

Der Autor als
Umschalter und Transformator.
Oder:
Das Material treibt seine heiteren Spielchen.
Über einige Erzählstrategien des akustischen
Radio-Features.
von
Michael Lissek

Vortrag, gehalten am 20. Mai 2006
auf dem 4. Hörspielsymposium an der Eider / Rendsburg

Den Versuch zu unternehmen, über *Erzählstrategien des Radio-Features* zu reden, führt zu einigen gewichtigen, wenn nicht unlöslichen Problemen. Von diesen Problemen ist das nicht geringste die Tatsache, daß keiner weiß, was das eigentlich ist, das Radiofeature.

Man kann suchen, wo man mag, niemand weiß so recht eine Definition zu geben über das Feature. Paradigmatisch der Ausspruch Knuth Hacketts aus dem Jahre 1984: „*Wer nach einer eindeutigen Definition dieser Programmform fahndet*“, sagt er, „*wird erfolglos bleiben*“. Das hört sich schlecht an, „erfolglos“. Also lasse ich es wohl besser bleiben, das mit der Definition - wenn selbst Knuth Hackett es nicht geschafft hat, etwas Endgültiges dazu zu sagen.

Aber auch ohne Definition kann man, glaube ich, ganz gut über das Feature reden. Denn das Radiofeature gehört zu denjenigen Phänomenen, die man auch mit einem medialen Minimalbackground verstehen und verorten kann, auch ohne seine Definition zu kennen. Soll heißen: Wenn Sie ein Feature hören, wissen Sie in der Regel und so ungefähr, das ist ein Feature. Sie haben sogar eine *Meinung* und können sagen: Das ist ein schlechtes, das ist ein gutes Feature. Ihre Einschätzung mag sich von der Ihres Nachbarn unterscheiden, aber so ist das nun mal. Die Unterschiedlichkeit der Beurteilung wäre auch nicht aus der Welt geschafft, wenn wir eine Definition besäßen. Dann wüßten wir höchstens, das dieses oder jenes Feature den Anforderungen der Feature-Definition entspräche oder nicht entspräche, und damit wäre nichts gewonnen.

Ich spreche heute also über eine mediale Hervorbringung (oder sagen wir ruhig schon einmal: eine *künstlerische* Hervorbringung; warum, das werden wir nachher sehen) - Ich spreche also über eine künstlerische Hervorbringung, deren Definition noch aussteht und von mir nicht gegeben werden wird. Auch deshalb, weil ich mir nicht ganz sicher bin, ob es *das* Feature / *diese Form* Feature, das ich im Kopf habe, wenn ich *Feature* sage,

überhaupt gibt. Oder ob ich vielleicht nicht doch über so etwas wie das „ideale Feature“ reden möchte. *The Feature to come*, sozusagen, das nur in wenigen Sendungen von Rene Farabet oder Kaye Mortley seine Freiheit und Verwirklichung gefunden hat.

Spricht man von den *Erzählstrategien des Radiofeatures*, spricht man im weitesten Sinn von der *Anordnung seines Materials*. Erzählen, im weitesten Sinne, bedeutet Material anordnen.

Material kann man so anordnen oder so. Man kann einen akustischen Höhepunkt an den Anfang setzen; durch verschiedene Collagierungs-Techniken, Schnitt-Techniken, Schichtungen *Tempo* in sein Stück bringen oder es verlangsamen; man kann Schwarzblenden einfügen oder eiskalt einen Cut: All das kann man machen. Man kann von sich selbst als Figur erzählen oder auch nicht. Man kann sich in seinem Feature auf eine Reise begeben oder im Studio gottgleich das Material vorbeidefilieren lassen; man kann so tun, als wäre alles ganz authentisch und der Hörer quasi dabei; oder man betont ironisch die Künstlichkeit der Inszenierung; man kann eine These an den Anfang, in die Mitte oder ans Ende stellen oder ganz thesenlos arbeiten -.

Und all das (und noch vieles mehr) wäre in seiner Fülle wohl das, was man in seiner Zusammensetzung und Zusammengesetztheit als Erzählstrategien des Radiofeatures bezeichnen wird. All dies wird in den hunderten von Features, die jährlich von der ARD ausgestrahlt werden, den tausenden, die weltweit laufen, getan: All dies kann man beobachten und analysieren.

