch eine neue *erzählerische* Form einen Sinn gab. Und das hatte Peter Leonhard Braun – den Möglichkeiten der Stereophonie vorausseilend – bereits getan. Nämlich mit einer *narrativen Umstrukturierung*, die schon mit den monauralen Originaltonaufnahmen begonnen hatte. Die Entwicklung und Errungenschaften der stereofonen Dokumentationen lassen sich also nicht einfach auf die Nutzbarmachung der Stereophonie beschränken. Aber – strategisch gesehen – kam sie natürlich genau im richtigen Augenblick.



[20]

Die Skepsis, von der ich vorhin sprach, die äh, bei den Wort-Redaktionen herrschte, kam aus einem Irrtum heraus, ähm, weil man in der Stereophonie eigentlich nur eine neue *Aufnahmetechnik* sah, die eine Angleichung an die Realität, im Konzertsaal zum Beispiel, äh, schuf. In Wirklichkeit, nach dem, was Herr Braun jetzt gesagt hat, kann man das zusammenfassen: Es ist eine neue *Ausdruckstechnik*.

Jetzt überschlugen sich die Ereignisse. Kleinere Bandmaschinen von Grundig, die für den Hobbybereich hergestellt wurden, hatten zunächst Außenaufnahmen möglich gemacht, auch, wenn die Stromkabel immer noch bis zur nächsten Steckdose reichen mussten. Doch eine professionelle Bandmaschine wog ja mehr als eine Tonne und war so gut wie überhaupt nicht zu bewegen. Und bald konnten diese kleineren Tonbandmaschinen auch stereo aufnehmen.



[21]

Und hier war der Weg für uns Dokumentarleute, natürlich: Wir mussten in die Außenaufnahme gehen. Wir mussten also, und es war am Anfang sehr schwer, denn wir hatten nur ein Seriengerät einer bekannten Firma, das war noch netzabhängig, ich bin für die ... wir hier, Redaktion, Herr Berthold und ich, wir sind also für die ersten Aufnahmen auf die Berliner Straßen gegangen und haben also gemacht: U-Bahn, Autos, Flugzeug ... um überhaupt mal auszuprobieren, wie kommt das? Und wir haben für jede Aufnahme bis zu siebzig Meter Kabel ausrollen müssen.

Peter Leonhard Braun lebte noch in London, als diese Entwicklung, die er ja selbst mit angestoßen hatte, an Fahrt aufnahm, und er erkannte, dass er zurück nach Berlin ziehen musste, um deren Möglichkeiten nutzen zu können. Aus London kommend las er im Flugzeug in der Zeitung über 'Animal-Machines' und hatte, noch bevor er in Berlin landete, sein Thema für die erste echte stereofone Dokumentation gefunden: *Hühner* (1967). Tiere spielen in seinem Leben durchgehend eine große Rolle.



[22]

Ich bin für diese Aufnahmen Wochen in Deutschland herumgereist, um überhaupt die akustischen Tatorte zu finden, die sich für diese Aufnahmen eigneten. Der Ton-Ing musste bei der Aufnahme-Reise, die ja nachher alleine vierzehn Tage dauerte ... – Toningenieur? – Toningenieur⁵ ... musste die verschiedenen Mikrofonstellungen ausprobieren, wie man also einen Raum am besten präsentiert. – Das heißt, für den Toningenieur war die Sache noch sehr viel schwieriger als für Sie eigentlich? – Nein, ich wusste es vorher, aber ich hatte natürlich nur meine Rosinen im Kopf, die er ja verbacken musste. Und es war für mich eine sehr heilsame Reise, weil der nämlich dauernd sagte: *Jeht nich, jeht nich* ... und dann, auf meinen Druck hin, Lösungen probiert hat.

Peter Leonhard Braun spielt Originaltonaufnahmen mit dramaturgischem Geschick in einer Radiosendung wie Trümpfe aus. Er mischt die Töne nicht einfach so hinein, sondern er baut sie langsam auf, oder hält sie ganz zurück, bis das Wort ihren Auftritt vorbereitet hat. Die folgende Szene aus *Hühner* beginnt tonlos, nur der Erzähler ist da, die Lautlosigkeit um seine Stimme herum ist eine akustische Umsetzung der Stille in der Nacht. Dreißig Sekunden nur dauert der geschriebene Text, danach aber sind fünfzig Sekunden lang nur noch die Stimmen der Hühner zu hören, und ihr Schreien ist nun aufgeladen mit der Bedeutung ihrer bevorstehenden Schlachtung. Und obwohl es eine Massenszene ist, bleiben einzelne Hühner im Stereobild individuell erkennbar.



