

**Subtile Jagden  
Einiges über Sounds  
und etwas mehr**

**Detail-Beobachtungen zu  
Thomas Heises  
akustischen  
Arbeiten.**

**Von  
Michael Lissek**

## Vorrede von zwei Mankos

Vielleicht ist es nicht das Dummste zu gestehen, daß ich die *Dokumentarfilme* von Thomas Heise nicht kannte, als ich die Anfrage erhielt, über sein *akustisches Werk* zu schreiben. Das Fehlende aufzuholen, erschien mir unmöglich – und auch nicht unbedingt sinnvoll. Schließlich sollte ich über etwas schreiben, das aus dem Film-Werk *herausfällt*: Heises bilderloses Dokumentar-Werk.

Das ist das erste Manko.

Das zweite betrifft den zeitlichen und ästhetischen Kontext, in dem Heises Hörstücke entstanden: Die DDR-Radio-(Feature-)Ästhetik, die mich als (nachgeborenen) Feature-Autor nie recht interessierte. Die Features, die im DDR-Rundfunk produziert und gesendet wurden, klingen mir (wenn ich sie höre) dröge, akustisch faul und phantasielos, formal langweilig: "Wir halten nichts von Experimenten", wie es der Leiter der Hauptabteilung Funkdramatik, Manfred Engelhardt, zusammenfasste<sup>1</sup>. Die avanciertesten DDR-Features noch waren schlechte Epigonen des Sender Freies Berlin und der "Feature-Schule" Peter Leonhard Brauns, der spätestens seit 1967 und seiner stereophonen Dokumentation "Hühner" auch international für Furore gesorgt hatte und nun (und bis heute) als Blaupause für eine Form des Akustischen Radiofeatures erhalten mußte (und will), das auf emotionale *Überrumpelung* und *Authentizität* setzt. Die Sehnsucht des DDR-Features nach ästhetischen (und technischen) Verfahrensweisen sowie dem akustischen (und boulevardesken) Glamour des reichen Bruders im Westen drückt sich noch als Phantomschmerz in einem Gespräch aus, das der vormalige Autor des DDR-Rundfunks und spätere SFB/ORB-Feature-Redakteur Dieter Jost zum 70. Geburtstag Peter Leonhard Brauns mit dem "lieben Leo" führte<sup>2</sup>, und das mit jeder Frage ein liebedienerisches Kompliment verbindet: "Eine mit samtener Stimme vorgetragene Eloge, zeitlos blumig, ohne Ecken und Kanten", wie der tapfere Historiograph des DDR-Features, Patrick Conley, schreibt.<sup>3</sup> –

Ein Genre, das sich selbst als experimentierfeindlich beschreibt und nachträglich dem Westen an den Hals wirft: Dieses Feld interessiert mich nicht.

<sup>1</sup> Manfred Engelhardt. Sozialistische Funkdramatik. Abbild und Voraussicht unseres Lebens. In: Weimarer Beiträge, Jg. 17, H.8, 1971, S. 86. Zitiert nach: Patrick Conley. Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR. Berlin, 2012. S. 118

<sup>2</sup> Dieter Jost. Gespräch mit Peter Leonhard Braun zu dessen 70. Geburtstag. Radio Kultur, 7. Februar 1999.

<sup>3</sup> Patrick Conley. Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR. Berlin, 2012. S. 283.

## Muss es auch nicht

Weil Thomas Heises akustische Arbeiten nämlich gar keine genuinen Radiostücke sind. Keine der akustischen Arbeiten Heises, und selbst, wenn sie FÜR'S RADIO produziert wurden, ist im Radio gelaufen.

Zunächst jedenfalls nicht.

"Vorname Jonas" von 1983 wurde zwar vom DDR-Rundfunk in Auftrag gegeben und unterstützt, dann aber "nicht zur Endfertigung freigegeben, Freigabe der Urbänder zum Löschen durch den Rundfunk der DDR, Diebstahl der Bänder. Juli / August 1989 Endfertigung."<sup>4</sup> Ursendung dann am 20. September 1989 in der Akademie der Künste.

"Schweigendes Dorf" von 1985 wurde als Dokumentarfilm geplant, als Radioarbeit fortgeführt und (genauso wie der Film) als nicht weiter unterstützenswürdig abgelehnt. Es lief zuerst 1987 im Potsdamer Hans-Otto-Theater als Theaterstück, als Hör-Stück 1991 im Berliner Ensemble, im Radio erst 1992.

"Widerstand und Anpassung" wurde 1987 produziert, blieb aber bis Dezember 1989 verboten und ungesendet. Vorher allerdings wurde es schon als Text veröffentlicht, von und unter dem Namen Erwin Geschonnek jedoch, in Sinn & Form 3 / 1988.<sup>5</sup>

Eines fällt von vornherein auf an Heises akustischem Werk: Zur DDR-Mottenkiste, SPRECHER 1 – SPRECHER 2 – MUSIK, hält Heise denkbar größten Abstand. Und gleichzeitig ist er ebenso weit entfernt von einer SFB-Hochglanz-Ästhetik der "fetten Atmo". Heise nimmt auf, montiert und erzählt nach eigenem Gesetz.

Genre-Travestien, gestohlene Bänder, unerhörte Hörstücke, Giftschränke, nicht Ost, nicht West: Dann kann ich die RADIOTHEORIE einerseits, den senderspezifischen KONTEXT auch gleich vergessen – und mich den BLOSSEN Stücken widmen<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> [http://heise-film.de/?page\\_id=132](http://heise-film.de/?page_id=132) (abgerufen am 29. Januar 2013)

<sup>5</sup> Und das letzte von Heises Radiostücken, die "Nachtgespräche", wurden 1988 aufgenommen und auch nicht im Radio ausgestrahlt. Dafür aber am 8. Januar 1999 im Literaturforum im Brechthaus. Und auf Heises Homepage kann man's auch hören. – Mit diesem Stück "Nachtgespräche" werde ich mich im folgenden Aufsatz nicht beschäftigen. Zu diesem Stück fällt mir nichts ein. Nur vielleicht, daß es mir mehr ein *Dokument* (für Kenner) als eine *Dokumentation* zu sein scheint. Seine einzigen drei gestalterischen Merkmale sind Auswahl, Schwarzblende und Chronologie.

