

SWR2 WISSEN: Für alle, die Spaß an Bildung haben

SWR2 WISSEN sendet täglich von 8:30 Uhr bis 8:58 Uhr. Die Sendungen haben in vergangenen Jahren HörerInnen weit über die Klassenzimmer hinaus gewonnen und zählen heute zu den Strecken mit den höchsten Einschaltquoten im Programm *SWR2*. Deshalb hat sich auch die Programmphilosophie – schon lange vor dem Namenswechsel – verändert: Früher orientierte man sich streng an Lehrplänen und Regeln der Didaktik. Heute bietet die Redaktion dramaturgisch gestaltete, akustisch reizvolle Bildungsfeatures für alle, die mehr wissen wollen über Hintergründe und Zusammenhänge in einer immer komplizierter erscheinenden Welt. Dabei will *SWR2 WISSEN* weder mit erhobenem Zeigefinger belehren noch trocken referieren. "Es ist töricht, die Menschen zu bilden, ohne sie zu unterhalten", schrieb Freiherr von Knigge, "und es ist gar dumm, sie zu unterhalten, ohne sie zu bilden." Damit diese Balance zwischen Bildung und Unterhaltung stimmt, ist uns die Form einer Sendung nicht weniger wichtig als ihr Inhalt.

Für gelungene Sendungen gibt es unserer Erfahrung nach zwar kein Patentrezept, aber doch einige hilfreiche Regeln. Die hier zusammengefaßten entstammen dem Buch "Das Radio-Feature - Ein Werkstattbuch inklusive CD mit Hörbeispielen" von Udo Zindel, Wolfgang Rein und anderen. Es erschien als erstes deutschsprachiges Feature-Lehrbuch 1997 bei UVK Medien in Konstanz und ist für Hausautoren über die SWR Media GmbH zu einem Vorzugspreis erhältlich (Bestell-Hotline 0180/5150200). Alle Tips und Hinweise dieser Broschüre bleiben freilich auf "vorletzte Geheimnisse" beschränkt. Die letzten Geheimnisse des Schreibens und Gestaltens von Sendungen hüten jeder Autor und jede Autorin auf ihre Weise.

Inhaltsverzeichnis

3	A. Elemente des Features
3	1. "Kino zwischen den Ohren": Versuch einer Definition
5	2. Die Kraft der Klänge: Atmo-Aufnahmen und ihre Wirkung
6	3. Direkter Zugang zu Gefühlen: Der Umgang mit Musik
8	4. Unter vier Augen: Interview und O-Ton
9	5. Die Hand am Mikrofon: Wie man zu guten Aufnahmen kommt
10	6. Konservierte Sprache: Auswahl und Bearbeitung von Originalton
11	7. Shiao Shin - Lolü Bao Bin: Der Reiz fremdsprachiger O-Töne
	8. Schreiben für das Ohr: Die Sprache im Feature
13	B. Entwurf und Aufbau einer Sendung
13	9. Radio grenzenlos: Die Wahl des Themas
14	10. Das ach so leere, weiße Blatt: Wie Einfälle grafische Gestalt annehmen
15	11. Die Kunst des Erzählens: Aufbau und Dramaturgie
16	12. Wo soll das hinführen: Die Spannungskurve
18	13. Ich-Erzähler oder graue Eminenz: Die Rolle der Autoren
	14. Neugier und Interesse wecken: Der Einstieg
19	15. Vieles, aber noch nicht alles wissen: Das Ende
20	16. Von lento bis molto vivace: Das Tempo einer Sendung
21	17. Von piano bis forte: Die Dynamik einer Sendung
22	18. Konzert der Stimmen: Die Verteilung des Textes auf SprecherInnen
	19. Das erste und das letzte Wort: Komponierte An- und Absagen
24	C. Mit Freude und Erfolg arbeiten
24	20. Kein klarer Satz, kein klares Wort mehr: Wie man Schreibblockaden überwindet
27	21. Das rechte Maß: Wirtschaftlichkeit
29	Anhang: Musterseiten für Manuskripte
31	Anhang: Literaturverzeichnis

A. Elemente des Features

1. "Kino zwischen den Ohren": Versuch einer Definition

Wie vieles, was mit Kreativität zu tun hat, ist das Feature nur sehr schwer mit eindeutigen Definitionen zu packen. Im englischsprachigen Raum, aus dem diese traditionsreiche Funkform ursprünglich stammt, bedeutet "feature" ganz allgemein charakteristisches Merkmal, Gesichtszug oder Aussehen. Das Verb "to feature" nahm im Laufe der Radio- und Filmgeschichte die Bedeutung von "darstellen" und "gestalten" an. Features sind also Sendungen, die sich neben journalistischer Sorgfalt und solider Recherche auch durch dramaturgische Gestaltung auszeichnen, durch akustische Phantasie, technische Kunstfertigkeit und eine große Vielfalt sprachlichen Ausdrucks. Sie bedienen sich jeglichen Materials, das sich für die Präsentation journalistischer Inhalte im Radio eignet: Original-Töne, Musik, Geräuschaufnahmen, Tondokumente, Zitate aus Prosa und Lyrik, Quellentexte et cetera. Autor und Redakteur Helmut Kopetzky sieht im Feature wegen seiner Komplexität die "ehrwürdige Königsdisziplin des Radiojournalismus." In den Werkstatt-Seminaren der vielfach preisgekrönten Feature-Redaktion des Senders Freies Berlin wird diese schillernde Radioform folgendermaßen definiert:

1. Anders als ein Hörspiel bearbeitet das Feature reale Stoffe, es schafft mit allen akustisch verfügbaren Mitteln Abbilder von Wirklichkeit.
2. Längere Vertrautheit mit einem Thema und Liebe zum Gegenstand sind wichtige Voraussetzungen für das Schreiben.
3. Feature-Autoren sollten in technischen Fragen des Hörfunks besonders versiert sein, um alle gestalterischen Möglichkeiten des elektronischen Mediums ausschöpfen zu können.
4. Texte, Musikstücke, Originaltöne und Geräusche werden akustisch so wirkungsvoll wie möglich montiert, und das heißt nach den musikalischen Gesetzen der Rhythmik und der Harmonie.
5. Die Erzählhaltung des Features ist grundsätzlich subjektiv (wobei ein kommentierender Ich-Erzähler nur eine mögliche Form dieser Subjektivität ist, aber längst nicht die einzige).
6. Das Feature kennt keine eindeutig vorgegebene Form: Jeder Stoff sucht sich seine Gestalt im übertragenen Sinne selbst, jede Sendung wird "neu geschaffen". Es gibt keine allgemeingültigen Schablonen, keine beständige Ideologie, keine unsterbliche Schule. Die formale Vielfalt läßt sich deshalb nicht genau eingrenzen. Man kann sie nur andeuten, anhand von sechs Beispielen:

Die große Mischform

Sie ist die in *SWR2 Wissen* häufigste Feature-Form. Die große Mischform nützt alle oben genannten Spielarten erzählerischer und akustischer Gestaltung, so weit sie sich für das jeweilige Thema eignen. Die einzelnen Elemente verbinden sich zu einem durchgehenden Erzählstrom, dessen Klangbild im Idealfall nach musikalischen Gesetzen komponiert ist.