[23]

Diese schwarzen großen schweigenden Figuren treten aus der Nacht, fassen in das Weiß, schnell, sorgfältig, geschickt. Fassen *unter* das Tier, fassen ein Bein, den Ständer, viermal. Vier Tiere, an jeder Faust. Sie ernten jetzt das Weiße ab, das sanft daliegt, nicht wegläuft, einfach darauf wartet. Hochheben, die Zwei-mal-vier. Abtragen, raus zum Lastzug.

⁵ Karl-Heinz 'Charly' Lalla gehörte zur Elite der SFB-Tontechnik und war eigentlich mit symphonischen Aufgaben der Oberklasse wie beispielsweise den Konzerten Herbert von Karajans betraut.



[24]

Man geht ja soundso viele Wege, von denen nur einer dann nachher trägt. Aber die anderen muss man gegangen sein. Das Neue aber an der Stereophonie war, und das haben wir also an den Hühnern ausprobiert, dass ich eine richtiggehende akustische Welt hinstellen kann.

Und ich kann soundso oft den Vorgang, den Sendevorgang, an das Geräusch überantworten.

Feature, sagte man damals, besteht aus Journalistik und Literatur. Und nebenbei fällt auch auf, was für ein extrem gewissenhaft arbeitender Journalist Peter Leonhard Braun stets war. Alle seine Themen behandelt er mit einer unbestechlichen Neutralität,⁶ die einem beim Hören oft als Härte oder Kälte entgegenschlägt. Doch steckt dahinter nur der Blick von jemandem, dem es zuwider ist, sich selbst zu betrügen. Mit dem Ehrgeiz eines Enttäuschten sieht er hinter jede Fassade, und vornehmlich hinter solche, von denen eigentlich niemand wissen will, wie es dahinter aussieht. Ob es sich dabei um die Hühnerhof-Idylle handelt, die sich zum Frühstücksei anbietet, oder um das Märchen von der lieben alten Oma. Nein, Peter Leonhard Braun verschwendet kein Mitgefühl an Illusionen, und dokumentiert auch, was nicht ins Bild passt. Nicht, weil er gehässig wäre, sondern weil viele Menschen es waren, denen er in seinem Leben begegnet ist.

Unter allem jedoch, weggeschlossen meistens, bleibt dennoch immer eine Empathie, besonders für Tiere, die innerhalb der manchmal brutal anmutenden Sachlichkeit fast unabsichtlich als Zärtlichkeit durchscheint, wie beim Schlüpfen eines Kükens:



[25]

Leben. Nur noch trocknen ... fertig. Gelber Flaumball mit zwei schwarzen Augenknöpfen. Piepschnabel.

Den Ausdruck der größten Brutalität aber fasst Peter Leonhard Braun nicht in Worte, dies überlässt er den Geräuschen.



[26]

Der letzte Ausschlechter bedient die Saugpistole. Stülpt sie jedem vorbeiwanderndem Körper ein, und transportiert die Lungen heraus.

⁶ Dazu gehört auch die weitestgehende Enthaltung einer Bewertung. Am Ende der unumwundenen Darstellung der industriellen Aufzucht- und Schlachtungsprozesse in *Hühner* schließt das Feature mit den schlichten Worten: "Die Bundesrepublik braucht 225 Millionen Hähnchen im Jahr."



[27]

Na ja, aber ich meine, das ist natürlich doch das Problem bei der Geschichte: Wenn das Schlachthaus ins Haus gebracht wird, ist das für viele Leute so ein Schock, nicht? – Das ist aber das, was ich mit der Stereophonie erreichen kann. Ich kann dem Hörer viel direkter auf die Haut. Ich illustriere halt nicht mehr eine Sache, sondern sie spielt sich in das Zimmer des Hörers rein.

Hier fand die Revolution statt. Sie bestand nicht darin, dass man nun Dinge von links und rechts statt aus der Mitte hören konnte. Die Revolution bestand in der Entdeckung von Unmittelbarkeit, von akustischer Sinnlichkeit, von einer plötzlichen Unabweisbarkeit von Geschehnissen, mehr noch, deren Erfahrbarkeit. Diese Revolution war jetzt in vollem Gang. Und es gehört zu den vielen ironischen Wendungen der Geschichte, dass die neue stereofone Erzählweise nicht nur von angestaubten Studioliteraten bekämpft wurde, sondern auch von den quasi offiziellen Revolutionären jener Zeit, den Achtundsechzigern, und – etwas überspitzt gesagt – der RAF.