<sup>6</sup> Daß wir es bei allen vier "Radio-Stücken" Heises mit vorerst nicht ausgestrahlten Werken zu tun haben, transformiert diese Dokumentationen in Dokumente ZWEITEN GRADES und erschwert es daher, über die STÜCKE AN SICH zu sprechen. Heises Hör-Stücke nämlich sind einerseits (wie von Heise beabsichtigt) Dokumentationen über Jonas, Erwin Geschonnek, ein "Schweigendes Dorf" und eines "Nachtgespräches" mit Heiner Müller, Michael Gwisdek, Hermann Beyer und anderen. Andererseits

## Herr und Knecht

"Vorname Jonas" entstand 1983 im Auftrag des DDR-Rundfunks und der Reihe "Tatbestand". Diese Reihe kümmerte sich im weitesten Sinne um Kriminalität, Heise kümmert sich um den Paragraphen 249. Und er verliest, damit auch wir wissen, was das ist, diesen Paragraph gleich am Anfang seines Stücks: "Wer das gesellschaftliche Zusammenleben (...) beeinträchtigt, indem er sich aus Arbeitsscheu einer geregelten Arbeit entzieht, (...) wird mit (...) Haftstrafe bis zu zwei Jahren bestraft"<sup>7</sup>. Und Jonas, Heises Protagonist, ist unter diesen Paragraphen gefallen, und er ist für ein Jahr wegen "Arbeitsverweigerung" ins Gefängnis gekommen.

Heise (als unausgebildete Stimme; als hektisch-monotoner Erzähler) gibt zu Beginn seiner Dokumentation an, er kenne Jonas nicht, "ich habe ihn nie gesehen. Ich habe seine Strafakte gelesen und ihm geschrieben" – Unterstützung und Einflussnahme durch staatliche Behörden sind bei diesem Stück (und dieser Vorgehensweise) also anzunehmen: Heise ist unterwegs im Auftrag einer Behörde (zunächst einmal), und er hat sich Jonas, der zu Beginn der Dokumentation noch im Gefängnis sitzt, als interessant erscheinende Biographie aus Strafakten herausgesucht (oder ihn zugewiesen bekommen).<sup>8</sup>

Was in der Sendung folgt, sind Originaltonaufnahmen mit den Eltern und dem Bruder Ralph, mit Jonas' Freundin Manuela, und, ab dem Zeitpunkt seiner Entlassung, Aufnahmen mit Jonas. Lebenslauf, Genese der „Arbeitsscheu“, Versuch der Wiedereingliederung durch Arbeitsämter, Scheitern: Das sind die Stationen dieses 53 Minuten langen "Originaltonhörspiels"<sup>9</sup>. Aber Inhalte nachzuerzählen, führt nicht zur tatsächlichen Besonderheit dieses Stückes über den Versuch eines Staates, vermeintlich "arbeitsscheue" Menschen zu disziplinieren.

(Wobei an dieser Stelle angemerkt sei, daß Heises Gang durch die Arbeitsämter

---

aber sind sie zur gleichen Zeit DOKUMENTE DER ABLEHNUNG: Sie zeigen, was der DDR-Rundfunk nicht ausstrahlte. Die Dokumentationen über Jonas, Geschonnek et al stecken (seit 1989) im Mantel eines ANDEREN Dokuments: "Der ungesendete Heise"... Ich spreche im Folgenden von den DOKUMENTATIONEN, nicht von den Dokumenten der Ablehnung.

<sup>7</sup> Thomas Heise. Vorname Jonas. Manuskript. In: Ders. Spuren. Eine Archäologie der realen Existenz. Texte zum Dokumentarfilm 13. Berlin 2010. S. 125. (ab hier zitiert als: "Jonas") Zu hören ist das Stück unter [http://heise-film.de/?page\\_id=132](http://heise-film.de/?page_id=132), abgerufen am 1. Februar 2013.

<sup>8</sup> Eine nicht näher überprüfbare Fundstelle zur Sendereihe "Tatbestand" des DDR-Rundfunks findet sich in WIKIPEDIA, an der behauptet wird, "Tatbestand" sei "unter fachlicher Mitarbeit von Staatsanwälten beim Generalstaatsanwalt der DDR entstanden" ([http://de.wikipedia.org/wiki/Siegfried\\_Hanusch\\_%28Autor%29](http://de.wikipedia.org/wiki/Siegfried_Hanusch_%28Autor%29). Abgerufen am 1. Februar 2013)

<sup>9</sup> So bezeichnet Heise das Stück auf seiner Homepage. Man könnte "Vorname Jonas" auch schadlos – und treffender – ein "Feature" nennen.

der DDR und die daraus resultierenden Originaltöne von Arbeitsamt-Angestellten tatsächlich spektakulär sind. "Vorname Jonas" zeigt eine Zurichtungs- und Disziplinierungsmaschine in ihrer ganzen fürsorglichen Gewalttätigkeit – die sich (und das macht ihre verblüffende Aktualität aus) einzig in den Graden ihrer (Aus)Wirkung von der heutigen Praxis der Jobcentern der Bundesrepublik unterscheidet: Wo in der DDR die Freiheitsstrafe drohte, droht heute die Herunterstufung des Hartz-IV-Satzes; Freiheiten kassieren beide Systeme und aus denselben Gründen. - Interessant auf dieser *inhaltlichen* Ebene ist auch die Tatsache, daß es Heise nur durch die Mithilfe der Staatsanwaltschaft möglich war, diese Aufnahmen zu machen und seinen decouvrierenden Blick auf eine Praxis zu werfen, die ideologisch mit sich im Reinen scheint. Heute sind solche Aufnahmen (und solche Genehmigungen) nicht mehr vorstellbar; der Jobcenter (dessen Name die Tarnung des "Arbeits-Amtes" schlecht kaschiert) argumentiert niemals ideologisch, sondern stets ökonomisch, also protestantisch und mit schlechtem Gewissen – und verschanzt sich hinter Pressesprechern und Statistiken. Die Gewalt des Spät-Kapitalismus ist subkutan und immer schon verspiegelt.)

### Markierungen

An "Vorname Jonas" interessiert mich weniger der "Plot" des Stückes, als vielmehr Heises Technik, Geräusche zu verwenden; seine Art, nicht-naturalistische MARKIERUNGEN eines Ortes / eines Geschehens durch Geräusche vorzunehmen.

Geräusche heißen im Kontext des Radiofeatures "Atmos", und um diese "Atmos" gruppieren sich spätestens seit 1967 und dem Stück "Hühner" des SFB-Autoren und späteren *Godfather of Features* Peter Leonhard Braun die Mythen dieses Genres.

"Die Revolution (*des Werkes Peter Leonhard Brauns; ML*) bestand in der Entdeckung von Unmittelbarkeit, von akustischer Sinnlichkeit, von einer plötzlichen Unabweisbarkeit von Geschehnissen, mehr noch, deren Erfahrbarkeit."<sup>10</sup> Jens Jarisch, Featureredakteur des RBB, ist postmodern sozialisiert und zu schlau, um das Wort in den Mund zu nehmen, das er mit dieser Beschreibung umkreist; es lautet: Authentizität. Die Atmo dient der Authentifizierung des Geschehens, es kassiert die Distanz zwischen dem Hörer und dem Produkt, oder, wie es Peter Leonhard Braun schon 1969 in einem Werkstattgespräch sagte: "Ich kann dem

---

<sup>10</sup> Jens Jarisch. Der Abend beginnt ohne jedes Geräusch. Die Entwicklung von Unmittelbarkeit und Stereophonie im Werk Peter Leonhard Brauns. In: Michael Lissek (Hrsg.) Geschichte und Ästhetik des Radiofeatures. Rendsburger Schriften Band 2. BoD 2012. S. 150.