Das ist schön und macht bestimmt Spaß. Es würde bestimmt auch etwas zum nichtexistenten Diskurs dieser Radioform beitragen, nur -: *Das* ist es nicht, was ich heute tun möchte. Ich spreche hier nicht als Analytiker, Literaturwissenschaftler, Medienkritiker, sondern als AUTOR, im emphatischen Sinn, also als einer, der Radiofeatures schreibt, schneidet, mischt, kurz: Herstellt. Als Kritiker sehe ich, daß es Erzählstrategien und Erzählformen im Radiofeature gibt, zweifelsohne; Dramaturgien selbstverständlich auch; sie haben ihre historische Gewordenheit und reagieren ihrerseits auf andere Erzählstrategien; sei's des Films, der

Novelle, des Romans oder – wie bei Antje Vowinckel – der Musik (wenn denn Musik „Erzählstrategien“ besitzt). Als *Autor* jedoch habe ich Probleme mit dem Begriff *Erzählstrategie*. Der Begriff nämlich setzt eine starke Position des Autors voraus – und die habe ich bisher nicht kennengelernt. Ich habe bisher nicht die Erfahrung gemacht, daß ich eine *Strategie* hätte verfolgen können; meine Erfahrung ist eine andere. Und diese Erfahrung möchte ich zur These dieses kleinen Vortrags (mit Hörbeispielen, wie es im Prospekt angekündigt ist) machen. Meine These lautet:

So ausgepickt eine Erzählstrategie in der fertigen Sendung auch immer sein mag, behaupte ich: So ausgepickt sie auch immer sein mag: Der Autor hat mit der jeweiligen Erzählstrategie und ihrer Auswahl nicht so viel zu tun, wie man meinen mag. Die Autorenschaft des Features schreibt sich anderswo ein als in der jeweiligen Erzählstrategie. Oder anders und noch ein bißchen konkreter: Es ist nicht der Autor, der sich seine Erzählstrategie *wählt*; es ist das Material, das sie aussucht. Es ist das Material, das sich *gruppiert*.

Nochmal zurück. Nochmal zurück zu dem kleinen Satz von vorhin.

Material kann man so anordnen oder so.

Und weiter:

Was man seltsamerweise nicht kann, ist, das Material *seinzulassen*. Material *will* angeordnet werden, es ruft danach, immer und immer wieder angefaßt, katalogisiert, in verschiedene Schubladen gesteckt und geschichtet zu werden.

Versuchen wir einmal, Material *nicht* zu ordnen, und zwar *in keiner Weise* zu ordnen. Wir werden feststellen, daß das nicht geht. Unsere Anstrengung müßte darin bestehen, *jegliche* Kategorie zu vergessen und jegliche Assoziation, die uns mit dem Material verbinden / die uns mit dem Material verbindet. Wir müßten es vermögen, nicht mehr zwischen Laut und Leise zu unterscheiden; zwischen Mono und Stereo; zwischen Außen- und Innenaufnahme. Und das Material dürfte uns an keiner Stelle an *etwas anderes* erinnern.

Schwierig.

Sobald es um INHALTE geht (also beispielsweise bei Sprachaufnahmen), ordnet sich das Material sogar quasi von selbst. Das, was über Thema x gesagt wurde, schlawinert sich, hast Du Dich nicht versehen, zu etwas anderem hinüber, das *auch* mit Thema x zu tun hat.

Das klingt alles komisch, aber so ist es.

Aber weil es so ist und weil's komisch klingt, fragen wir besser noch einmal genauer nach: Was ist das eigentlich: Das Material? Und wie kommt es uns zu?

Material – in unserer Fragestellung; in unserem Rahmen – ist alles, was klingt. Das wäre die erste Antwort. Unser Material ist die klingende Materie.

Ich habe eine Tochter, die ist gerade zwei Jahre alt geworden, und wenn ich mit ihr spazieren gehe und ein Notarzwagen fährt mit angeschalteter Sirene vorbei, hält sie sich die Ohren zu und sagt „Krach“. (In Wirklichkeit findet sie Krach toll; das mit dem Ohrenzuhalten ist nur ein kleiner Scherz von ihr.)

Während meine Tochter Krach und ich eine Sirene höre, fliegt 50 Kilometer entfernt im Norden ein Zug Gänse über die Landschaft. *On the other side of the world*: Meeresrauschen. Ein Sturm. Eine Frau, die hustet. Ein Mann, der beinahe ununterbrochen redet, weil er einen Vortrag hält. Am Fensterrahmen schabt die Jalousie.

So ist das mit der Welt, so ist sie, die Welt: Sie klingt vor sich hin oder macht Krach, je nachdem, wie man das nennen mag. Geräusche in jedem Fall gibt sie von sich, ohne Unterlaß. Manche behaupten, sie hörten das Knirschen ihrer Achsdrehung.

Das ist unser Material. „Material 1“ möchte ich es nennen, dieses ALLES.

ALLES aber ist bloß virtuell vorhanden. *In Wirklichkeit* findet die Welt immer nur dort statt, wo ich gerade bin. Von den akustischen Erscheinungen, die stattfinden, ohne daß ich da bin,

weiß ich nur vom Hörensagen. Ich bin eben nicht auf der anderen Seite der Welt, sonst wäre sie nicht DIE ANDERE SEITE.