Peter Leonhard Braun wurde im Zuge der beginnenden Furore um die Stereophonie zum Hessischen Rundfunk nach Frankfurt eingeladen, und stellte dort die neuen dokumentarischen Aufnahme- und Ausdrucksmöglichkeiten vor. Die Avantgarde der Achtundsechziger war dort vertreten. Teilweise blätterte sie während des Vortrags desinteressiert in Zeitungen, und Ulrike Meinhof, die Freie Mitarbeiterin beim Hessischen Rundfunk war und dort hervorragende Radiofeatures schrieb, sagte dann, was denn die Diskussion um die Stereophonie eigentlich solle, es ginge ja nun nicht um die *Form*, das dürfte doch wohl inzwischen jedem klar sein, sondern um den *Inhalt*.

Stereo war konterrevolutionär. Ulrike Meinhofs Features waren mono, selbst wenn sie stereo gesendet wurden, denn es gab nur Text. Text, der im Studio gesprochen wurde und die Hörer so unausweichlich festnageln konnte wie die kraftvollsten Geräusche es nicht hätten tun können. Dabei fällt auf, dass sogar Texte, die auch als Originaltonaufnahmen hätten verwendet werden können, von Sprechern im Studio nachgesprochen wurden, denn Ulrike Meinhofs Ansatz war ein politisch-intellektueller. Sie wollte die Realität verändern, nicht darstellen. Eines ihrer Features, aus demselben Zeitraum, handelte nicht von Tieren in Fabriken, sondern von Menschen in Fabriken.



[28]

Es gab Zeiten in Deutschland, da man glaubte, nicht auf den Zwölf- bis Sechzehnstudentag verzichten zu können.
Da man glaubte, auf Kinderarbeit nicht verzichten zu können.
Da man glaubte, auf die Mitarbeit der Frau im Bergbau unter Tage nicht verzichten zu können. *Noch* scheint der Arbeitsunfall unverzichtbar.

Professor Nordhoff, Chef der Volkswagenwerke in Wolfsburg, am 8. Januar 1965 in Hannover, zur Eröffnung der großen norddeutschen Aktion 'Gegen den Unfall': *Das Leben ist gefährlich. Es ist immer gefährlich gewesen und es wird immer gefährlich sein. Das scheint eine Kapitulation und eine Binsen-wahrheit zu sein, aber ich halte diese Feststellung für grundlegend, damit nicht dem falschen, weil selbstverständlich unerreichbaren, Ideal eines Lebens ohne Gefahr nachgestrebt, und damit nicht weiter darüber gejamert wird, dass es das eben einfach nicht gibt und nie geben wird. Ich halte es für entscheidend wichtig, die Dinge so zu sehen, wie sie sind, und nicht so, wie man sie gern haben möchte.* – Professor Nordhoff sagt, wie es ist.

Aber in seinem eigenen VW-Werk ist der Nachweis erbracht worden, dass man die Unfallkurve in dem Maße senken kann, in dem die Produktion gesteigert worden ist. Durch eine groß angelegte, innerbetriebliche Sicherheitsorganisation, durch nahezu perfekte, technische Sicherheitsvorrichtungen. Es muss aufhören, dass man mit dem alltäglichen Malheur zwischen Kartoffelschälmesser und Bananenschale die Unfallzahlen der Industrie bagatellisiert. Es muss aufhören, dass man mit der Romantik vom gefährlichen Leben die Gefahren industrieller Produktion bagatellisiert. Es muss aufhören, dass man den Arbeitsunfall als anonymes Schicksal hinnimmt, die Gewissen durch Versicherungsprämien entlastend. Es muss aufhören, dass man die Verantwortung, die wie die gesamte Anordnungsbefugnis im Betrieb in den Händen der Leitung liegt, nach unten abwälzt. Es muss aufhören, dass Aufsichtsbehörden den Betriebsrat übergehen. Es muss aufhören, dass Produktionstermine gemacht werden ohne Rücksicht auf den Faktor Sicherheit. Es muss aufhören, dass die Rentabilität eines Betriebes berechnet wird, ohne Rücksicht auf die notwendigen Kosten für die Unfallverhütung. *Damit* das alles aufhört, nicht nur in einzelnen Betrieben, sondern grundsätzlich und überall, muss sich noch einiges ändern.⁷

Wie viel mehr Erfolg hätte die RAF haben können, wenn sie die Stereophonie statt Schnellfeuerwaffen für ihre Sache eingesetzt hätte. Die Kinder der Achtundsechziger haben dann übrigens diesen Fehler erkannt. Ihre zentrale Propaganda findet man heute zuweilen auf Häuserwände gesprüht: *The only good system is a sound system.*

⁷ Ulrike Meinhof: *Gefahr vom Fließband – Arbeitsunfälle, beobachtet und kritisch beschrieben* (1965)



[29]

Wie weit gelingt es mir, ein Thema unter Einsatz möglichst aller, *aller* unterstrichen, funkischen Mittel, so aufzubereiten, dass ich den Hörer also nicht nur vom Verstand her erfasse? Hier kann man ruhig sagen: Emotionales einbeziehen ... oder ein Erregen des Hörers. Also ihn aus seiner funkischen Sterilität erlösen: dass er dort sitzt, und nur eine Sache hört, aber nicht an ihr teilnimmt. Ich kann also viel mehr mit der Stereophonie ihn zu einem Partner machen.