Die O-Ton-Montage

Sie baut auf der direkten, anrührenden Wirkung von Originaltönen (Sprache), die oft mit Originalgeräuschen und Musik dramaturgisch geschickt montiert und gemischt werden, zum Teil mehrspurig übereinander. Die O-Ton-Montage verzichtet ganz oder weitgehend auf geschriebenen Text, das heißt auch auf Kommentare oder Erklärungen. In vielen Fällen werden selbst zu Wort kommende Personen weder mit Namen noch in ihrer Funktion vorgestellt. Manchmal ergänzen AutorInnen ihr reiches Originalton-Material (sparsam) mit literarischen Texten oder anderen schriftlichen "Fundstücken", um inhaltlich mehr Tiefenschärfe zu erreichen. Diese Form wurde unter anderem für psychologische und gut dokumentierte historische Themen verwendet, auch für "oral history" - das heißt aus persönlichem Erleben heraus erzählte Geschichte.

Die Text-Montage

Sie erzählt indirekt, indem sie fertig vorliegende Texte (meist Quellen wie Briefe, Tagebuchauszüge oder historische Dokumente, aber auch Lyrik oder Prosatexte) auf kunstvolle Weise und oft mit Musik verbunden, zueinander in Beziehung setzt. Wenn das gut gelingt, kommt eine Text-Montage ohne erklärende Passagen aus - die Dokumente stehen und sprechen für sich.

Die reine Erzählform

Sie lebt vom epischen Talent der AutorInnen, von der Originalität und Genauigkeit ihrer Beobachtungen, und von anschaulichen und treffsicheren Formulierungen. Die reine Erzählform verzichtet völlig auf zugespielte Originaltöne, kennt allenfalls "reproduzierte" also von SprecherInnen wiedergegebene O-Töne, die sich oft reibungsloser in den Erzählfluß fügen. Auch Originalgeräusche und selbst Musiken spielen in den formal strengsten Beispielen dieser Gattung gar keine oder nur eine untergeordnete Rolle.

Die Collage

Eine Vielzahl akustischer Elemente - Geräusche, Originaltöne, Musik und anderes - werden zu einer Komposition, einem Gesamtklang verwoben, wobei die Collage, wie die Originalton- und Textmontage, ganz auf erklärende Autorentexte verzichtet. Das akustische Geschehen wird entweder aus sich heraus verständlich oder soll ganz bewußt unerklärt bleiben und sich dem analytischen Verstand ein Stück weit verschließen. Die Autorin Gabriele Kreis sagt über den Verzicht auf autoriellen Text: "In den allerersten Features hatte ich immerzu das Gefühl: Jetzt haben die was (im O-Ton) gesagt und ich muß das noch in einen Zusammenhang bringen, damit auch bloß niemand was mißversteht. Das ist vorbei. Jetzt denk ich, ich möchte 45 Minuten lang oder 60 Minuten lang einen Eindruck von irgendetwas vermitteln und dann darf sich jeder selbst Gedanken machen, sollte sich, muß sich. Und für jeden sollte ein anderes Bild entstehen möglicherweise, (...) jeder sollte sehen, wie disparat das alles ist." Collagen finden sich eher auf Sendestrecken wie *SWR2 Dschungel*, *SWR2 vor Mitternacht*, oder *Radioart* - dem künstlerischen Feature.

Das Klangbild

Diese Feature-Form kommt auf der Sendestrecke *SWR2 Wissen* so gut wie nie vor, im Gegensatz z.B. zu *SWR2 Dschungel*. Das Klangbild verzichtet in seiner reinsten Form auf Originaltöne und jeden erklärenden Text. Geräusche und eventuell "vor Ort" aufgenommene Musik werden mittels geschickter Blend- und Montage-Techniken zu einem durchgehenden Teppich verwoben. So lassen sich zwar keine journalistischen Inhalte im strengen Sinne vermitteln, wohl aber Stimmungsbilder. Um volle Wirkung zu entfalten sind die Geräusche meist in exzellenter Qualität aufgezeichnet (Nagra-Tonbandgeräte, DAT-Rekorder, bestmögliche Mikrofone). Die Kunst besteht darin, fremde Geräuschwelten nicht nur "lebensecht" nachzubilden, sondern das oft überreiche akustische Material zu verdichten und zu einem Gesamtklang, zu einer Melodie zusammenzufügen. "Da die Autoren (...) auf eine semantische Ordnung völlig verzichten", schreibt Jochen Rack in einer Kritik der FUNK-Korrespondenz vom 8. März 1996, "muß sich die Dramaturgie des Stückes aus der Selbstbewegung des Sounds ergeben, es wird musikähnlich. Den Naturalismus und die bloße Reihung der Geräusche müßte solch ein musikalisches Feature (...) durch technische Bearbeitung und Bezug auf eine kompositorische Ebene aufheben."

2. Die Kraft der Klänge: Atmo-Aufnahmen und ihre Wirkung

Eines der stärksten Mittel, Phantasiebilder im Radio anzuregen, sind Geräuschaufnahmen, im Radiodeutsch kurz "Atmos" genannt. Sie wirken wie Melodien, Skulpturen oder Gemälde – sprechen ohne Umwege Gefühle an und geben Stimmungen direkter wieder als alle Worte. Gerade weil wir in einer einseitig auf das Auge ausgerichteten Zeit leben, beeindruckt Geräusche HörerInnen unerwartet stark und zeigen große dramaturgische Wirkung, die man sich als AutorIn zu Diensten machen sollte. Das soll nicht heißen, daß Sie jede Sendung auf Teufel komm raus mit Geräuschen illustrieren müssen, aber wenn ein Thema eine eigene Geräuschwelt bietet, sollten Sie konsequent auf dieses Element setzen. Das beginnt schon bei der Planung und den ersten Recherchen: Mit welchen Geräuschen können Sie rechnen? Welche Szenen lassen sich am besten akustisch bebildern? Wie, wo und wann müssen Sie Geräusche aufnehmen, damit sie optimal wirken?