Daß ich hier bin und nicht dort, hat in der Regel einen Grund - wie auch immer man der menschlichen Freiheit gegenüber eingestellt sein mag. Ich höre das Meer, weil ich ans Meer gefahren bin. Wäre ich nicht hier, würde ich es nicht hören. Vielleicht bin ich gar nicht hierher gefahren, um das Meer zu hören; vielleicht bin ich hierher gefahren, um ein Interview über die Wüste zu machen; aber ich bin aus Gründen hier, und das Meer ist auch hier, und nun höre ich es, das Meer.

Dasselbe gilt für den Sturm, die hustende Frau, den ununterbrochen sprechenden Mann. Und dabei spielt es keine Rolle, ob wir uns zur Klangquelle hinbewegt haben, oder ob die Klangquelle zu uns kommt. Zwei Dinge treffen sich: Wir und der Klang. Und wir nehmen den Klang wahr und denken uns: Krach. Klang. Whow. Was auch immer. Aber irgendetwas denken wir uns.

Das nenne ich Material 2. Material 2 ist wahrgenommenes also aus *Material 1* selektiertes Material.

Und hier, bei Material zwei, beginnt langsam und zögerlich DIE ERZÄHLUNG. Oder besser: Die Vorstufe des Erzählens. Denn hier taucht *der Autor* auf. Und zwar - ich hab's ein wenig mit den Strukturalisten - der *Körper des Autors*.

Ich habe Wert gelegt auf den GRUND des *Hierseins* gelegt. Jetzt möchte ich Wert legen auf den, *der da ist*, den Autor. So, wie er einen (vielleicht schleierhaften) Grund hat, hier zu sein, hat er auch eine Befindlichkeit, einen Zustand, in dem & mit dem er da ist (um es klerikal zu sagen). Von diesem Zustand hängt Material 2 ab. Der Autor wird *das* hören, was ihm sein Zustand erlaubt, und das macht ihn zum *Autor*. Wer hört, was er hören soll, oder noch schlimmer: Wer nur das hört, von dem er glaubt, das *andere* es hören sollen (der *Hörer* nämlich): Der ist Journalist. - Von Journalisten rede ich nicht. Ich rede von Autoren.

Vielleicht an dieser Stelle ein kleiner Exkurs und etwas „leicht-Definitorisches“; eine Abgrenzung. Denn oft genug wird das Feature – meines Erachtens fälschlicherweise – in die Schublade „Reportage“ geschoben. Das liegt daran, daß das Radiofeature ein im weitesten Sinne dokumentarisches Genre ist. Es entsteht aus irgendwie *dokumentarischem* Material. Aber das Feature ist keine Reportage und kein „journalistischer Radio-Beitrag“. Was das Feature von diesen zwei unansehnlichen Stiefschwestern unterscheidet, ist die Tatsache, daß das Feature zu *mehr* da ist als zur Information. Die Reportage liefert nur Informationen, es sagt, was gesagt wurde. Das Feature liefert ebenfalls Informationen, es sagt, was gesagt wurde, aber das Feature sagt auch, *WIE* es gesagt wurde. Das Feature ist anders als die Reportage oder andere journalistische Genres weniger von der Absicht getragen, das SIGNIFIKAT, also DIE Wahrheit herauszuarbeiten, als vielmehr ein Versuch, mit den SIGNIFIKANTEN *zu spielen*. Das Feature ist eine Jonglage mit akustischen Existenzzeichen der Welt: Der Phrase; dem Gerücht; dem Nichtssagenden; auch der Lüge. Es läßt die Töne unerläutert in einen akustischen Assoziationsraum fallen – und ist daher ein bei weitem phantasmagorischeres – fiktionales – Genre als die Reportage.

Ein kleines Hörbeispiel, der Anfang meiner Sendung *Alle Pflanzen wollen grün werden. Polnische Spargelstecher in Brandenburg*. – Ein totes Thema, möchte man sagen: Denn darüber wurde nun wirklich schon in unzähligen Reportagen, vom landesweit ausstrahlenden Sender bis zum Regionalradio und -fernsehen, jedes Jahr Anfang April berichtet. Was jetzt gleich zu hören ist, würde aber von jeder Redaktion mit tagesaktueller Berichterstattung entrüstet zurückgewiesen werden – zurecht. Warum zum Teufel stehen die Geräusche so lange? Was ist von den dreivier Aussagen am Anfang zu halten, die in die Geräusche „hineinfallen“, ohne kommentiert zu werden? Und warum markieren zwei Sprecher schon einmal Gesagtes? Warum ist das alles so langsam? Und warum singt die Übersetzerin? Dieses Beispiel von 3'40 Minuten Länge möchte ich vorspielen, um die Differenz von

Feature und Reportage zu verdeutlichen – schließlich kennt jeder und jede tagesaktuelle 5- bis 8-Minüter zum Thema...

Einspielung:

www.michaellissek.com/sounds/spargelanfang.mp3

Exkurs Ende. Erkenntnisgewinn: Das Feature ist keine Reportage.