Dieser Zweck des Teilhaben-Lassens, *zeigen* statt zu *beschreiben*, war nicht neu, aber er bekam mit der Stereophonie ein neues Mittel. Der Paradigmenwechsel für das Feature bestand also darin, dass der Vermittlungsebene *Wort* die Vermittlungsebene *Geräusch* und schließlich die Vermittlungsebene *Raum* hinzugefügt wurden und damit eine vollkommen andere – sinnliche – Erlebbarkeit der Inhalte entstehen konnte.

Aber auch schon früher war mit Feature immer gemeint, nicht nur etwas zu berichten, sondern die Hörer in das berichtete Geschehen hineinzuziehen. Nur, dass dies fast ausschließlich über das Wort geschehen musste. Peter Leonhard Braun hat schon die Entwicklung des Wortes unermüdlich in die Richtung einer neuen Unmittelbarkeit betrieben. Konsequenterweise ersetzte er das Wort nach und nach mit dem Geräusch, und zog den Hörer dann in neue akustische Räume hinein.

Wenn Feature eine Definition besäße, hätte sie sich dadurch aber nicht geändert:

Das Feature ist ein klangliches Erzeugnis, das Geschehnisse und Zusammenhänge nacherlebbar wiedergibt.



[30]

Wenn man nun also noch weitergeht, dann habe ich mir überlegt, müsste es möglich sein, fast einen akustischen Film herzustellen. Dass ich also eine akustische Erzählung so darbiete, dass sie sich selbst trägt, und ich nun fast kein Wort mehr brauche.

Der Rest ist Legende. In der Rundfunkplauderei⁸ von 1969 sagte Peter Leonhard Braun, dass ein Radioautor immer vom Schreibtisch käme. Am Ende hat er ihn ganz verlassen, um hinauszugehen und die Savanne ins Studio zu holen. Bei mir war das schon anders. Meine Mikrofone waren zuerst da, und was sie nicht einfangen konnten, das musste umständlich mit Worten nachgebildet werden. Diesen umgekehrten Weg bin ich gegangen, ohne einen blassen Schimmer davon zu haben, wer ihn bereitet hat.

⁸ *Mit den Ohren gaffen – Von einem, der auszog, das Hören zu schreiben* (1969)

Als ich mit meinen ersten hilflosen Gehversuchen im Feature in die Redaktionen von Sender Freies Berlin und Deutschlandradio stolperte, erntete ich zu Recht Schimpf und Tadel, oder betretenes Schweigen und mitleidiges bis empörtes Kopfschütteln von Renate Jurzik und Brigitte Kirilow. Ich hatte ihnen ein zehnminütiges Demo über chinesische Restaurants vorgespielt, dessen entsetzlich langweiliger und didaktischer Text von unbeholfenen Sprechern wie für Schlaganfallpatienten verlesen wurde. Aber beide Redakteurinnen sagten dann, obwohl alles furchterregend an meinem Demo-Feature gewesen war, Aufbau und Gebrauch der Originalaufnahmen hätten ihnen gefallen, und so bekam ich meine ersten beiden Aufträge. Solch einen Stellenwert hatte Sounddramaturgie inzwischen erlangt.

Die Emanzipation des Geräuschs, eine akustische Erzähldramaturgie, die Sehnsucht nach dem Klang der Welt, alles dies wurde vorbereitet, bevor ich geboren wurde, nicht von Peter Leonhard Braun allein, aber besonders herausragend von ihm. Die Stereophonie hat dieser Entwicklung einen enormen Schub verliehen. Aber nur, weil Features heute selbstverständlich in stereo sind, schöpfen sie nicht auch ebenso selbstverständlich die Möglichkeiten von Erzähldramaturgien aus, die zusammen mit der Stereophonie entwickelt wurden. Und deshalb denke ich, ist diese Auseinandersetzung weiterhin so aktuell, wie Peter Leonhard Brauns Features noch immer stilbildend sind.



[31]

Und *das* werden wir jetzt unseren Hörern ... – Ich will ... –
... und ihrem Urteil unterbreiten.