Gelungene Geräuschaufnahmen geben einer Sendung Unmittelbarkeit, wie die Bilder zu einem Film: Wenn Sie am Mikrophon im Studio eine Szene schildern (oder ein Sprecher statt Ihrer) und diesen Text über Atmos vom Originalschauplatz montieren, kann das ebenso echt und überzeugend wirken wie eine Live-Reportage. Geräusche lassen sich auch – ähnlich wie Musik – als Zäsuren, als dramaturgisch wohlbedachte Pausen einsetzen, ohne daß HörerInnen den gedanklichen Faden verlieren. Laute, ungewohnte, eigenartige Geräusche können Spannung schaffen, überraschen, begeistern, einer Sendung Tempo geben. In jedem Fall schaffen Geräusche sinnliche Tiefe zusätzlich zur rationalen Ebene des Textes.

Weil Geräuschaufnahmen ein so starkes dramaturgisches Mittel sind, erfordert ihr erfolgreicher Einsatz auch besondere akustische Phantasie und Virtuosität im Umgang: Eindrucksvolle Atmos können "frei stehen", das heißt über 10, 20 oder mehr Sekunden alleine hörbar sein. Wenn sie nicht so prägnant sind, daß sie einen Text "erschlagen", können Geräusche auch unter ganzen

Sprecherpassagen und Originaltönen hörbar bleiben, und mit Musik verblendet oder gemischt werden. Mittels Kreuzblenden oder Schnitt lassen sich mehrere Atmos zu einem "Klangfilm" verbinden, was sehr reizvoll und packend sein kann. Je phantasievoller Sie mit Geräuschen umgehen, desto mehr wird sich der Gesamtklang Ihrer Sendung einer Komposition und damit einem echten Feature nähern. Entscheidend ist dabei, daß Geräusche und Text eine Einheit bilden, sich organisch miteinander verbinden. Die wenigsten Geräusche erklären sich alleine aus dem Höreindruck. Nehmen Sie deshalb die Bedeutung des Geräusches, die Szene, die es illustrieren soll, elegant im Text auf – also kein "So hört es sich an, wenn..." oder "Wie Sie im Hintergrund hören...".

Lernen Sie Ihr Thema auch mit dem Gehör erkunden, verstehen Sie sich als akustische "Fotografen", die Motive suchen und mit moderner Technik optimal "ins Bild setzen". Die Jagd nach guten Geräuschaufnahmen kann Ihre journalistische Arbeit noch spannender und vielseitiger machen und auch Ihnen persönlich neue Eindrücke verschaffen. Geräuschaufnahmen gelingen am besten in Digitaltechnik und mit guten Stereomikrofonen. Es bewährt sich, von interessanter Atmo mindestens drei Minuten und mehr am Stück aufzunehmen. Dann kann sie nicht nur kurz, zwischen Absätzen, auftauchen, sondern auch ganze Textteile untermalen.

3. Direkter Zugang zu Gefühlen: Der Umgang mit Musik

Die enorme dramatische Wirkung von Musik sollte man als AutorIn nicht erst bedenken, wenn ein Text bereits geschrieben ist. Sonst klingen die musikalischen Elemente "hineingezwängt", sie bleiben Fremdkörper, die im Gesamtklang eines Features isoliert neben anderen akustischen Elementen stehen. Statt dessen sollte Musik von Anfang an Teil eines Entwurfes sein, sollte mit der gesamten Dramaturgie einer Sendung verzahnt und mit Originaltönen und Geräuschen verwoben werden, mit Autorentexten und Zitaten. Um zu wirken braucht Musik in der Regel Zeit und Ruhe, ihr Einsatz wird also "auf Kosten" der Textlänge gehen. Sie kann aber die emotionale Wirkung einer Sendung enorm verstärken, kann Raum schaffen, sich Gehörtes vorzustellen und sich eigene Gedanken dazu zu machen. Musik, schreibt Yehudi Menuhin, "ist eine Aussage, die keiner Worte bedarf (...) und ihr Spektrum ist groß, vom Profanen bis zum Göttlichen."

Geschickt ausgewählte Musik macht aus einer guten eine hervorragende Sendung. Wird sie dagegen lieblos zusammengesucht dann läßt sie alles zu einem welken Salat verkommen. Entscheiden Sie sich für die Musik zu Ihrem Feature in jedem Fall um ihrer musikalischen Wirkung willen, nicht weil Sie zufällig auf einen Titel gestoßen sind, der vom Text her oberflächlich zum Thema paßt. Achten Sie auch darauf, Features nicht mit mehreren Musikfarben zu überfrachten. Mit einem einzigen, ebenso passenden wie packenden Musikstück sind Sie besser beraten als mit einem kunterbunten Potpourri an Melodien.

Geeignete Musikstücke in den Katalogen und Computern des Schallarchivs zu suchen kostet viele Stunden, manchmal auch Tage. Wenn Sie diese Zeit nicht haben, verzichten Sie lieber ganz auf die Mühe und holen sich statt dessen Rat bei erfahrenen MusikredakteurInnen oder RegisseurInnen.

Unschärfe Bemerkungen im Manuskript wie "hier bitte Musikakzent" vermiesen den an der Produktion Beteiligten den Spaß an der Arbeit. Die Zeit im Studio sollte für die künstlerische Gestaltung einer Sendung reserviert bleiben, und nicht in überstürzter Archivsuche verloren gehen. Bereiten Sie Musikzuspiele deshalb besonders genau vor, suchen Sie geeignete Stellen, die zwischen Textblöcken freistehen können, stoppen Sie die Zeiten und überlegen Sie sich, ab wann der nächste Absatz des Textes harmonisch über die Musik geblendet werden kann. Das geht freilich nur, wenn Musik so verhalten bleibt, daß sie einen Text nicht stört oder gar übertönt. Stücke mit großer Dynamik eignen sich deshalb kaum zur Untermalung. Auch Lieder und Gesänge in Deutsch oder leicht verständlichen Fremdsprachen neigen dazu, vom Manuskript abzulenken und sind nur selten harmonisch ein- und auszublenken.