Aber zurück zum Autor und seiner Befindlichkeit. Ich habe den Autor beschrieben als einen, der seine Autorenschaft dadurch gewährleistet, daß er hört, was sein Körper und seine Disposition ihm erlauben. Der Körper des Autors ist ein zusammengesetzter. Er hat eine Geschichte und eine, wenn man so will, Biographie. Er hat eine Lektüre durchlaufen. Auch darüber rede ich nicht. Das würde zu weit führen. Bleiben wir bei seiner *Befindlichkeit & Disposition*.

Denn diese beiden Charakteristika (*Befindlichkeit & Disposition*) sorgen für den wichtigsten Schritt in der Verfertigung des Features; und sie sorgen für das Wichtigste innerhalb einer Erzählform: Das zuhandene Material.

Befindlichkeit & Disposition legen nämlich die Parameter fest für das, WAS DER AUTOR AUFNIMMT. Nicht in seinem Ohr, sondern auf sein Aufnahmegerät. Dieses Aufgenommene nenne ich Material 3. Ist Material 1 ALLES, also die gesamte klingende Materie – Material 2 alles, was der Autor hört oder hören könnte – dann ist Material 3 eben das, was er auf Band DAT Kasette Minidisc oder Flash-Card bannt. Das hört sich banal an, ist es aber nicht. Der Körperteil des Autors, der den Aufnahmeknopf drückt, (der Finger) ist ein außerordentlich fragiles Instrument. Ist die Disposition des Autors eine grundsätzlich überfreundliche, wird er in kniffligen Situationen – bei Streitigkeiten; bei Irritationen seines Interviewpartners usw. – den Knopf nicht drücken. Ist er ängstlich, aus welchen Gründen auch immer, wird er sich nicht in gefährliche Situationen begeben. Ist er müde und lustlos, wird er Umwege scheuen und nichts aufnehmen.

Wenn man über Erzählungen im Feature, also über die Anordnung des Materials spricht, muß man über den Finger des Autors sprechen und darüber, warum er aufnimmt und warum er nicht aufnimmt. Von Helmut Kopetzky, dem GODFATHER of Feature wird ein Satz kolportiert, den er - wie er mir sagte - nie gesagt hat, der aber trotzdem ein großartiges Schlaglicht auf dieses „Material 3“ wirft. Helmut Kopetzky soll einmal einem Interviewpartner, der ihn darum bat, das Mikrofon auszuschalten, gesagt haben: „Mich gibt's nicht ohne Mikrofon“.

Mich selber als Autor gibt es viel zu häufig *ohne* Mikrofon; oft habe ich schlichtweg keine Lust aufzunehmen.

Was ich damit sagen möchte?

Mein Körper in seiner Lethargie oder Abenteuerlust, in seiner Höflich- oder Ruppigkeit ist der Auslöser meiner Aufnahmen. Für diesen Körper kann ich ein bißchen etwas, aber viel kann ich nicht für ihn. Mein Körper ist da, und ich muß mit ihm arbeiten. Leider.

Material 3 also ist abhängig von meiner Aufmerksamkeit & Disposition. Nur von *meiner*. Das Material, das ich aufnehme, nehme nur *ich* auf.

Diese Tatsache erscheint banal. Auch der Literaturwissenschaftler arbeitet so, ebenso der Biologe. Der Automechaniker genauso wie der Detektiv. Alle finden nur das, was ihrer Aufmerksamkeit nicht entgeht und was ihre Disposition ihnen erlaubt, aufzunehmen.

Was den Featurautor aber von den Genannten unterscheidet, ist etwas anderes. Und das ist nicht banal. Und das geht über die Disposition und Aufmerksamkeitsthese hinaus.

Nämlich: Der Featureautor findet nicht bloß sein Material, er stellt es auf vertrackte Art und Weise selber her.

Ich habe Featuremachen bei Peter Klein und Elisabeth Stratka bei Ö1 in Wien gelernt. Ich habe dort einige Sendungen produziert, bin dann aber fortgezogen. Nicht nur, weil der ORF bloß ca. ein Viertel des deutschen Honorars pro Sendung bezahlt (was Grund genug wäre), sondern weil ich das Gefühl hatte, in

Österreich nicht die Aufnahmen machen zu können, die dem entsprachen, was ich mir versprochen hatte. Österreicher, in ihrer wiener näselnden Sprache, ihrer rollenden oberösterreichischen Sprache, ihrer abgebissenen tiroler Sprache: Österreicher tendieren dazu, wenn sie einem Deutschen gegenüber sitzen, ihre Sprache zu verändern, sie dem deutschen Interviewer anzupassen. Das tun sie, weil sie deutsche Medien konsumieren und wissen, wie man da spricht, also: medial zu sprechen hat. Martin Schmidmayr, mein damaliger Motorradmechaniker aus dem 11. Wiener Gemeindebezirk, würde MIR niemals ins Mikrofon sagen, daß er „a Sternderl g'rissen hot“. Er würde immer von seinem Unfall sprechen.

