

6.5 Stille und Schweigen

Angesichts der Tatsache, dass in einem rein akustischen Medium wie dem Hörspiel grundsätzlich jeder Augenblick mit Schall gefüllt werden muss allein, um den Zuhörenden zu signalisieren, dass die Inhalte verfügbar sind, der Kontakt steht und das Wiedergabegerät funktioniert, wird vorstellbar, welche irritierende Potenz dem in der Analyse oft vernachlässigten »Zeichensystem« *Stille* zukommt. Als Stille wird hier und im Folgenden das raumlose akustische Nichts bezeichnet, das sich in produktionstechnischer Hinsicht dann einstellt, wenn der Summenregler auf Null geschoben wird, sodass keinerlei akustisches Signal mehr gegeben ist.

Stille als Zeichensystem aufzufassen, ist nicht unproblematisch und sicher keinesfalls unstrittig, da es sich bei ihr im Grunde nur um einen – wenn auch absoluten – Zustand der Nichtinformation handelt, der in der generellen Negation aller sonst verfügbaren Zeichensysteme besteht. Es ist also kein Zeichenrepertoire vorhanden, sondern lediglich die Option, sämtliche anderen audiophonen Zeichensysteme mit ihrem jeweiligen Repertoire punktuell auszuschließen, zu blockieren und zu entautomatisieren. Dass Stille, wie gesagt, bedeutungsgenerierend nur kurzzeitig eingesetzt werden kann, ergibt sich daraus, dass bei einer durchgängigen Verwendung das Kommunikationspotenzial des Hörspiels generell aufgelöst würde, da eine semiotische Minimalstruktur aus zwei Alternativen in diesem Falle aufgehoben wäre. Sinn und Bedeutung ergäbe sich bei einem durchweg aus Stille bestehendem Hörspiel à la John Cages »4'33« nur durch den paratextuellen Zusammenhang, den das Rahmenprogramm des ausstrahlenden Senders böte und bezüglich dessen Zwang zur Enunziation und Dauerbeschallung das betreffende Hörspiel dann als Gegenkonzept in Opposition treten könnte. Das bedeutet zugleich, dass Stille elementar von einem oppositionär gestalteten Umfeld abhängt und von diesem definiert wird – beziehungsweise: dass es ein spezifisch gestaltetes Klangumfeld geben muss, damit Stille wirksam werden kann – und allgemein: dass Stille elementar kontextuell und relational ist. (Übrigens ist diese Relativität von Stille auch auf ihre rezeptive Wirkung zu übertragen, denn das Empfinden des Eintretens und besonders auch der Dauer von Stille wandelt sich, sodass heute Stillepartien in älteren Hörspielen oft als unwahrscheinlich lange empfunden werden, während aktuelle Hörspiele bereits mit deutlich kürzeren Stillephasen in etwa dieselben Wirkungen zu erzeugen vermögen die diese.) In einem solchen Verständnis scheint es sinnvoll, Stille in Orientierung an Schmedes 2002, 82, – statt als Zeichensystem – als Ausdrucksmittel des Hörspiels zu begreifen.

Die Kontextualität, durch die Stille so grundsätzlich bedingt wird, macht selbige als das völlige Ausbleiben akustischer Signale zu einem relationalen Stilmittel, dessen *Wirkung* tendenziell je anders ausfällt, je nachdem, wie das einbettende Klangumfeld strukturiert ist. Werden einige Momente Stille in eine langsame, sparsam akustisch ausgestaltete Sequenz eingebettet, kann dadurch der Gesamteindruck

von Ruhe, Konzentration und Essentialität der Sequenz eventuell noch verdichtet und verstärkt werden. Wird dagegen eine mit raschen Gesprächen, Geräuschmassen und Musik angereicherte Sequenz plötzlich von einer Stille abgelöst, ist der Effekt ein ganz anderer: Dann hat die Stille eher disruptive Wirkung und tritt in akzentuierter Gegenposition zum bisherigen Hörspielinhalt. Dabei sind diese beiden Wirkweisen von Stille – die affirmative bzw. die kontrastive – als Grundmomente anzusehen und im Grunde jeder Effekt, der mit Stille erzielt wird, lässt sich diesen beiden Tendenzen zuordnen.