Was die sogenannte "Ernste Musik" angeht, lassen sich moderne Stücke aus der Minimal Music oder aus der Neuen Musik oft besonders gut im Feature einsetzen. Sie sind in der Regel bildhafter komponiert, haben ein sehr breites Spektrum an Stimmungen, und klingen oft "gefährlicher", krasser und spannungsgeladener als klassische Stücke. Aus diesem Grund lassen sie sich auch knapper, geräuschhafter einsetzen: als akustische Trennwand oder Akzent, als Markierung eines Gedankensprunges, eines Ort- oder Zeitwechsels oder an Stelle einer "Kapitelüberschrift". Minimal Music ist obendrein vergleichsweise leicht zu handhaben: ihre langen Melodiebögen lassen sich - musikalisches Gehör vorausgesetzt - gut ein- und ausblenden.

Ruhige Instrumental- oder "wortlose" Vokalmusik (wie z.B. im Jazz oder der modernen Klassik) kann lange Textpassagen begleiten, kann auch unter Zitate, Originaltöne und Originalgeräusche gemischt werden und so die verschiedenen Ebenen einer Sendung akustisch aneinander binden. Sie verleiht den Worten eine emotionale Dimension und gibt ihnen sinnliche Tiefe. Wenn Text in diesem Sinne über Musik zu hören sein soll, schreibt man ihn am besten direkt an der Bandmaschine oder dem CD-Spieler, mit der jeweiligen Melodie im Ohr. So ergibt sich am ehesten ein rhythmischer Gesamtklang von Musik und Wort, der bis zu einem packenden "Sprechgesang" reichen kann. Dynamische Aufschwünge und klanglich sehr zarte Stellen bleiben in der Regel "frei" stehen, über ruhigere, ausreichend kräftige Passagen folgt der Text.

Selbst mit der passendsten Musik sollte man allerdings in keinem Fall "dauerberieseln", wie in Kaufhäusern und Supermärkten. Erst aus dramatischem Wechsel, aus Unvorhersehbarem und Unkonventionellem entsteht echte Spannung. Auch stereotype Wiederholungen sollte man möglichst vermeiden. Wenn Musikstücke, die in einer Sendung mehrmals auftauchen, immer wieder in der selben Sequenz zugespielt werden, hören sie sich "zurückgespult" an. Das hemmt den natürlichen Fluß einer Melodie, und damit auch das Tempo und die Dramaturgie einer Sendung. RegisseurInnen und MusikredakteurInnen des SWR beraten Sie gerne, wenn Sie konkrete Fragen haben.

4. Unter vier Augen: Interview und O-Ton

Ein Originalton sollte im Feature kein von vorneherein kalkulierter, abfragbarer Baustein sein - sondern die akustische Spur eines freien Austausches unter Menschen. Kommen Sie mit Ihren Gesprächspartnern also tatsächlich "ins Gespräch" und planen Sie Interviewtermine so großzügig, daß Zeit bleibt, einander auch persönlich kennenzulernen. Versuchen Sie, nicht mit der Tür ins Haus zu fallen.

Ihr Auftreten, die Zielrichtung und der Stil Ihrer Fragen beeinflussen die Art der Antworten entscheidend. Lexikalisches Expertenwissen auf Band zu bannen oder Sachinformation herauszukitzeln, die in Fachbüchern nachzulesen ist, lohnt kaum. Schaffen Sie die Ruhe und Stimmung für eine echte Unterhaltung, erwecken Sie Erinnerungen in Ihrem Gegenüber, regen Sie zum Erzählen an, erfragen Sie Standpunkte und Meinungen. Lernen Sie den Menschen auf der anderen Seite des Mikrofons wirklich kennen, lassen Sie sich auf ihn ein. Dabei hilft es oft, sich von einem festen Fragenkatalog zu lösen und bewußt frei zu formulieren. Erfahrene KollegInnen notieren nur wenige Stichpunkte vor einem Gespräch, manche auch gar keine.

Damit ein Originalton Farbe und Stimmung gewinnt, ist es wichtig, Interviewpartner zur Konzentration zu "zwingen", sich nicht auf ein "mal eben schnell" einzulassen, zwischen Tür und Angel. Der Raum für ein Interview sollte möglichst ungestört sein. Prüfen Sie vor Beginn der Aufnahmen, ob alle Beteiligten entspannt sitzen oder stehen und sich ohne Verrenkungen einander zuwenden und miteinander sprechen können. "Aus akustischen (Abstand) und mechanischen Gründen (Kabelscheuern) räume ich Hindernisse zwischen mir und meinem Partner/meiner Partnerin beiseite - den Couchtisch zum Beispiel", erzählt Feature-Autor Helmut Kopetzky, "Ich schalte einstreue Neonröhren und brummende Kühlschränke aus (und vergesse meist, sie wieder einzuschalten). Ich nehme das Mikrofon immer in die Hand, weil ein Stativ den Bewegungen lebendiger Menschen nicht folgen kann.."

Bleibt das Mikrofon - ein technisches Gerät, ein Fremdkörper in einem Gespräch, der sich nicht weglegen oder verbergen läßt. Manche Gesprächspartner reagieren sehr sensibel auf die Präsenz dieses "kalten Ohres", werden plötzlich steifer und trockener in den Formulierungen, verlieren ihre Ursprünglichkeit und Spontaneität. Auch manche ReporterInnen haben noch nach Jahren der Rundfunkarbeit mit Mikrofonangst zu kämpfen, wie Berufsleute mit der Seekrankheit. Allzuviel Sorge um vermutete Sensibilität des Gesprächspartners "...maskiert gewöhnlich die Befangenheit des Interviewers, der sich in seinem Thema - vielleicht auch in seinem Beruf - nicht wirklich wohl und zu Hause fühlt", vermutet Helmut Kopetzky.

Angespannte Situationen lockern sich oft und das eigentliche Thema rückt direkter in den Blickpunkt, wenn man sich von Schreibtischen und Stühlen löst und "vor Ort" geht: in die Werkstatt, um die es gehen soll, in den Wald über den man sich unterhalten möchte, an Bord des Schiffes, von dem die Rede sein wird. Solche Gesprächssituationen bringen obendrein Farbe in die Sendung, weil im Hintergrund Geräusche hörbar werden oder weil die Umgebung reizt, sie anschaulich zu schildern.