Was ich sagen möchte:

Mein Körper und seine Geschichte präformiert das mir Mitgeteilte. Daß ich ein Mann bin und keine Frau, spielt zum Beispiel sicherlich *auch* eine Rolle, und keine kleine. Ebenso evoziert *meine* Art zu sprechen und zu fragen, Sprachformen, die meiner entweder adäquat oder renitent entgegengesetzt sind – in jedem Fall kreiert die Art & Weise meines Fragens eine REAKTION. Meine Anwesenheit bringt das Gesprochene in *dieser oder jener* Form hervor. Und damit das Material, das ich nachher anordnen kann und es ERZÄHLUNG nenne.

Beispiel: Frage ich akademisch, sagen wir mal, nach dem (Zitat) „Hergang des Unfalls und seinen Auswirkungen“, werde ich eine Antwort bekommen. Frage ich: „No, und wie war des, als Du a Sterndl g'rissen host?“, bekomme ich eine andere.

Dafür kann ich etwas. Dafür kann ich etwas tun. Ich kann versuchen, eine *Sprachrolle* zu übernehmen, die etwas hervorruft, was ich gerne hätte.

Für meinen Körper, meine Geschichte und mein Geschlecht kann ich nichts.

Was das heißt? Das heißt, daß die Autorenschaft eines Features auf eine umheimliche Art sehr viel früher beginnt, als man meint. Sie beginnt bei den Aufnahmen (vielleicht beginnt sie schon, wie Jens Jarisch vermutlich behaupten würde, beim Kauf der Mikrofone). Und: Auf den wichtigsten Feldern meines Materials bin ich wehrlos der Reaktion meiner Umwelt auf mich

ausgesetzt. Für einen Großteil meines Materials (das ja später meiner Erzählstrategie dienen soll) kann ich schlichtweg nichts. Meine Aufnahmen sind abhängig von mir (für den ich z.T. nichts kann) und meiner Befindlichkeit, sprich: Aufmerksamkeit, die ich nur teilweise steuern kann.

Soviel zur Omnipotenz des Autors im Feature Peter-Leohard-Braunschener Schule.

Jetzt haben wir also einen Sack voll Material (Material 3), für das ich z.T. etwas kann (weil ich z.B. bewußt Sprachformen hervorgerufen habe), z.T. eben *nichts* kann (weil ich bin wie ich bin und die Welt auf mich reagierte, wie sie es nunmal tat).

Das Material aber ist *da*.

Was nun? Wie passiert die weitere Filterung, die Anordnung: Wie komme ich zu Material 4, den schon angefeilten und zugeschnittenen Bauklötzen der Sendung?

Würde der Mythos von der *Strategie* des Erzählens stimmen, vom hemdsärmeligen Autor, der nach der Diktion des 70er-Jahre-Features mannhaft Feile und Meißel anlegt, um am Werk zu hämmern und zu bosseln: Dann dürfte jetzt eigentlich kein Problem mehr auftauchen. Meine Arbeit am Feature wäre nurmehr ein *Zuordnen und Zuschneiden*. Gäbe es etwas wie eine *Strategie*, ein Schnittmuster oder Fachwerk, dann wüßte ich an dieser Stelle schon lange, *was* ich erzählen werde, und auch, *wie* ich es erzählte. Mir würden sämtliche Kniffe Wege Dramaturgien zur Verfügung stehen, ich hätte ein gnadenloses Instrumentarium, mit dem ich Spannung herstellen, Pausen füllen, Tempi verändern und Höhepunkte ansteuern könnte. -- Aber leider ist das nicht so. Es ist anders.

Denn auch hier tritt wieder etwas in den Weg, und dieses Mal ist es beinahe ein wenig mystisch. Nachdem das Material sich *gesammelt* hat, beginnt es jetzt auch noch, sich zu *ordnen*. Ohne es übertreiben zu wollen, ergeht es mir jedesmal, wenn ich am Punkt der Materialsichtung angekommen bin, so, daß mein Material beginnt, Arme und Hände nacheinander auszustrecken. Und was am Ende rauskommen wird, davon habe ich keine Ahnung.

Beim Schreiben oder Mischen geht es mir vor allem darum, mich so leer wie möglich zu machen, um den leisen Stimmchen des Materials lauschen zu können. Oft haben die Töne nicht mal viel miteinander zu tun, anfangs, aber sie orientieren sich zueinander, wenn sie es wollen.