Hörer viel direkter auf die Haut."<sup>11</sup> Originale Geräusche erhöhen die Suggestivität, malen Bilder und evozieren Gefühle, verorten eine Handlung im Raum und kreieren den vielzitierten "Film im Kopf" des Zuhörers. "Atmo" steht im Featurekontext für akustische Opulenz. Ihre kunstvolle Verwendung dient auch als Distinktionsmerkmal des Features gegenüber anderen Radioformen: Wo der "Reporter" sein dynamisches Monomikrofon selbstvergessen in den Raum hält, versteht der Featureautor und seine Toningenieur die Welt als Klangraum, den es qua Stereomikrofonierung auszubeuten gilt wie eine Ölquelle<sup>12</sup>. Featuremacher behaupten, mit Atmos zu *komponieren*, um so eine bessere, weil *echtere* Abbildung der Wirklichkeit bieten zu können. Die Atmo gehört zum avancierten Radiofeature wie das Ruder zum Kanu.

Dasselbe bei Heise? Schließlich besteht "Vorname Jonas" beinahe ausschließlich aus Originaltonaufnahmen und vielen "Atmos"...

"Vorname Jonas" verwendet ein Verfahren, das der Atmo als Gefühls- und Bildermacher entgegengesetzt und durchaus ungewöhnlich ist: Atmos werden bei Heise in einer Art EINSCHUSSVERFAHREN als MARKIERUNGEN verwendet – nicht als Suggestivitätskleister. Während die "Atmo"-Tradition gemeinhin versucht, einen RAUM (oder besser noch: eine Landschaft) aus Klang herzustellen, aus dem dann (unsauber assoziiert) Bilder und Emotionen hervorgehen sollen, dienen die verwendeten Geräusche in "Vorname Jonas" nicht als Teppich, klingende Tapete oder atmosphärisches Raunen. Sie werden pur und roh verwendet und in der Regel weder ein- noch ausgeblendet: Harte Schnitte. Heises Atmos sind keine gefühligen Klangwolken, sie sind ICONS.

Erster Einschuss bei Minute 5'10: Ein Heimerzieher berichtet über die Vorteile der Kontrolle und darüber, daß Jonas im Erziehungsheim permanenter Überwachung unterliege: "Und wenn er soweit ist, und er hat alles begriffen, kann er wieder nach Hause."<sup>13</sup> Harter Schnitt – Geräusch Schulklingel und Kinder auf Schulhof – fünf Sekunden bleibt diese Mischung stehen – harter Schnitt, dann: "Lehrerin: Ich habe also Jonas kennengelernt am ersten Schultag..."<sup>14</sup> Es sind diese fünf Sekunden, die wie ein akustisches Schlaglicht das Bild einer Schule, nein, nicht evozieren,

---

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> "Wenn man Featureautor sei, müsse man Stücke mit akustischer Kraft machen. Ein Thema müsse so stark sein, dass man wie in Arabien beim Ölsuchen nur einen Spazierstock brauche: Man mache ein Loch in den Boden, und das Öl sprudele". Wortmeldung Peter Leonhard Brauns auf dem Ersten Rendsburger Featuresymposium. In: Michael Lissek (Hrsg.): Geschichte und Ästhetik des Radiofeatures. Beiträge des ersten Rendsburger Featuresymposiums 2010. BoD 2012. S. 49.

<sup>13</sup> Jonas, S. 126

<sup>14</sup> Ebd.

sondern: *hinstellen*.

Noch auffälliger und quasi autopoetologisch ist die Icon-Verwendung zwischen Minute 13'02 und 13'19. "Sprecher: "Im Januar 1983 (wird Jonas) in die Strafvollzugseinrichtung Fürstenwalde verlegt." – Kombinierte Geräusche: Eine quietschende Tür – Zuschlagen der Tür – Regenprasseln. Harter Schnitt. Zwei Sekunden Stille. Manuela: Ich warte, bis er kommt."<sup>15</sup> Sind die beiden ersten Icons (Türenquietschen und Türenschnitten) noch krude naturalistisch und dienen als quasi-ironische Illustration eines vorher schon benannten Vorgangs (der Einschluß ins Gefängnis), bleibt das nachgeschobene Regenprasseln 16 Sekunden (in einem Feature eine halbe Ewigkeit) stehen, wird hart geschnitten, worauf etwa zwei Sekunden Stille folgt, bevor Manuela zu sprechen beginnt. Das Regen-Icon ist nicht naturalistisch, es ist vollständig dekontextualisiert; es möchte nicht sagen, daß es regnete, als Jonas nach Fürstenwalde verlegt wird; das Regen-Icon verweist schlicht auf "Regen". Was dieser Regen allerdings bedeutet, wann er fiel, wo er fiel, bleibt offen. In Anton-Webernscher Kürze sagt das Regen-Icon: "Regen".

Das ist sehr clever gemacht.

Verblüffend auch, wie Heise mit diesen Sound-Icons Mini-Narrationen herzustellen in der Lage ist. Der Besuch von Jonas in der Poliklinik zwecks Lungenröntgen dauert in Heises Feature exakt 11 Sekunden und fliegt vorbei wie ein Comic-Strip: 28'41: "Kaskade von schlagenden Türen und Klappen / Frauenstimme ruft von Ferne: "Bitte mal einatmen!" (*lauter*) "Anhalten die Luft!" / Türen- und Klappen-Schlagen / Frauenstimme ruft: Haben Sie irgendwelche Beschwerden? / Klappen-Schlagen"<sup>16</sup>. 28'52: Regenprasseln bis 29'08.

Das ist akustisches Erzählen, ein gewittriges, fragmentarisierendes. Eine Art bildgebendes Verfahren, das aufblinkt und und wieder verschwindet.

Davon abgesehen, daß man ein solch durchtrieben postmodernes Sound- und Klang-Verfahren in einem Hörstück, das 1983 in der DDR entstanden ist, nicht erwartet hätte, ist mir auch sonst und späterhin kein Autor bekannt, der in solcher Coolness zwar sowohl Atmos und Originaltöne verwendet, gleichzeitig aber das Authentizitäts-Gedöns und den Emotionskleister des akustischen Radiofeatures, dieser selbsternannten "Königdisziplin des Radios", in solcher Radikalität verabschiedete. Bei Heise gibt es keine "Unmittelbarkeit" mehr, hier ist alles immer schon als vermittelt gekennzeichnet; keinen Versuch "akustischer Sinnlichkeit": hart werden die Fakten aneinandergeschraubt. Und einer vermeintlichen

---

<sup>15</sup> Ebd. S. 129.

<sup>16</sup> Ebd. S. 136.

"Erfahrbarkeit"<sup>17</sup> von Realität widerstrebt das Verfahren Heises ohnehin: Heise zeigt. Und Heise zeigt, *daß* er zeigt: Offenlegung der Montage – statt Tarnung durch Emotionalisierung.