5. Die Hand am Mikrofon: Wie man zu guten Aufnahmen kommt

Bei halbstündigen Sendungen wie in *SWR2 WISSEN* sollten Aufnahmen, egal ob Atmo- oder O-Ton, inhaltlich und technisch von sehr guter Qualität sein. Falls Sie noch wenig Erfahrung mit Bandgeräten, Mikrofonen, oder mit dem Schneiden von Material haben, berät die Redaktion Sie gerne. Außerdem bietet die Abteilung Personalentwicklung des SWR regelmäßig technische Einführungskurse an, über die wir interessierte AutorInnen gerne informieren. Hier nur einige technische Grundregeln:

1. Behalten Sie bei Interviews das Mikrofon in der Hand, auch wenn ein Gesprächspartner instinktiv danach greift. Aufnahmen mit Tischstativen sind akustisch wenig präsent und deshalb für's Radio nur bedingt brauchbar.
2. Das Aufnahmegerät sollte so weit es geht vom Mikrofon entfernt sein (z.B. andere Körperseite), sonst zeichnen Sie neben dem Interview auch noch das Motorengeräusch Ihres Rekorders auf.
3. Halten Sie das Mikrofon etwa eine Faust breit unter den Mund der Befragten und lassen Sie die eigene Hand dabei so ruhig wie möglich. Jede größere Bewegung macht sich auf Band mit lautem Knacken oder Rumpeln bemerkbar.
4. Bleiben Sie selbst unhörbar, außer bei Fragen. Häufiges "Mmmh" oder "Ahaa" der Interviewer stört später den Gedankenfluß der HörerInnen. Daß man beim Gespräch aufmerksam dabei ist, läßt sich auch mit Blicken zeigen.
5. Vermeiden Sie bei Interviews große, kahle Räume - sie haben einen starken Hall, der das spätere Schneiden sehr mühsam machen kann. Gekachelte Wände verstärken diesen Effekt noch um ein Mehrfaches.
6. Aussenaufnahmen bei Wind gelingen am besten, wenn man mit dem Rücken zur Windrichtung steht und das Mikrofon mit dem Körper "abdeckt". Bei stärkerem Wind wird allerdings jedes normale Mikrofon gestört - und man zieht sich dann besser in geschützte Räume zurück. Wenn spezieller Windschutz nötig wird, z.B. bei Atmo-Aufnahmen am Meer, wenden Sie sich bitte an die Redaktion oder an die Abteilung Übertragungs-Technik.
7. Nehmen Sie nach Interviews noch etwa eine Minute lang die Atmosphäre des Gesprächsortes auf, ohne Worte. Damit lassen sich eventuell nötige Pausen und Übergänge gestalten.
8. Bei Geräuschaufnahmen (Atmo) empfiehlt es sich, mit Kopfhörer zu arbeiten. So hören Sie eventuelles Übersteuern, Verzerrern oder Windstörungen sofort. Nehmen Sie von Geräuschen mindestens drei Minuten "am Stück" auf, gerne auch mehr. Dann lassen sich im Studio auch ganze Textpassagen mit Atmo unterlegen.
9. Schneiden Sie Ihre Aufnahmen nicht selbst. Der SWR beschäftigt für diese Arbeit erfahrene TechnikerInnen, die Ihnen Zeit und Nerven sparen, weil sie schnell und sauber arbeiten.

6. Konservierte Sprache: Auswahl und Bearbeitung von Originalton

Mit moderner Aufnahmetechnik kann man den HörerInnen Gesprächspartner vom anderen Ende der Welt ins Wohnzimmer holen, als säßen sie mit am Tisch. Aber so faszinierend das ist - nicht jeder O-Ton verdient einen Platz in einer Sendung. Ehrenwerte Vertreter dieser Gattung bieten mehr als nackte Information. Sie sagen etwas über die Persönlichkeit des Befragten aus, geben Meinung wieder, lassen die Atmosphäre des Gesprächs spürbar werden, oder schildern eigenes Erleben. Wo O-Töne nur erklären, und das in nüchternem Professoren-Ton, sollten sie gestrichen oder in den Text eingearbeitet werden. Es ist schade, wenn JournalistInnen fundierte eigene Meinung hinter trockenen statements von Fachleuten verstecken.

Zu einem guten O-Ton gehört auch seine akustische Qualität und seine technische Bearbeitung. Lassen Sie O-Töne nicht unbegründet mit einem Halbsatz beginnen, und leiten Sie im Text nicht mit Formulierungen darauf hin, die Ihr Gesprächspartner Sekunden später selbst gebraucht. Am Ende eines O-Tons sollte eine Stimme "unten" sein, das heißt Ihr Gesprächspartner sollte hörbar zum Ende kommen und nicht mitten im Fluß gestoppt werden. Lassen Sie interessanten Interviewpartnern Zeit sich auszudrücken: Wahrnehmungspsychologische Studien haben ergeben, daß man Stimmen beim ersten Hören erst nach rund 40 Sekunden in vollem Umfang wahrnehmen kann. Falls ein O-Ton nicht soviel "hergibt", kann das ein Hinweis sein, ganz auf ihn zu verzichten.

7. Shiau Shin - Lolü Bao Bin: Der Reiz fremdsprachiger O-Töne

"Vorsicht - Sie begeben sich auf Glatteis!" - das ist die sinngemäße Übersetzung des Mandarin-Chinesischen Satzes in der Überschrift. O-Töne in fremden Sprachen müssen übersetzt werden, auch wenn sie ausgesprochen kurz sind und aus dem Englischen, Französischen oder anderen gängigen Sprachen stammen. Sprachforschungen zufolge können nur fünf Prozent der Bundesbürger einer angloamerikanischen Unterhaltung in Normaltempo folgen - alle anderen kriegen nur einen Teil des Gesagten mit oder verstehen überhaupt nichts.

Bei der gängigsten Methode der Übersetzung ("voice over") werden etwa 10 Sekunden des Originals zugespielt, und dann liefert eine Sprecherstimme die deutsche Fassung, wobei das Original darunter schwach hörbar bleibt und am Ende noch einmal kurz "freisteht". Bei gebräuchlicheren Fremdsprachen wie z.B. Englisch können verständliche Wortfetzen der Originaltöne allerdings von der Übersetzung ablenken und ältere oder hörbehinderte Menschen haben zudem Probleme, beide Sprachebenen "parallel" zu hören. Klarer wird der Höreindruck oft, wenn die Originalstimme zügig und vollständig unter dem übersetzten Text verschwindet. Auch der freistehende Teil am Ende kann wegfallen, was wertvolle Sendezeit spart. Als Variante lassen sich die ersten Sätze des Originals auch direkt an die Übersetzung schneiden, mit dem Vorteil, daß unter dem Deutsch gar keine Originalsprache mehr zu hören ist, die vom Inhalt ablenken könnte. Bei besonders langen, fremdsprachigen O-Tönen kann das Original auch an einer geeigneten Stelle der Übersetzung wieder auftauchen.