In meiner letzten Sendung „Der Toth grüßt die Pensionisten“ geht es um 25.000 österreichische Rentner, die jedes Jahr zusammen auf ein sogenanntes „Herbsttreffen“ fahren. Mit dabei: Ärzteteams, Animatoren, sogar Beerdigungsunternehmer. Darüber wollte ich für den SWR in einer 90-Minuten-Sendung berichten, und ich kam zurück mit einem Batzen von Material 3, von dem ich keine Ahnung hatte, wie es sich ordnen würde. Als ich begann, die Interviews zu hören, stellte ich fest, daß eigentlich alle Senioren, mit denen ich gesprochen hatte, mir kleine Geschichten über den Tod erzählten. Und über ihre Einsamkeiten. Und ich hatte Atmos, also Geräuschaufnahmen, die von fröhlicher Trubeligkeit erzählten: Busankunft mit Schnapserl-Empfang; das lustige Begrüßungsfest, Entertainer und Tanz am Abend. Was mich zu Beginn die Haare raufen ließ – die scheinbare Unvereinbarkeit von Atmo und O-Ton – stellte sich als möglich heraus. Irgendwie wollten diese beiden Bestandteile zueinander und mit kleinen Überschriften versehen werden. Ich kann das nicht anders sagen...

Der nächsten Take (3'34), den ich spielen möchte, ist ein Ausschnitt aus dieser Pensionistensendung, der eben von dem Begrüßungsfest handelt. Der zweite Teil folgt auch in der Sendung direkt darauf und ist ein anderes Beispiel dafür, wie eigentlich divergierende Momente (Atmo und O-Ton) miteinander in Verbindung treten können, um einen Subtext zu kreieren, der dem je einzelnen Ton abginge: Dem von Einsamkeit und Verlorenheit.

Einspielung:

www.michaellissek.com/sounds/toth_maschine.mp3

Ich weiß nicht, ob ich der einzige Featureautor bin, dem es so geht: Bevor ich nicht am Mischpult oder zumindest beim Schneiden meiner Töne sitze, habe ich nicht den blassesten Schimmer, wie

ich mein Material anordnen werde. Ob das überhaupt alles etwas wird oder ob ich mein Projekt nicht doch besser abbrechen sollte. Mir ist wohl klar, daß ich diesen oder jenen Ton oder „Sager“ einbauen will, habe aber keine Ahnung, wo und wie. Das erste, was ich habe, sind Lieblingstöne. Echte Renner, würde ich sagen, tolle Sachen, Versprecher, Stotterer, Irrtümer, Verwechslungen, deviantes Zeug. Dummerweise stellen sich diese Lieblingstöne meistens als unverwertbar heraus und noch dazu so, daß sie in eine Ordnung zu bringen mehr als schwierig erscheint. *Um diese Töne geht es doch gar nicht*, sagt meine Ratio; mein Bauch aber sagt: Toller Ton. Whow. Den will ich haben.

Als der Fußballer Ronaldo noch in Barcelona spielte (er war auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft), hatte er das Unglück, auf den holländischen Trainer Luis van Gaal zu treffen. Van Gaal ist einer *der* Trainer, der das *Kollektiv* über den *Individualspieler* stellt – wie es auch Jose Mourinho beim FC Chelsea bis zum Exzess betreibt. Eines Tages saß Ronaldo auf der Ersatzbank; van Gaal hatte ihn nicht aufgestellt. Barcelona verlor. Auch im nächsten Spiel saß Ronaldo auf der Bank, unverletzt und ohne anderen ersichtlichen Grund. Während der nachfolgenden Pressekonferenz wurde van Gaal von einem Reporter gefragt, warum er Ronaldo nicht einsetzte. Van Gaal antwortete trocken, Ronaldo passe nicht in sein System. Kurze Pause. Spanische Fußballreporter besitzen einen in unseren breiten unbekanntem Fußball-Sachverstand besitzen, und darum wußten sie: Van Gaal hat Recht. Ronaldo paßt nicht ins System. Also noch mehr Schweigen. Dann eine Wortmeldung in der letzten Reihe und die Frage: Herr van Gaal: Was ist das für ein System, in das der beste Fußballer der Welt nicht hineinpaßt?

Meine Lieblingstöne sind kleine Ronaldos, die nicht ins System passen. Und sie drängeln sich aufs Spielfeld wie nur Brasilianer das tun. Bleiben sie auf der Bank, sind sie beleidigt. Setzt man sie nicht ein, wechseln sie am Ende der Saison den Verein. Und die Zuschauer sind sauer. Sie waren gekommen, um Ronaldo spielen zu sehen, und dafür haben sie Eintritt bezahlt.

Der Witz ist: Das Material ist manchmal schlauer als man selbst. Während der Aufnahmen für meine Sendung „Class-action Hero“, die vom amerikanischen Anwalt Ed Fagan und seinen Sammelklagen gegen die deutsche Wirtschaft handeln sollte (und dann auch tat), gab es einen Ton Fagans, den er im Interview so *dahin* sagte.