**"Der Künstler ist nicht jemand, der die Welt transkribiert –  
er ist ihr Rivale."<sup>18</sup>**

Es ist schwierig, Heises Feature<sup>19</sup> "Schweigendes Dorf" (1985/1990) interpretatorisch halbwegs in den Griff zu bekommen. Die Probleme beginnen mit den verschiedenen Versionen, die von diesem Feature kursieren<sup>20</sup> und gehen weiter mit den unterschiedlichen Genres, die Heise mit dem Stoff von "Schweigendes Dorf" bespielt hat<sup>21</sup>. Die Probleme betreffen ebenso den nicht leicht durchschaubaren "Plot" und hier vor allem die unterschiedlichen Ausgangsmaterialien, mit denen Heise arbeitet: Einer 1947 von Willi Bredel verfassten Erzählung "Das schweigende Dorf", einer 1961 in Plauen uraufgeführten Oper von Gerhard Neef mit dem gleichen Titel, sowie eigenen Recherchen aus dem Jahr 1984.<sup>22</sup>

"Schweigendes Dorf" handelt von einem Vorfall, der zwischen dem 13. und dem 15. April 1945 in der Nähe von Schwerin geschah. 60 Waggons mit Insassen eines Konzentrationslagers bleiben an diesen zwei Tagen auf dem Bahnhof des Dorfes Sülzdorf stehen. Während dieser Zeit kommen mindestens 53 Insassen des Zuges zu Tode, durch Verhungern oder Erschießen. 1947 dann wird in Sülzdorf ein Massengrab entdeckt. "Von den 53 Toten will damals jedoch niemand gewusst haben. 1948 schreibt der Schriftsteller und Kommunist Willi Bredel, der ehemalige

<sup>17</sup> s.a. Jans Jarisch. Der Abend beginnt ohne jedes Geräusch. Die Entwicklung von Unmittelbarkeit und Stereophonie im Werk Peter Leonhard Brauns. In: Michael Lissek (Hrsg.) Geschichte und Ästhetik des Radiofeatures. Rendsburger Schriften Band 2. BoD 2012. S. 150.

<sup>18</sup> Heiner Müller, André Malraux zitierend. In: Heiner Müller. Dem Terrorismus die Utopie entreissen. Alternative DDR. Gespräch mit Frank M. Raddatz. In: Werke 11. Gespräche 2. Frankfurt /M. 2008. S. 533.

<sup>19</sup> Ja: Feature. Und nicht Hörspiel oder Hörstück oder Neues Hörspiel oder O-Ton-Hörspiel oder was auch immer. "Schweigendes Dorf" ist durchgehend dokumentarisch und nirgends fiktional. Außerdem künstlerisch gestaltet. Und narrativ. Also: Feature. (Soviel zur 'Definition' des Features).

<sup>20</sup> Heises Homepage ([www.heise-film.de](http://www.heise-film.de)) schreibt von einem Stück mit 104 Minuten Länge; bei einer Aufführung im Deutschen Historischen Museum am 27.10.2007 lief "Schweigendes Dorf" in einer 60-minütigen Fassung; laut der renommierten Hörspieldatenbank [www.hoerdat.in-berlin.de](http://www.hoerdat.in-berlin.de) ist das Stück 74 Minuten lang. Im Folgenden beschäftige ich mich mit dieser 74-Minuten-Fassung.

<sup>21</sup> Einem 1985 nicht fertiggestellten Dokumentarfilm, einem 1988 uraufgeführten Theaterstück, ein 1990 selbst gemischtes, 1991 erstmals aufgeführtes Hörstück.

<sup>22</sup> s. Abbildung des Programmheftes der Theateraufführung auf [http://heise-film.de/?page\\_id=142](http://heise-film.de/?page_id=142).

Spanienkämpfer und Frontpropagandist (...), die Novelle 'Das schweigende Dorf'<sup>23</sup>, 1961 verkomponiert Gerhard Neef die Erzählung zu einer Oper. 1984 begibt sich Thomas Heise nach Sülsdorf, um selber zu recherchieren, welche Schuld die Dorfbewohner auf sich geladen haben; ob sie weggesehen haben; wie sie in den Jahren seit 1945 mit den Morden umgegangen sind; wie sie 1984 als DDR-Bürger darüber sprechen.

Die Bau-Elemente des Hörstückes "Schweigendes Dorf" sind: Auszüge aus Bredels Erzählung und Teile der Neef'schen Opern-Komposition; das Steve-Reich-Stück "Different Trains", gespielt vom Kronos Quartett; Zug-, Dorf- und Maschinengeräusche; und vor allem: Schauspieler-Stimmen, die Akten-Notizen, Kirchen-Chroniken, Briefe und Originaltöne verlesen.

Diese Bausteine, die *inszenierten* Originaltöne, erscheinen mir das formal Besondere und Interessanteste an diesem Stück zu sein. Denn inszenierter und nachgesprochener Originalton: Das erscheint ein Widerspruch in sich zu sein. Ähnlich wie die "Atmo" gehört der "Originalton" zum festen mythologischen Bestand des Genres "Radiofeature". Die (im besten Fall) hervorragende Aufnahme originaler Stimmen dient dem narrativen (und zuerst einmal: bildlosen) Genre "Feature" dazu, den *Körper* des Sprechenden in den Blick zu bekommen. Feature-Aufnahmetechnik sucht gemeinhin, neben der *Information*, auch den *Subtext* des gesprochenen Wortes einzufangen. Sprechweisen, Verzögerungen, dialektale Färbungen, frei nach Roland Barthes "le grain de la voix": All das sagt uns, wer uns da gegenüber sitzt. Woher er kommt. Ob er lügt. Vielleicht sogar, welchen Schulabschluß er hat, ob er Akademiker ist oder Arbeiter auf jeden Fall. Ob er uns benutzt. Wie er sich fühlt. Wes Geistes Kind er ist. Sie ist – in ihren gelungensten Momenten – eine Evokation des Anderen. Der Originalton (im Feature) ist also weniger ein erkennungsdienstlicher Vorgang (wie uns die Info-Radios diese Welt glauben machen wollen), als vielmehr ein ästhetisches, vielleicht auch: poetisches Verfahren. Die Verwendung und Anordnung personaler akustischer Existenzzeichen (vulgo: des O-Tons) ermöglicht eine größtmögliche Konvergenz zweier inkompatibel erscheinenden Modi: Repräsentation und Alterität: Die aufgenommene Person erhält eine Repräsentanz in den akustischen Signalen – bleibt (sich) aber fremd, und sie bleibt (erst einmal) leer. Die Person *ist* dieser Klang, und sie *ist* es (selbstverständlich) nicht: *Différance* statt Identität. Der Originalton ist eine *akustische Variable*, die zu *lesen* (im Sinne des Auf-lesens, Einsammelns) oder zu *füllen* (im Sinne des *Inter-*Pretierens) dem Zuhörenden obliegt. Ein Angebot, das

<sup>23</sup> Martin Stefke. Schweigen und Erinnern. In: Märkische Allgemeine, 23. April 2005. Auf: [http://martin-stefke.de/cgi-bin/weblog\\_basic/index.php?p=355](http://martin-stefke.de/cgi-bin/weblog_basic/index.php?p=355).

nicht wahrgenommen werden muss: Große Freiheit.