Ein reizvoller, selten begangener Weg (weil dabei viel Sendezeit verstreicht), ist folgender: das fremdsprachige Original wird in ganzer Länge zugespielt und vor- oder hinterher fassen AutorIn oder SprecherIn zusammen, was gesagt wurde. Diese Methode bietet sich besonders bei stimmungsvollen O-Tönen an, denen bei dem üblichen "voice over" zu viel verloren ginge.

8. Schreiben für das Ohr: Die Sprache im Feature

Radiosendungen sind im wahrsten Sinne des Wortes "einmalige" Klangerlebnisse, oder anders gesagt: nichts kann nachgelesen, nichts zurückgespult und ein zweites Mal angehört werden. Finden Sie deshalb zu einer schlichten Sprache. Streichen Sie leere Worthülsen und Floskeln. Formulieren Sie kurze Sätze. Greifen Sie zum Aktiv statt zum Passiv. Ersetzen Sie, wo möglich, Substantive durch Verben. Vermeiden Sie verschachtelte Konstruktionen. Umgehen Sie Fremdworte oder erklären Sie sie. Orientieren Sie sich, auf einen Punkt gebracht, am freien Sprechen.

Radio ist mehr als alle anderen Medien auf eine bildhafte, anschauliche Sprache angewiesen und auf Schilderungen, die den Hörern "Unhörbares" vermitteln: Farben und ihre Schattierungen, Wetterlagen, Wolkenformationen, Düfte und Gerüche bis hin zum Gestank, die Stimmungen einer Landschaft, die Bilder einer Stadt, die Atmosphäre von Häusern, Menschen mit ihren

Gesichtszügen, ihrer Körpersprache, ihrer Kleidung und ihrem Auftreten. Dabei laufen Funkautoren häufig Gefahr, sich besonders auf die visuellen Eindrücke zu stürzen, weil das Radio nun mal keine Bilder vermitteln kann. Tatsächlich sollten aber so viele Sinnesebenen wie möglich angesprochen werden, denn es gibt sehr unterschiedliche "Wahrnehmungstypen": Augen- und Ohrenmenschen, Tast- und Geschmacksmenschen, Geruchsorientierte und besonders "Berührbare". Wer Schilderungen sinnlich also "breiter" anlegt, schafft mehr Zugang.

Die eindrucksvollsten, unmittelbarsten Schilderungen entstehen oft am Ort des Geschehens. Was dort niedergeschrieben wurde, kann später am Schreibtisch noch zugeschliffen, präzisiert und in die Sendung eingepaßt werden, aber der direkte Eindruck ist durch nichts zu ersetzen. Ein paar hastig hingeworfene Zeilen "im Angesicht" des Geschilderten sind in jedem Fall authentischer als alles spätere Zurückerinnern, und sie erleichtern das Schreiben ungemein. Was man selbst unmittelbar erlebt hat, wird im Geist der Hörer wieder ein spontanes, direktes Erlebnis.

In der Phantasie von Zuhörern entsteht eine klarere Vorstellung, wenn Autoren mit der nötigen Ruhe und Ausführlichkeit beschreiben, wenn Bilder so lange stehen bleiben, bis sie ihre volle Wirkung entfalten, ob in der Totalen oder im Detail. Hin- und herspringen zwischen Schauplätzen oder ein rascher Wechsel von Perspektiven verwirrt leicht und sollte vermieden werden, solange man damit nicht ganz bewußt (und gekonnt) dramaturgische Ziele verfolgt. Adjektiv-Gewitter lassen Farbe und Anschaulichkeit schnell verblassen - man sollte Schilderungen nicht überladen und es bei dichter, knapper Radiosprache belassen. Es empfiehlt sich, alle Adjektive und Bilder gründlich "abzuklopfen" – also zu prüfen ob sie zur Situation passen und überzeugen.

B. Entwurf und Aufbau einer Sendung

9. Radio grenzenlos: Die Wahl des Themas

Am Anfang steht dieser eigenartige Moment, der sich kaum erklären und schon gar nicht vorausahnen läßt: Manchen trifft es kurz vor dem Einschlafen, so daß er sich wieder aus dem eben angewärmten Bett quälen muß, um mit ungelenker Hand ein paar Zeilen zu notieren. Andere deuten an, daß es sie meist auf stillen Örtchen "erwischt" oder beim ziellosen Blick aus dem Eisenbahnfenster oder bei einem hitzigen Gespräch mit Freunden. Plötzlich hat man eine Idee, die begeistert und die zu einer Sendung reifen könnte.

Features, die ihre Hörer fesseln und überzeugen, haben lebendige, sinnlich reizvolle Themen, für die AutorInnen sich über das alltägliche Maß hinaus begeistern. Axel Eggebrecht schrieb schon am 8. November 1945 im berühmter gewordenen Talks and Features-Department des Nordwestdeutschen Rundfunks: "Der Verfasser muß sein Thema kennen und lieben, ehe er beschließt oder beauftragt wird, ein Feature darüber zu schreiben. Kaum eine andere Funkarbeit braucht soviel Vertrautheit mit dem Gegenstand, soviel Lust zur Sache wie diese". Entscheidend für den Erfolg eines Features ist auch, daß die AutorInnen es schaffen, die Oberfläche eines Themas zu durchbrechen und sich auf seine Hintergründe, seinen Kern zu konzentrieren. Der Anspruch auf größtmögliche Objektivität spielt dabei - anders als im aktuellen Journalismus - keine Rolle. Die Feature-Form zeichnet sich, im Gegenteil, durch ebenso bewußte wie klar erkennbare Subjektivität aus. Sie stellt das Allgemeine am Konkreten dar, entwickelt aus dem Detail das Ganze und verzichtet meist auf Tagesaktualität.

In der Nachkriegszeit meinten manche Radioteute, daß sich Hörfunk vor allem für die Darstellung "innerer" Geschehnisse eigne, also für seelische Vorgänge, weil Sendungen ohne vorgefertigte Bilder auskommen müssen. Doch das ist längst überholt. Auch im rein akustischen Medium lassen sich überzeugende Zugänge zu "optischen" Themen finden. Vieles in der Welt spielt sich nur vordergründig oder nur teilweise im "sichtbaren" Bereich ab. Meist kann man Perspektiven finden, die sehr gut mit klanglichen Mitteln auskommen. "Wird das Sehen ausgeschaltet", schrieb Bertolt Brecht in seiner *Radiotheorie*, "so bedeutet das nicht, daß man nichts, sondern geradeso gut, daß man unendlich viel, 'beliebig' viel sieht."