Generell, aber gerade auch bei narrativen Hörspielen muss die Funktion von Stille daher unbedingt im Zusammenhang mit dem Gesamthörspiel betrachtet werden. So kann die Positionierung von Stille am Ende eines emotional aufwühlenden Handlungsverlaufs den Zuhörenden Gelegenheit geben, aus dem unmittelbaren Miterleben zur Reflexion zu gelangen, das eben Erfahrene weitergehend zu verarbeiten und sich der vollen Bedeutung des Gehörten bewusst zu werden. Oder es kann auf diese Weise auch ein Leerraum geschaffen werden, in dem das turbulente, aufwühlende Geschehen ein Echo finden bzw. (auch emotional) nachklingen und verhallen kann. Das kann bis zu einem *rhetorischen Gebrauch* von Stille gehen, wenn Stille metaphorisch oder metonymisch etwa nach dem Tod der Hauptfigur das Ende dieses speziellen Lebens oder auch den Tod als solchen vergegenwärtigen soll oder wenn mit ihr die innere Leere einer Seele, die Auslöschung eines Planeten oder das Nichts hörbar gemacht werden sollen.

Daneben tritt bei der Stille eine *syntaktische Funktion*: Da sie sich, wie gesagt, gleichförmig und absolut auf alle Zeichensysteme des Hörspiels auswirkt, wird sie häufig zur Strukturierung von Erzählinhalten eingesetzt, wobei sie vor allem inhaltliche Abschnitte klar voneinander abgrenzt und – ähnlich wie der leere Zwischenraum zwischen Absätzen in einem gedruckten Schrifttext – den Übergang zu einem neuen, in sich geschlossenen Teilstück markieren kann.

Entscheidend für die Wirkung der Stille ist auch ihre jeweilige *Länge*. Diese lässt sich zwar absolut in Sekunden und Millisekunden bemessen, doch ist auch hierbei die kontextuelle Referenz eigentlich entscheidend. So kann – mit oder ohne Schnitt – durch eine kurze Stille der Abschluss eines Erzählabschnitts markiert werden, wobei das dramaturgisch geschulte Publikum annimmt, dass nun ein Szenenwechsel stattfindet.

Dehnt sich die Stille jedoch über einen nur kontextuell erfassbaren »zulässigen« Zeitraum hinaus aus, wird sie auch eine *metaisierende* Wirkung entfalten, sprich: Die Zuhörenden werden durch die anhaltende Stille irgendwann dazu gebracht zu vermuten, dass die Wiedergabe des Hörspiels als solche nicht mehr funktioniert, also ein technischer Defekt vorliegt. Die Folge ist ein extremer Verfremdungseffekt, welcher der mimetischen, immersiven und fiktionalisierenden Wirkung vor allem narrativer Hörspiele krass entgegenläuft, das Hörspiel als technisch-apparative Si-

mulationsinstanz bewusst macht und in der Konsequenz meta- und autoreflexive Potenziale entfalten kann.

Von der Stille klar abgegrenzt werden muss das *Schweigen*. Bei ihm handelt es sich an sich um eine besondere Form nonverbaler Kommunikation und es kann innerhalb einer streng systematischen Analyse im Zusammenhang der (stimmlich vermittelten) Sprache untersucht werden. Strukturell ist Schweigen ähnlich gelagert wie Stille – mit dem entscheidenden Unterschied, dass sie lediglich ein einzelnes Zeichensystem, nämlich das der (stimmlich vermittelten) Sprache, punktuell ausschließt, blockiert und entautomatisiert. Das bedeutet zum einen, dass andere akustische Zeichensysteme trotz eines Eintretens von Schweigen weiter funktionieren und bspw. weiterhin eine Hintergrundmusik oder atmosphärische Geräusche zu hören sein können, während die Figuren in Schweigen verfallen. Und zum anderen heißt es, dass die Bedeutung des Schweigens als non- bzw. interverbale Unterbrechung wiederum fundamental vom jeweils umgebenden Sprachzusammenhang abhängig ist. Zugleich vermag eintretendes Schweigen im Zusammenspiel mit einem sonst geräuscharmen oder -losen Hintergrund ihre rezeptive Wirkung zu intensivieren, da sie durch eine solche Kontextualisierung bis an die Qualität von faktischer Stille heranreichen kann.