Eine Freiheit, der sich Thomas Heise entgibt, wenn er die Originaltonaufnahmen von Schauspielern nachsprechen lässt?

Zunächst einmal: Der Einsatz von Schauspielern, auch zum Sprechen von Originaltönen, ist im Radiofeature gang und gäbe. Am Üblichsten noch ist dieses Verfahren bei Übersetzungen, dem so genannten "voice-over", bei dem der fremdsprachliche Originalton angespielt, dann geblendet, dann mit einer gekürzten deutschsprachigen Version über-sprochen wird<sup>24</sup>. Schauspieler lesen in Features aber auch Briefe, Kommentare, Text-Zitate, und sie lesen in der deutschsprachigen Tradition des Radiofeatures manchmal sogar die Ich-Erzählung des Feature-Autors<sup>25</sup>. Sie lesen überhaupt eine ganze Menge vor, die Schauspieler.

Auffällig dabei ist, daß sowohl beim Nachsprechen von Originalton als auch bei der voice-over-Technik der Ausgangstext (das Gesagte; das Zitierte) in der Regel geglättet und gekürzt wird. Das ist – bei Übersetzungen aus einer Fremdsprache – gewiß auch eine Frage der Zeitökonomie (eine vollständige Übersetzung würde die Länge des Stückes verdoppeln), oftmals aber leider bloß der fehlenden Reflexion der Autoren oder Regisseure<sup>26</sup> über die Je-Eigenheit des Sprechenden und des Sprechaktes an sich geschuldet.<sup>27</sup> Das Original wird als Nach-Gesprochenes von Devianzen gereinigt, von Subtexten gesäubert und zum (irgendwie) *reinen* Text. Die Nebengeräusche des Sprechaktes (das Zögern; das Stocken; die semantischen und grammatikalischen Fehler, die im Akt des Sprechens unterlaufen usw.) werden getilgt; übrig bleibt ein Text, der die akustische Anmutung des Studios, der Schauspielschule, also: der KLINIK annimmt.<sup>28</sup>

<sup>24</sup> Insofern müßte dieses Verfahren der Negation der fremden Stimmführung eigentlich "voice-under" heißen.

<sup>25</sup> Im internationalen Kontext wird diese Form des Sprechens spöttisch "the german narrator" genannt: Nur in der deutschsprachigen Featuretradition ist es möglich, daß es nicht der Autor / die Autorin ist, der / die den eigenen Text spricht.

<sup>26</sup> Auch so eine nationale Besonderheit des deutschen Radiofeatures: Die Aufteilung in Autor und Regisseur, die in anderen Ländern unüblich und verrufen ist.

<sup>27</sup> Daß selbst aus einer für europäische Ohren ex-zentrischen Sprache wie dem Japanischen elegant übersetzt werden kann, ohne die Eigenheiten der Sprechenden zu planieren, beweist z.B. Malte Jaspersen in seinem Stück "Kein Freund kein Helfer" (Deutschlandradio Berlin, 2001), in dem der japanische Originalton über weite Strecken freisteht – und so die Besonderheiten des Sprechenden hörbar (vorstellbar) macht.

<sup>28</sup> Eine singuläre Übersetzungstat, die auch und gerade den beim Sprechen entstehenden "Sprachmüll" oder: die Subtexte des Sprechens wie die Abwege des Denkens berücksichtigt, stammt von Valeska Bertocini. Die von ihr editierten Gespräche Gilles Deleuzes (Abécédaire - Gilles Deleuze von A bis Z. Berlin, absolut-medien, 2009. DVD.) bieten einerseits eine geglättete / gekürzte / ökonomisierte Untertitel-Übersetzung an; andererseits aber auch eine vollständig unökonomische Wort-für-Wort-Übersetzung als voice-over, in der abgerissene Sätze, falsche Verben, Wiederholungen, Redundanzen etc. stehenbleiben dürfen.

## Lyrik des Dokuments

Nachgesprochen wird in "Schweigendes Dorf" zweierlei: Akten und Interviews: Text und Rede.

18'56 – 20'42: Verlesung eines Briefes "An den Militärkommandanten" vom 23.7.1947. Daß dieser Brief vermutlich handschriftlich verfasst wurde, deutet das Geräusch eines Stiftes auf Papier unter<sup>29</sup> der Stimme (des Schauspielers) an: Wenig originell. Die Stimme aber liest den Brief nicht im flüssigen *Lesetempo*, sondern im ungefähren *Schreib-*, vielleicht auch *Diktier*tempo, heißt: Sie phrasiert, zerhackt den Textfluß in Sinneinheiten, zerlegt längere Wörter in Silben.

Versuch einer Transkription:

(SCHREIBGERÄUSCH "FEDER AUF PAPIER" FREISTEHEND bei "-")

Dreiundzwanzigster siebter – siebenvierzig – An den – Militärkommandanten – Aufgrund – der an den Bürgermeister – in Sülzdorf erteilten Anweisungen – den Bestattungsplatz – der dreiundfünfzig Leichname – im Bereich – des zweiten Bahngleises – freizumachen und zu säubern – teilt – die Gemeindeverwaltung in Sülzdorf – mit – daß es sich hierbei – um die – dreiundfünfzig – Leich – name – handelt – die auf Anordnung der Militär – admini – stration – bereits – vor vier Wochen – auf einem – Ehren – friedhof – unter der – Beteiligung der Öffent – lichkeit – und – der – Be – hörden – umgebettet – worden – sind.

Dasselbe Prinzip im Anschluß an diese Passage, 20'49 – 24'27, diesmal aber mit unterlegten Schreibmaschinengeräuschen: Anschlag, Klingel bei Zeilenende, Geräusch Rückstellhebel usw. Nach 35 Sekunden (21'24) kommt zu den Schreibmaschinengeräuschen und der Stimme ein Streichquartett hinzu, 36 Sekunden später (22'00) verschwindet das Geräusch der Schreibmaschine, die Stimme aber liest wie vorher, phrasiert, gestanzt, lautiert. Wiederum 47 Sekunden später (22'47) taucht neben dem Streichquartett und der Stimme Operngesang auf, dazu Maschinen- oder Zuggeräusche, die wiederum 42 Sekunden später (23'29) beginnen, die Stimme "zuzudecken": Die Lautstärken von (Hintergrund)Geräuschen und (Vordergrund)Stimme nähern sich an. 58 Sekunden später (24'27) Ende des Textes, harter Schnitt aus dem Geräusch-Konglomerat aus Maschine-, Oper- und

<sup>29</sup> Hinter? Neben? Über? Die Fallstricke der Terminologie im Rahmen eines akustischen Mediums...