Einspielung:

www.michaellissek.com/sounds/wuerschtel.mp3

Dieser Satz klingelte mir beim Schneiden immer wieder in den Ohren, aber der Luis van Gaal in mir sagte: Wen interessieren, wenn es um Restitutionsansprüche und Milliarden von Dollars, die mit dem Holocaust verdient werden – wen interessieren da Nürnberger Bratwürste?? Aber irgendwie schlawinerte sich zu diesem an sich nichtssagenden 0-Ton anderes Material hinzu. Ohne, daß ich es eigentlich wollte, schaffte es die Bratwurst, sich mithilfe anderer Töne zu den Nürnberger Prozessen zu bewegen; und einen Subtext zu entwickeln, in dem es um die zentrale Frage der Sendung ging: Um Geld; um Eitelkeit; um Fernsehpräsenz.

Einspielung:

www.michaellissek.com/sounds/wuerschtel_sendung.mp3

Wenn ich gesagt habe, daß die Töne manchmal schlauer sind als man selber, trifft das besonders auf meine Sendung über die Polnischen Spargelstecher zu. Nach beinahe einem Jahr an Aufnahmen, hatte ich immer noch keine Ahnung, was das Resultat meiner Arbeit sein würde. Vor allem: Wollte ich zu Beginn kritisch darlegen, welche Formen der Ausbeutung auf brandenburgischen Feldern stattfindet, bekam ich immer wieder gesagt: Nein, hier fände keine Ausbeutung statt. Das sagten nicht nur die Landwirte, das sagten auch die polnischen Arbeiter.

Irgendwie waren alle glücklich und zufrieden: Die Landwirte, die Arbeiter, und die Konsumenten sowieso, die günstigen Spargel essen konnten. Haareraufen auf Seiten des Autors.

Dann aber - und es tut mir wirklich leid, daß ich das nicht anders als seltsam mystisch ausdrücken kann - wollten wiederum zwei verschiedene *Layers* zueinander. Bei einer von mir gelangweilt aufgenommenen Gedenkveranstaltung zum 60. Jahrestag des deutschen Überfalls auf Polen hörte ich in Slubice vom Bürgermeister der Partnergemeinde Frankfurt / Oder die Worte: „Wir kommen nicht mehr mit Panzern - wir kommen mit Blumen“. Und plötzlich wurde mir klar, was hier im deutsch-polnischen Verhältnis stattfindet: Der Versuch nämlich, der Gegenwart die Vergangenheit auszutreiben. Vorher hatte ich das nicht gewußt. Die Töne haben es mir verdeutlicht.

Einspielung:

www.michaellissek.com/sounds/spargel_slubice.mp3

Ich gehe bei meiner Arbeit in der Regel (die es nicht gibt) von ein paar Ronaldos, ein paar Zellkernen, Nukleis sozusagen, aus. Um die herum gruppieren sich andere Töne, das ergibt eine Zellhäufung. Manchmal, wenn man Glück hat, berühren sich die einzelnen Häufungen. Manchmal klappt das nicht, dann muß man nachdenken. Mit *Strategie* aber hat das wenig zu tun. Es hat etwas mit meinem Verständnis dieser Kunstform Feature zu tun, und mit meiner Rolle als Autor: Ich erfinde nicht, ich finde. Ich erzähle nicht, ich lasse erzählen. Ich bin nicht der, der vorschreibt, ich bin der, der abschreibt. Anders als bei den kleinen fünf- oder 10-minütigen Reportagen mit journalistischer Ausrichtung, bei denen der 0-Ton zur Koloration - also gegen die Langeweile - dient, ist es für mich beim Feature umgekehrt: Feature ist Dienst am Material - und nicht seine Instrumentalisierung. Was den Featureautor meines Erachtens vom Radiojournalisten, der auf Information aus ist, unterscheidet, ist, seinen Tönen (und damit der Welt) zu ihrer Emanzipation zu verhelfen.

Eine rechtschaffener Beruf: Hebamme des Klangs zu sein, finde ich.

Insofern ist die vielgehasste Tätigkeit der Featuremacher: Das „Transkribieren“ auf einem anderen Level für mich der Inbegriff meiner Arbeit: Ich trans-skribiere, was die Welt mir erzählt und trans-poniere es in einen anderen Kontext. Ich als Autor bin bloß Ort des Durchgangs, des *transitus*. Sind die Töne einmal bei mir angekommen, gelangen sie in einen – wie Roland Barthes sagt – *état vestibulaire*, einen Durchgangsort, und meine Aufgabe besteht nun darin, ihnen Energien zuzuführen. Featuremachen ist eine katalysatorische Arbeit.

Bei meiner Fagan-Sendung war's ein Nukleus samt Zellhäufung, die ich vorführen wollte. Das aber ist noch keineswegs etwas wie eine *Erzählstruktur*. Anhand eines anderen Beispiels aber kann ich zeigen, daß das Material, wenn man es ernst nimmt, auch größere Räume, weitere Erzählpanoramen eröffnet, als bloß einzelne impressionistische Fragmente, die sich dann zusammenfügen.