Zwei Formen von Schweigen lassen sich dabei sinnvoll differenzieren, das Schweigen im engen Sinne und die sogenannte Aposiopese. *Schweigen im engen Sinne* ist dann gegeben, wenn ein kommunikativer Zusammenhang zwischen zwei Figuren etabliert ist und an sich auch weiterhin besteht, obwohl es tatsächlich vorübergehend nicht zu einem weitergehenden expliziten Austausch kommt. Typisch ist das in Fällen, wenn eine Figur einer anderen etwa ein erschütterndes Geheimnis offenbart, wobei dieses Geständnis der anderen Figur sprichwörtlich die Sprache raubt. Ein anderer Einsatz von Schweigen kann in einen größeren Interaktionskontext eingebettet sein, wenn bspw. durch Geräusche, die beim Verrichten bestimmter Tätigkeiten entstehen, hörbar gemacht wird, dass zwei Figuren im selben Raum, eventuell auch an derselben Handlung beteiligt sind, jedoch beide einander offenbar nichts zu sagen haben. In diesem zweiten Fall markiert das Schweigen keine plötzliche emotionale oder kognitive Veränderung einer Figur infolge der Auskunft einer anderen, sondern veranschaulicht ein generelles, eventuelles Missverhältnis oder auch, im Gegenteil, ein Einverständnis zwischen den Figuren, das keiner Worte bedarf.

Die Aposiopese bzw. der Redeabbruch stellt dagegen das Eintreten von Schweigen inmitten einer Figurenaussage dar. Die Figur beginnt in diesem Fall also eine Rede, stockt jedoch mitten im Satz und führt das sprachlich Begonnene nicht zu Ende. Die Aposiopese wird daher häufig dramaturgisch eingesetzt, um bspw. in Handlungszusammenhängen, über die eine Figur simultan Auskunft gibt, ein Spannungsmoment zu installieren. Die Zuhörenden können auf diese Weise das Geschehen nachvollziehen, merken am Stocken der Figur, dass offenbar gerade et-

was Schockierendes vorgefallen ist, wissen aber noch nicht, worum es sich handelt. Ein solcher Einsatz der Aposiopese findet sich etwa im Kriminalhörspiel MORD IM PFARRHAUS nach Agatha Christie, in dem der Pfarrer kurz aus seinem Büro gerufen wird, worin Oberst Hampton in der Zwischenzeit auf ihn wartet. Der Pfarrer erkundigt sich, während er durch die Flure zurück in sein Büro eilt, schon bei seiner Haushälterin Mary, ob der Oberst noch da ist:

Pfarrer: Mary? Mary?

Mary: Ja!

Pfarrer: Ist Oberst Hampton noch da?

Mary: Ja, Herr Pfarrer, im Arbeitszimmer.

Pfarrer: Ach ja. – Entschuldigen Sie, Herr Oberst, dass ich Sie hab warten lassen. Ein Dringlichkeitsver-... Du lieber Himmel!

Zwischen »Ein Dringlichkeitsver-...« und »Du lieber Himmel!« vergehen ganze 18 Sekunden mit Schweigen, die zunächst tatsächlich die Qualität von Stille haben, da erst nach knapp fünf Sekunden – einer halben Ewigkeit im Hörspiel – die zögernen Schritte des Pfarrers wieder auf dem Steinboden hörbar werden, da er sich dem, was ihm da die Sprache verschlägt, annähert. Durch die wortwörtlich unerhört lange Phase des Schweigens, die sich dem Redeabbruch der Pfarrerfigur anschließt, werden einerseits die Zuhörenden in ihrer Aufmerksamkeit aktiviert und zugleich in eine Erwartungsspannung versetzt. Kaum dass durch die Schrittgeräusche bei anhaltendem Schweigen die Raumakustik reaktiviert und damit der Fortgang der Handlung signalisiert wird, kommt es andererseits zu einer metaphorischen Aufladung des Schweigens: Wie der Kontakt in den Äußerungen des Pfarrers zum intendierten Gesprächspartner Oberst Hampton abgerissen ist, so hat sich offenbar noch etwas anderes aufgelöst – was das mit dem Namen Agatha Christie vertraute Publikum bereits antizipieren kann: nämlich das Leben des Oberst und zugleich die alltägliche Ordnung in der Gemeinde. Das Schweigen wird auf diese Weise mit einer weitergehenden symbolischen Bedeutung aufgeladen, die überdies mit dem narrativen Moment korreliert, dass innerhalb der Gemeinde viele Leute Kenntnis von den moralischen Verfehlungen anderer ihrer Mitbürger gewonnen, aber nie öffentlich darüber gesprochen haben, was letztlich mit zum zentralen Todesfall der Geschichte geführt hat. Die disruptive Wirkung, die durch die Platzierung der Aposiopese sowohl im Redefluss als auch in der Wortmitte besonders herausgetrieben und die durch die sagenhafte Dauer des Schweigens noch einmal unterstrichen wird, macht den Zuhörenden unmissverständlich deutlich, dass hier etwas ganz Außergewöhnliches passiert ist. Tatsächlich: Der Oberst wurde erschossen. Zugleich wird damit und der topisch-symbolischen Aufladung des Schweigens auch angezeigt, dass – wenn schon nicht hinsichtlich der Szenengliederung, so doch in Bezug auf die inhaltliche Entwicklung – ein ganz neuer Abschnitt beginnt. Das Hörspiel nutzt mit