Streichquartett. Stille.

Was das soll, weiß ich nicht, was das bewirkt vielleicht schon: Der Text wird durch Phrasierung und Zerhackung polyvalent. Lässe man ihn "flüssig", er wäre (nicht mehr als) ein "Dokument". Ein zerlegter Text aber ist zwar auf einer krude semantischen Ebene immer noch Dokument, (potentiell) aber vieles mehr. Ein Text, der stockt, eröffnet Zeiträume des Nach-Denkens, er entwickelt einen (oftmals asynkopischen) Rhythmus, der mit und gegen die Semantik arbeiten kann. Ein Text der stockt, ist (potentiell) Lyrik.

(Vielleicht umgekehrt einleuchtender: Lyrik ist der Text, der stockt.)

Alles eine Frage der Schreibweise.

Dreiundzwanzigster siebter  
siebenvierzig  
An den  
Militärkommandanten  
Aufgrund  
der an den Bürgermeister  
in Sülsdorf erteilten Anweisungen  
den Bestattungsplatz  
der dreiundfünfzig Leichname  
im Bereich  
des zweiten Bahngleises  
freizumachen und zu säubern  
usw<sup>30</sup>

**"Realität kannst du nicht repräsentieren."<sup>31</sup>**

Nachgesprochen wird in "Schweigendes Dorf" zweierlei: Akten und Interviews: Text und Rede. Wie gesagt.

Daß Heise in "Schweigendes Dorf" Originaltonaufnahmen von SchauspielerInnen

<sup>30</sup> Die Funktion der Phrasierung wird besonders deutlich bei Minute 22'00, zum Zeitpunkt des *Verschwindens* des Geräusches der Schreibmaschine. Bis zu diesem Punkt stehen Geräusch und Phrasierung noch in illustrativem Verhältnis, heißt: die Phrasierung ist quasi naturalistisch motiviert durch das Geräusch der Schreibmaschine: 'So spricht einer, während er Schreibmaschine schreibt'. Nachdem aber die Motivation des So-Sprechens verschwindet, das Geräusch nämlich, die Phrasierungen aber bleiben, außerdem die Musiken beginnen, verschiebt sich die Bedeutung der zerhackten Sprechweise von der "Abbildungsfunktion" in eine interpretierbare Polyvalenz. – Dieses Verfahren der Phrasierung findet durchgehend Anwendung in "Schweigendes Dorf".

<sup>31</sup> Heiner Müller. Gleichzeitigkeit und Repräsentation. Gespräch mit Robert Weimann. In: Werke 11. Gespräche 2. Suhrkamp S. 453.

nachsprechen läßt, begründete er 2007 in einem Gespräch mit Manuela Gerlof denkbar trocken mit technischen Problemen: Die aufgenommenen Töne seien akustisch zu schlecht gewesen, daher habe er sie nachsprechen lassen müssen. Das mag so sein, interessiert mich an dieser Stelle aber nicht besonders, weil diese Aussage nur über den Ausgangspunkt Heises informiert – nicht über die ästhetischen Folgen, die sein Verfahren IM STÜCK zeitigt. Schon genannte Manuela Gerlof erkannte in ihrem Buch über den Holocaust im Hörspiel der DDR, daß – Technik hin, Technik her – durch Heises Verfahrensweisen in diesem Feature etwas passiert, das zumindest ungewöhnlich ist.<sup>32</sup>

Auffällig ist vorderhand an diesen von Schauspielerin gesprochenen Interview-Passagen zweierlei: Die Länge (eine dieser Passagen ist zehn Minuten lang, eine andere 11'35); und die neutrale Sprechhaltung des Schauspielers: Der Text wird in keiner Weise 'gespielt', sondern in Rhythmus und Intonation weitestgehend neutral ab-gelesen.

Minute 25'30:

*Streichquartett im Hallraum, Geräusche damit vermischt unter dem Folgenden.*

Erzähler (Heise): Der Lokführer Holtegger, Rentner in Schwerin, erinnert sich an andere Züge als den, von dem man nur gehört hat, und der vom 13. bis 15. April 1945 in Sülsdorf stand.

Schauspieler: Das ist die Strecke Schwerin – Ludwigslust. – Werbellin, nicht wahr? Ich war OK gestellt von der Wehrmacht für die Rechtsbahn und bin hier gefahren. – Später bin ich wieder eingezogen zur Armee, und in dem Zeitraum muß das gewesen sein, wo dieser Zug hier in Sülsdorf. – Mir ist das nachher bekannt geworden mit diesem Zug wie ich schon wieder in der Dienststelle war und wir Flüchtlingszüge gefahren haben. – Und so weiter. – Da wurde uns dann in Sülsdorf von dem Vorsteher erzählt wie das vor sich gegangen ist. – Der Zug ist bis Werbellin gefahren der ist nicht in Ludwigslust angekommen. – Und Werbellin war zu dem Zeitpunkt als Bahnhof. Als Verschiebebahnhof. Verschiebebahnhof ist zuviel gesagt. Als Bahnhof erklärt wo Züge enden und beginnen. – Wir. – Ich hab da selber Züge hingefahren. Und da wurde uns immer gesagt, das ist ein Munitionslager. – Genauso wie der Pulverhof in Rastow. Da war auch ein Anschlußgleis rein. – Da wurde uns damals erzählt, daß da die V2 gelagert wurde. – Wir haben nie V2 gesehen. Wir haben immer ganz was anderes gesehen was da untergebracht war. Und so war das auch in Werbellin. – Hintern Zaun kamen wir ja gar nicht rein. Wir liefen um. – Umlaufen, das heißt so viel bei der Bahn. – Wir sind reingefahren mit dem Zug, haben angehängt, sind vorgefahren auf's andere Gleis, zurück, wieder ran an den Zug und dann haben wir die ganze ProstMahlzeit reingeschoben in dieses Lager.- Und so ist das auch gewesen mit dem. – Wir wussten aber nicht. – Ich selber als Lokführer wusste auch nicht, obgleich ich den Anschluß in Werbellin des öfteren bedient habe. (...)

<sup>32</sup> "Der Einsatz professioneller Sprecher verstärkt den semifiktionalen und hoch artifiziellen Eindruck des montierten Materials." Manuela Gerlof. Tonspuren: Erinnerungen an den Holocaust im Hörspiel der DDR. Berlin / NY 2010, S. 258, Fußnote 69.