Anfang des Jahres 2001 fand die Bibliothekarin des Stift Zwettl, Frau Dr. Charlotte Ziegler, in ihrer Bibliothek Fragmentschnipsel, die sie für die ältesten Fundstücke einer bisher unbekanntem Fassung des Nibelungenliedes hielt. Diese These publizierte sie unauffällig in einem Fachblatt, aber irgendwie bekamen FAZ, SZ, Spiegel, ARTE, 3 SAT undsoweiter Wind von der Sache und vervielfältigten diese Meinung. Sofort großer Aufruhr: Das könne doch nicht sein, wir schreiben doch deshalb nicht die Literaturgeschichte um. Und überhaupt: Diese Ziegler ist keine Fachfrau, hat nicht Germanistik studiert... Allen voran bei dieser Pressefehde deutsche Professoren aus Berlin und Marburg, die im Handstreich sozusagen zurückpublizierten und widerlegten, was das Zeug hielt. Nach relativ kurzer Zeit und einer Presseschlacht sondergleichen stand objektiv fest: Frau Ziegler hat sich geirrt, und sie hat Unrecht. Weder sind die von ihr gefundenen Fragmente so alt wie sie angibt, noch, und das

war wirklich niederschmetternd: Noch stammen sie überhaupt aus dem Nibelungenumkreis. *Much ado about nothing* also.

Als ich den Auftrag bekam, eine Sendung über dieses Thema zu produzieren, war eigentlich alles gesagt. Ich besuchte die Professoren, die erzählten mit ihre Version. Kurzgefaßt lautete die: Frau Ziegler ist blöd; wir sind schlau. Her mit den Fragmenten, da muß eine Fachkraft ran und keine Bibliothekarin.

Dann besuchte ich Frau Ziegler in ihrer Bibliothek im Waldviertel. Nachdem sie mir ihre wenig verblüffende Version erzählt hatte (*Die Professoren sind blöd; ich habe einen großartigen Fund gemacht*), winkte sie mich an ihren Computer, in dem die Fragmentschnipsel hochaufgelöst eingescannt waren. Nun wolle sie mir doch noch etwas zeigen. Ich werde gleich eine kleine Passage (das Ende der Sendung) vorspielen, aber vorweg sei gleich gesagt:

Nach mehreren Jahren intensiver Beschäftigung mit ihren Fragmentschnipselchen und einer bestürzenden medialen und akademischen Niederlage hatte Frau Ziegler angefangen, Tiergesichter und Fratzen zwischen den Zeilen und in den Buchstaben zu sehen. Wir standen noch eine Stunde vor ihrem Computer und ich versuchte zu sehen, was nicht zu sehen war. Mit aufgestellten Nackenhaaren verließ ich Stift Zwettls und wußte nicht recht.

Was ich allerdings wußte, war etwas, was ich vorher nicht wußte. Es war so simpel, daß man es faßt nicht erklären muß. Es lag so eindeutig auf dem Weg, daß ich es nur noch aufheben mußte: Die Struktur der Sendung nämlich. Wenn man eine Stunde Materialien hat, die eine ENTZIFFERUNG dokumentieren, muß die Struktur der Sendung dieser Entzifferung folgen.

Hören wir jetzt einmal 5'43 aus der Sendung „Zwettls Traum. Die Nibelungenfragmentfunde der Frau Dr. Ziegler. oder: Sehen Sie nichts?“, eine Sendung des ORF.

Einspielung:

www.michaellissek.com/sounds/zwettl_ende.mp3

An dieser Sendung wird meines die Strahlkraft des Materials deutlich. Das Material macht die Struktur. Die Struktur brauche

ich nicht zu erfinden, ich mußte sie nur *finden* und verwenden. Und etwas weiteres machte mir diese Sendung deutlich: Exposés sind vom Teufel. Denn wie hätte ich vorher wissen können, wie großartig Frau Ziegler spricht? Und wohin meine Sendung steuern wird? Kein Redakteur (außer Peter Klein vom ORF) hätte mir ein Exposé zum Thema Nibelungenfragmentfunde abgekauft; nachher aber lief die Sendung auf so ziemlich allen ARD-Stationen. Ins Exposé kann man nur schreiben, was man vorher weiß; das Feature aber zeichnet aus, daß es qua Material in Richtungen steuert, von denen man vorher keine Ahnung hatte. Weil die Welt es eben auch nicht weiß. Und ich mit meinen Aufmerksamkeiten dafür zuständig bin, zuzuhören.

Selbstverständlich *verhalte* ich mich als Autor zu meinen Tönen auf die eine oder andere Art. Wenn ich sage: *Die Töne sammeln sich*; oder: *Sie ordnen sich* - dann muß das wohl eine Metapher sein. Aber ich habe ja nicht hier gestanden, um die Wahrheit zu sagen, sondern um - hoffentlich halbwegs vitramreich - mit einer These zum Thema „Erzählstrategien“ zu spielen. Und darüber kann man diskutieren.