Obwohl die Palette möglicher Feature-Themen überraschend weit ist, stößt das Radio doch in einigen Fällen eindeutig an seine Grenzen. Geographisch komplizierten Themen steht im Wege, daß sich im Radio keine Karten zeigen lassen, die mit einem Blick mehr erklären als seitenlange Texte. Auch Sendungen über Malerei, Bildhauerei oder Kalligraphie zum Beispiel werden sehr genau auf die Möglichkeiten des Mediums achten müssen, wenn sie die Vorstellungskraft der Hörer nicht überfordern wollen. Die Schlüsselfrage, die man an ein Feature-Thema stellen sollte, lautet deshalb: Was reizt daran akustisch? Der Gedanke an die klangliche Wirkung muß freilich nicht bedeuten, daß man jedes Thema auf Biegen und Brechen mit einem Feuerwerk an Klangteppichen, Musiken und Originaltönen zu belegen hätte. Eine klanglich karg ausgestattete Sendung kann wie eine Schwarz-Weiß-Fotografie eine besondere Intimität und Direktheit entfalten. Auch ein packender Erzählstil

und sonst gar nichts, auch die Beschränkung auf ein absolutes Minimum an Ausdrucksformen, auch der bewußte Verzicht auf klangliche Reize kann höchst spannend anzuhören sein.

Hat man die Frage nach der akustischen Qualität zufriedenstellend beantwortet, dann mag eine zunächst noch so schwierig oder verrückt scheinende Idee durchaus gelingen: "Unsere Wünsche sind die Vorgefühle der Fähigkeiten, die in uns liegen," schrieb Johann Wolfgang von Goethe, "die Vorboten desjenigen, was wir zu leisten imstande sein werden."

10. Das ach so leere, weiße Blatt: Wie Einfälle grafische Gestalt annehmen

Je länger und vielgestaltiger eine Sendung, desto schwerer fällt ein erster Entwurf, der die verschiedenen Elemente inhaltlich und ästhetisch in Zusammenhang bringt. Radiosendungen sind akustische Ereignisse, von Natur aus nicht greifbar und dementsprechend schwer zu gliedern, es sei denn man bringt sie in eine grafische Form. Dazu bieten sich verschiedene Techniken an:

Das Exposé

Ein ebenso einfaches wie bewährtes Hilfsmittel: Es faßt in knappen Worten auf einer Seite zusammen, wie Thema, Form und dramaturgische Gestaltung einer geplanten Sendung aussehen sollen. Es ist die früheste Konkretisierung, der erste Schritt von der "Einsamkeit des Autors" zur Kommunikation mit anderen. Bei Redaktion und AutorIn schafft das Exposé so gleichzeitig ein klareres Bild von einem Vorhaben und läßt mögliche Schwächen eines Entwurfes ahnen.

Das "Kartenspiel"

Es erleichtert, Originaltöne, Geräusche, Musiken, Zitate und Autorentexte zu einer "Komposition" zusammenzubringen. Für dieses "Spiel" braucht man einen Stoß Konzeptpapier und einen großen Tisch oder ein paar Quadratmeter freien Boden. Man schreibt jedes Element mit seinen wichtigsten Merkmalen auf ein eigenes Blatt (Wer über Textverarbeitung verfügt, kann abgeschriebene Originaltöne und Zitate gleich im Wortlaut ausdrucken). Dann legt man verschiedene Versionen, Blatt an Blatt, offen aus und erweckt sie vor dem geistigen Ohr zum Leben. Die schlüssigste und flüssigste Version gewinnt.

Das Prinzip der "Keimzelle"

Dabei geht man von den Stellen einer Sendung aus, die man schon "im Ohr hat" und notieren kann. Von dort aus arbeitet man sich, Ordnung und Spannung schaffend, in "unbekanntes Gelände" vor. So wächst die Sendung allmählich, wie aus einzelnen Kristallen, zu einem Ganzen zusammen. Abschließend sollte man den Entwurf noch einmal vom Anfang bis zum Schluß vor seinem "inneren Ohr" durchgehen, um zu prüfen, ob der Gesamteindruck stimmt.

Der "Ablaufplan"

Man reiht, wie in einem Diagramm, verschiedene Feature-Elemente an Zeitachsen nebeneinander - also Originaltöne auf einer Achse, Geräusche, Musiken und Autorentexte zum Beispiel auf jeweils

anderen Achsen. So wird der zeitliche Ablauf eines Features sichtbar, und überladene Passagen fallen ebenso ins Auge wie dramaturgische Durststrecken.

Die "Partitur"

Mit ihrer Hilfe kann man komplizierte Klangereignisse wie mehrspurig gemischte Features und Hörbilder sichtbar machen. Jedes Geräusch und jeder Text wird auf einem kleinen Pappkärtchen notiert, wobei verschiedene Gattungen oder Gruppen (Originaltöne, Musiken, Literaturzitate) mit verschiedenen Farben markiert werden können. Dann legt oder klebt man die Kärtchen in Reihenfolge ihres Auftretens neben- und übereinander. So werden auch Rhythmus und Dynamik einer Sendung sichtbar.

So nützlich und anregend diese Methoden der graphischen Darstellung auch sein mögen - wer den Entwurf einer Sendung zu Papier bringt, ist gut beraten, eine einschlägige Warnung im Hinterkopf zu behalten. Sie stammt von Helmut Kopetzky, einem Liebhaber ausgefeilter Partituren und dramaturgischer Entwürfe: "Allzu komplizierte, nur auf dem Papier funktionierende 'Baupläne' erzeugen Langeweile oder Konfusion."

11. Die Kunst des Erzählens: Aufbau und Dramaturgie

Schreiben für das Radio heißt, die uralte Kunst des Erzählens zu pflegen. Denken Sie vor dem Schreiben, besser noch vor der Recherche darüber nach, auf welche Weise Sie das Thema Ihrer Sendung erzählen wollen. Diese Zeit ist nicht verloren: Mit einem ausgefeilten dramaturgischen Gerüst im Hinterkopf läßt sich ein Text leichter und schneller formulieren. Original-Töne und Sprecher-Parts hintereinander zu hängen wie es sich gerade ergibt, wirkt in jedem Fall langweilig. Eine halbstündige Sendung braucht einen erzählerischen roten Faden, an dem sich Einzelinformationen aufhängen lassen, wie an einer Perlenschnur.