SS-Bewachung war bei anderen Zügen auch wo Muni drinne war undsoweiter. Da war zu dem Zeitpunkt immer Bewachung bei. Von der Transportpolizei oder von der Armee. – Und wenn was ganz Besonderes war dann waren die Schwarzen Husaren dabei. Nicht? Wie man so schön sagt. Also diese Fahrt. (...) Man hätte sich das damals – heute schreibe ich mir das nun auf. Was so anfällt. Das hätte man früher auch machen sollen. Denn es kommt einem doch später manches in Erinnerung, was man so gesehen, miterlebt und selbst – mit eigener Hand vielleicht – verkehrt gemacht hat. Das kommt einem dann zu Bewußtsein, später. – Zu dem Zeitpunkt wenn man das macht dann ist manches richtig. Und in Wirklichkeit hätte man das alles anders. Umdrehen können.  
*Riss Streichquartett / Geräusche.*

So erinnern sich Menschen. So sprechen Menschen. Das ist es, was diese Passage 'sagt'. Wäre sie von Lokführer Holtegger, Rentner in Schwerin, *himself* gesprochen worden, Holteggers Stimme also aufgenommen und als Bestandteil der Sendung eingesetzt worden: Dann hätten wir gehört, wie Lokführer Holtegger, Rentner in Schwerin, spricht. So aber wird der originäre Sprechakt zum Nach-Gesprochenen und allgemeingültig. Es geht nicht mehr um die Person Holtegger, es geht um einen (der vielen), der bei den Nazis mitgetan hat, und der das bedauert. Irgendwie. Seltsamerweise wird die sich erinnernde Person durch ihre Entindividualisierung größer – nicht kleiner. Sie multipliziert sich: Aus einer Person werden viele (potentielle).

Unschärfe und Verschwommenheit des Sprechens hinzunehmen, haben wir uns angewöhnt. Schließlich sprechen wir selber täglich (vor uns hin) und hören Menschen (vor sich hin oder zu uns) sprechen. Das Wort-für-Wort-Ab-Sprechen eines Sprechaktes jedoch, unter Beibehaltung aller semantischen und grammatikalische Devianzen und Fehler, wird bei Heise zu einer Art Sprachkritik. Heise *zeigt* das Original, indem er die Kopie ausstellt.

Das in einem Feature zu schaffen – quasi nebenher und weil die Aufnahmen leider zu schlecht zum Senden waren -: Das ist doch etwas.

### **Subtile Synchronizität**

Patrick Conley, der Chronist des DDR-Features, bezeichnet "Widerstand und Anpassung. Überlebensstrategie" (1987) als "eines der beeindruckendsten Features, die vom Rundfunk der DDR produziert wurden"<sup>33</sup>, und er widmet diesem Stück ein Kapitel in seinem Buch "Der parteiliche Journalist".

Diese Meinung von der exuberanten Qualität des Stückes erschließt sich dem ersten

<sup>33</sup> Patrick Conley. Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR. Berlin, 2012. S. 274 ff.

Hören nicht unbedingt. Die akustischen Bestandteile des 55-minütigen Stückes sind: Die Stimme eines älteren Mannes (des Schauspielers Erwin Geschonneck), der von seiner Gefangenschaft im Konzentrationslager Dachau erzählt; ein Sprecher (Heise), der zu Beginn und am Schluß des Stückes Hintergrundinformationen verliest; ein Interviewer (Heise), der hin und wieder als Fragender im Gespräch auftaucht; Piano-Musik als Interludium und Trenner.

Mit anderen Worten: Dieses Stück, das sich selbst "Feature" nennt, scheint nicht mehr zu sein als ein durch Musikpausen punktiertes, mehr schlecht als recht gestaltetes, nicht einmal besonders gut aufgenommenes INTERVIEW. Die Sprachaufnahme des älteren Mannes nämlich ist hallig, das Mikrofon geschätzte 40 bis 50 Zentimeter von seinem Mund entfernt. Und der Raum, der durch die Distanz des Mikrofons von der Schallquelle entsteht, ist unsauber: Man hört vor dem Fenster Autoverkehr, man hört fahrende S-Bahnen, man hört Zug-Rangier-Geräusche. Dieses Rumpeln und Rauschen, mit dem das Stück auch tatsächlich BEGINNT<sup>34</sup>, diese halligen Aufnahmen erscheinen ein wenig seltsam. Vor allem, wenn man weiß, daß für dieses Stück "der Rundfunk (...) Heise optimale Arbeitsbedingungen (ermöglichte). Zwei Tonmeister von der Post, die in der DDR für die Studio- und Sendetechnik zuständig war, zeichneten die Gespräche auf..."<sup>35</sup> Unter diesen Voraussetzungen hätte man im Jahr 1987 durchaus bessere Aufnahme-Resultate erzielen können. Selbst die Annahme, daß das Gespräch in einer Privatwohnung aufgezeichnet wurde<sup>36</sup>, ist keine Begründung für die starken Nebengeräusche - : So laut *muß* keine Wohnung während einer von Tonmeistern kontrollierten Aufnahme sein.

Aber ist die AUFNAHME überhaupt von *Hintergrundgeräuschen gestört*? Oder arbeitet Heise hier bewußt mit einer (zweiten und störenden) Sound-Spur? Und *wenn* er das tut: Warum tut er das?

Erwin Geschonneck erzählt in "Widerstand und Anpassung" von seiner Gefangenschaft im Konzentrationslager Dachau. Seine Erinnerungen gruppieren sich um den Bericht der Theateraufführung des Stückes "Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Die wahre Liebe ist das nicht", die auf dem "Kleinen

<sup>34</sup> 0'00 – 0'07 ist ein *fade-in* in ein diffuses Strassenrauschen. Sehr eigentümliche akustische Eröffnung für ein vermeintliches "Studiogespräch".

<sup>35</sup> Patrick Conley. Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR. Berlin, 2012. S. 277.

<sup>36</sup> Eine Annahme, die durch Set-Fotos in Heises Band "Spuren" gestützt werden (ich gehe davon aus, daß die Fotos die Aufnahmesituation von "Widerstand und Anpassung" dokumentieren). S. Thomas Heise. Spuren. Eine Archäologie der realen Existenz. Texte zum Dokumentarfilm 13. Berlin 2010. S. 220 – 221.

Appellplatz" im Konzentrationslager Dachau im Juni 1943 stattfand<sup>37</sup>. Geschonneck, der berühmte, zum Zeitpunkt der Aufnahme 81jährige Schauspieler und dreifache Nationalpreisträger der DDR<sup>38</sup>, berichtet aber auch davon, wie er Augenzeuge eines Mordes an einem russischen Offizier wurde.