seiner spezifischen Gestaltung des Schweigens in qualitativer Annäherung an Stil-
le so eine ganze Bandbreite der semiotischen Funktionen, die diesem besonderen
Ausdrucksmittel innewohnen.

6.6 Audiophone Zeichensysteme

Bei den *audiophonen Zeichensystemen* handelt es sich um produktionstechnisch eröff-
nete Einflussmöglichkeiten, mit denen das akustische Ausgangsmaterial der Ton-
aufnahme in besonderer Weise gestaltet werden kann. Es sind dies all jene Tech-
niken, die bereits bei der Beschreibung des Produktionsprozesses erwähnt wurden
und speziell in der postproduktionellen Phase der Hörspielerstellung zum Einsatz
kommen, nämlich die Verfahren von Schnitt, Blende, Mischung, elektroakustischer
Manipulation und elektroakustischer Auralität. Es sind damit zugleich jene techni-
schen Dimensionen, die wesentlich dafür verantwortlich sind, dass das Hörspiel als
eigenständige Medienform begriffen werden kann. Während Stimme, Sprache, Ge-
räusch, Musik und – bedingt – Stille auch außerhalb und unabhängig vom Hörspiel
zu finden sind, ist der Gebrauch der genannten Zeichensysteme spezifisch für die-
ses Ausdrucksmittel. Zwar werden sie außerdem in ähnlicher Weise auch im Film
verwendet – die Beschränkung des Hörspiels allein auf den akustischen Kanal und
die daraus resultierenden Bedingungen für die strukturelle, stilistische und drama-
turgische Vermittlung der Inhalte unterscheidet dieses jedoch vom audio-visuellen
Medium des Films und garantiert seine originelle Prägung.

Begriffsbestimmung Schnitt, Blende, Mischung

Die technischen Verfahren von *Schnitt*, *Blende* und *Mischung* stellten im ursprüngli-
chen Herstellungszusammenhang von Hörspielen, als noch auf Basis von Magn-
bandaufzeichnungen produziert wurde, einen homogenen Arbeitsschritt dar. Die
Aufnahmen wurden – wenn nicht bereits auf solche aufgezeichnet – zunächst auf
hartes Studiotonband überspielt, das die Möglichkeit bot, geschnitten und geklebt
zu werden. Dies geschah tatsächlich mithilfe einer Bandschere aus nicht magneti-
schem Material, mit der die kontinuierlichen Schallaufzeichnungen in Stücke zer-
teilt wurden (Schnitt). Anschließend konnte man die Bandschnipsel auf einer Kle-
beschiene mit geeignetem Tonbandkleber an den Schnittstellen wieder zu einem
Kontinuum zusammenkleben. Bei der Blende wurden auf diese Weise zwei Ton-
bandabschnitte zusammengeklebt, deren einer bei der Aufnahme gegen Ende über
den Summenregler aus- und deren anderer zu Beginn eingeblendet wurde. Oder
man nutzte nachträglich beim Zusammenkopieren zweier Bänder den Summenreg-
ler in entsprechender Weise. Ebenso ließ sich die Mischung im Grunde nur durch
das Zusammenkopieren zweier oder mehrerer Bänder erzielen, indem deren ver-