Innerhalb des Lagers sei eines Tages ein kleineres Lager mit zwei Baracken gebaut worden: Ein *Lager im Lager*, vorgesehen für politische Kommissare aus der Sowjetunion, die über mehrere Wochen nach und nach erschossen werden sollten und wurden. Geschonneck bewohnte dieses Lager gemeinsam mit den Sowjetrussen als "Lagerschreiber" und mußte "registrieren, wieviel weggingen (...) Zum Schluss war nur noch einer da und ich. Den hatten sie vergessen, denn der blieb da, und ich musste ihn melden (...) Das dauerte gar nicht lange, ein oder zwei Tage, und dann kam ein (...) Scharführer (...) und gab ihm eine Spritze. Eine Benzinspritze. In meiner Gegenwart. Der Russe setzte sich an den Ofen, und der spritzte ihn."<sup>39</sup> Der Interviewer (Heise) fragt: "Ich versuche mir das vorzustellen: Ein abgeschlossenes Lager innerhalb des Lagers. In diesem abgeschlossenen Lager zwei Baracken und zwei Leute, zwei Tage lang. (...) Was passiert da?"<sup>40</sup> Und Geschonneck antwortet:

"Es passiert, sie leben beide in Furcht (...) Und ich sage: Mensch, was wird denn mit dem (...) und was wird mit mir? Man denkt ja nicht zuletzt auch an sich in der Situation auch.<sup>41</sup> Denn ich bin ja auch eingesperrt! Innerhalb des Lagers eingesperrt... (*lauter Atmer Geschonnecks und GLEICHZEITIG vollständiges Verschwinden der Hintergrundgeräusche*) Naja, das sind so Situationen (*Stimme Geschonnecks wird leiser; wirkt wie ein Fade*)... die einem manchmal einfallen ... (*Hintergrundgeräusche wieder lauter werdend*) jetzt einfallen. Ich hab nie daran gedacht! Naja, die haben da keenen gehabt... Weiß ich, was in denen vorging? Die hätten auch einen anderen nehmen können: Zufall! Also deshalb gilt schon dieser Satz: Am besten nicht auffallen... (*deutlich identifizierbares Geräusch einer davonstampfenden Dampfloek*)".<sup>42</sup>

Eine Dampfloek im Jahre 1987? In Echt? Vor dem Fenster einer ostberliner

<sup>37</sup> Geschrieben in Dachau auf "ausgemusterten Drucksorten" vom Wiener Journalisten Rudolf Kalmar. Zu dem Stück und seiner Aufführung im Konzentrationslager siehe Spiegel 24/1985, 10. Juni 1985. (<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13514442.html>, zuletzt aufgerufen am 07.02.2013). Das Stück wird, seltsam genug, im Juni 2013 im Rahmen des "Dachauer Musiksommers" wiederaufgeführt.

<sup>38</sup> Patrick Conley. Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR. Berlin, 2012. S. 274.

<sup>39</sup> Widerstand und Anpassung. Überlebensstrategie. In: Thomas Heise. Spuren. Eine Archäologie der realen Existenz. Texte zum Dokumentarfilm 13. Berlin 2010. S. 216.

<sup>40</sup> Ebd. S. 216 f.

<sup>41</sup> Ab dieser Stelle ist die Transkription in *Thomas Heise. Spuren* nicht mehr identisch mit dem Hörstück. Folgende Transkription von Michael Lissek.

<sup>42</sup> Thomas Heise. Widerstand und Anpassung. Minute 45'20 – 46'13.

Wohnung?

Sehr unwahrscheinlich.

In einem Gespräch mit Patrick Conley sagte Thomas Heise 1999, er habe in "Widerstand und Anpassung" versucht, "parallel zum Text eine zweite Geschichte zu erzählen. Auf einem Bahnhof wird ein Zug zusammengestellt, der, nachdem die Rangierarbeiten abgeschlossen sind, abfährt."<sup>43</sup>

Welches Narrativ die Zug-Zusammenstellung etabliert, welche *Geschichte* hier subkutan erzählt wird, bleibt offen, so offen, wie die sound-Icons in "Vorname Jonas". Sind die Sounds klanglicher Verweis auf Gefangentransporte? Eine akustische Evokation der Infrastruktur des Völkermordes? Ein Verweis auf Fluchtmöglichkeiten? Vielleicht. Zumindest ist diese Heisesche Technik der Geräuschverwendung eine, die vollständig anders funktioniert als jede andere mir aus deutschsprachigen Features bekannte: Sie ist symbolisch, subliminal, minimalistisch. Vor allem aber ist sie *interpretierbar*, und damit eine Provokation in einem Genre, das meint, ein festes Standbein im "Journalismus" haben zu müssen...

Bleibt die Frage nach den "störenden" Strassengeräuschen: Nach ihrer hörbaren, manchmal aufdringlichen, manchmal beinahe verschwindenden Anwesenheit, während ein Zeuge der Konzentrationslager sich erinnert.

Man könnte sagen: Während sich eine Stimme an das Konzentrationslager erinnert, brandet das Geräusch der Stadt an die Fenster. Oder: Während eine Stimme *innen* das Jahr 1943 revoziert, geht der Verkehr *draussen* und im Jahre 1987 weiter: Herstellung subtiler Synchronizität. Daß Heise hier ein hochartistisches Spiel mit Innen und Außen spielt, mit Vergangenheit und Gegenwart, das wird deutlich auch daran, daß die Brandung des Verkehrs nur *ein einziges Mal* verstummt; in dem Moment nämlich, an dem Geschonneck vom *Lager im Lager spricht*: "Denn ich bin ja auch eingesperrt! Innerhalb des Lagers eingesperrt... (*lauter Atmer Geschonnecks und GLEICHZEITIG vollständiges Verschwinden der Raum-Hintergrundgeräusche*)". Ex negativo, durch ihr VERSCHWINDEN, markiert Heise seine Subliminal-Geschichts-Schichtung und evoziert die Vergangenheit in der Gegenwart, das "Lager im Lager". Die Erinnerung ist das Störgeräusch der Gegenwart – die Gegenwart das Störgeräusch des Erinnerns. Keine Gegenwart ohne Vergangenheit. Und umgekehrt.

"Wenn man eine Funktion für KUNST sucht, dann ist es die Verzögerung oder sogar die Störung, und auf die Dauer: Die LIQUIDIERUNG dieser totalen Besetzung mit

<sup>43</sup> Patrick Conley. Der parteiliche Journalist. Die Geschichte des Radio-Features in der DDR. Berlin, 2012. S. 278.

Gegenwart..." Sagt Heiner Müller<sup>44</sup>.

\*

Es gibt keinen BOGEN, der sich schlösse, wenn man über Thomas Heises akustisches Werk nachdenkt. Das auf Nichtauthentizität abzielende Atmo-Einschuss-Verfahren in "Vorname Jonas"; die Lyrik des Dokuments durch Phrasierung sowie die Multiplikation des Personalen durch Ab-Sprechen in "Schweigendes Dorf"; außerdem die subliminale Synchronizität und anbrandende Gegenwart in "Widerstand und Anpassung": Diese drei Merkmale (zumindest) erscheinen mir erwähnenswert. Und sind mir in dieser Art in noch keinem Feature bisher vorgekommen.

Da scheint einer, sehr früh schon, souverän am Abnehmer (dem Rundfunk) vorbeidenkend sich sehr genaue Vorstellungen gemacht zu haben, was es FÜR IHN bedeutet, eine Dokumentation einzig mit akustischen Mitteln zu gestalten.

Daß dieser Jemand Thomas Heise heißt: Das kann kein Zufall sein.

---

<sup>44</sup> Heiner Müller. Fünf Minuten Schwarzfilm. Gespräch mit Rainer Crone. In: Werke 11. Gespräche 2. Frankfurt / M.2008. S. 370. Hervorhebung und Interpunktion von mir.