Sendungen in *SWR2 WISSEN* sollten im Sinne gut gemachter, radiophoner Features mehr als nüchterne Information bieten: anschauliche Geräusche, passende Musik, stimmungsvolle O-Töne, Zitate oder historische Aufnahmen aus dem Schallarchiv geben einer Sendung Farbe und Spannung. Welche Mittel auch immer Sie einsetzen: alle wichtigen Elemente sollten in den ersten Minuten einer Sendung vorgestellt werden. Und: sie sollten mehrfach auftauchen, mit durchdachter dramaturgischer Funktion. Eine Regel die von gelungenen Ausnahmen lebt: Spannung entsteht oft gerade dort, wo man bewußt gegen die Erwartung der HörerInnen arbeitet. Wir empfehlen Ihnen, sich möglichst früh mit RegisseurInnen über dramaturgische Fragen abzustimmen. Das erspart Mißverständnisse, unnötige Mühe, und verbessert das Endprodukt. Die Redaktion bemüht sich, Ihnen so früh wie möglich zu sagen, wer bei Ihrer Sendung Regie führen wird.

12. Wo soll das hinführen: Die Spannungskurve

In Filmen, Hörspielen und Radiofeatures wird Spannung oft mit ganz ähnlichen Mitteln erzeugt wie schon in antiken Mythen. Dramaturgie, die Kunst des Gestaltens, nützt zeitlose Grundmuster menschlicher Erfahrung, um Geschichten auf eindrucksvolle Art zu erzählen. Die klassische Spannungskurve des Theaters mit ihren vier Teilen ist ein Beispiel dafür: Eine Ausgangssituation wird durch einen Konflikt radikal in Frage gestellt, dann steigt die Spannung in Wellen bis zum Höhepunkt, und schließlich endet alles mit der Auflösung. Im Idealfall können solche oder ähnliche Spannungskurven nicht nur einer ganzen Sendung zugrunde liegen, sondern auch jedem einzelnen Kapitel, ja sogar jedem Absatz. Vor diesem Hintergrund bieten sich verschiedene Wege an, Sendungen aufzubauen. Einige Beispiele:

Die chronologische Erzählung

Sie strömt wie ein Fluß dahin, ohne Zeitsprünge oder Unterbrechungen, und kehrt nicht mehr an den Anfang zurück. Dies ist die "einfachste" und häufigste dramaturgische Form, vermutlich auch die älteste, weil Märchen in allen Kulturen meist chronologisch erzählt werden. Von daher bietet diese Form dramaturgisch wenig Neues, Ungewöhnliches oder Überraschendes. Sie fesselt eher durch packende, anschauliche Erzählweise als durch den dramaturgischen Knalleffekt. Ein Vorteil ist, daß Hörer der natürlichen Zeitachse gut folgen können und diese Form, wenn sie gelingt, vergleichsweise leicht verständlich ist. Zum Problem kann die Frage werden: Wo beginnen mit dem Erzählen? Am natürlichen Anfang einer Geschichte stehen nicht immer "gute" Einstiegsszenen. Deshalb fällt der Einstieg dieser Form, z.B. gegenüber der umgekehrten Chronologie, oft eher verhalten aus.

Die umgekehrte Chronologie

Sie liefert zuerst das Ergebnis eines Konfliktes, den Ausgang einer Begebenheit, und zeichnet dann, Schritt für Schritt die Entwicklung nach, die dazu geführt hat. Diese Form ist aus vielen Krimis bekannt, in denen der Mord am Anfang steht, und dann die Vorgeschichte aufgerollt wird. Der Vorteil dieser Form ist ein starker Anfang, der große Neugier schafft, der die Hörer in den Stoff "hineinreißt". Zum Problem kann es werden, die Anfangsspannung im weiteren Verlauf der Sendung zu halten, so daß die Hörer bis zum Schluß dran bleiben.

Getrennte Handlungsstränge

Sie laufen – anfangs oft ohne offensichtliche inhaltliche Verbindung – im Lauf einer Sendung mehr und mehr zusammen und verknüpfen sich miteinander, bis sie schließlich ein schlüssiges Ganzes ergeben. Die Handlungsstränge folgen meist in "Kapiteln" aufeinander. Wichtig ist, die Stränge nicht über längere Zeit unverbindlich nebeneinander herlaufen zu lassen, sonst ist der Höreindruck verwirrend und kraftlos. HörerInnen müssen die mögliche Verbindung schon früh in einer Sendung zumindest erahnen können.

Die Aufteilung in Szenen

wie im Theater, die akustisch oder musikalisch voneinander getrennt sind, und - als abgeschlossene Einheiten - auch alleine stehen könnten. Im Musiktheater spricht man von der "Nummernoper", einer Folge in sich geschlossener Musikstücke. Problematisch geraten bei dieser Form oft die Übergänge zwischen den Szenen: Der Erzählfluß darf nicht gestört werden, die Spannung muß erhalten bleiben. Jede Szene sollte deshalb sowohl einen eigenen, abgeschlossenen Spannungsbogen in sich haben, als auch einen Teil des gesamten Spannungsbogens der Sendung tragen.

Beschreibung und Analyse

Ein Thema wird im Wechsel von reportageartigen Schilderungen (z.B. O-Töne, Aufnahmen vor Ort) und hintergründiger Deutung (z.B. Autorentext oder zitierte Dokumente) dargestellt. Diese Form entspricht dem musikalischen Modell der Oper, mit dem Rezitativ, das die Handlung voranbringt, und mit der Arie, die Gefühle und Stimmungen ausdrückt. Sendungen mit dieser Dramaturgie entwickeln Spannung aus dem "Wechselbad" von Information und Emotion.

Die Rahmenhandlung

Sie klammert, wie die Novelle des 19. Jahrhunderts, eine durchgehende, meist chronologische Erzählung ein, oder teilt sie in mehrere Kapitel. Wichtig ist hier, daß HörerInnen die verschiedenen Ebenen (Rahmen und Hauptteil) rasch und zuverlässig erkennen können. Man sollte jede Ebene also stimmlich - durch unverwechselbare Besetzung, akustisch - durch typische Atmo-Aufnahmen oder Musik, und stilistisch - im Formulieren der Texte, eindeutig charakterisieren.

Dialektische Gegensatzpaare

verschiedene Stimmen stellen widersprechende Standpunkte oder Meinungen (These und Antithese) gegeneinander. Eine weitere Stimme vermittelt (schafft also die Synthese). Auch hier ist, wie bei der Rahmenhandlung, die rasche Erkennbarkeit für HörerInnen wichtig.

Der Zirkelschluß

Das Anfangsmotiv einer Sendung taucht am Schluß in verändertem Licht wieder auf. In der Musik entspricht diese Form dem Hauptsatz einer klassischen Sonate, mit Exposition, Durchführung und Reprise.

13. Ich-Erzähler oder graue Eminenz: Die Rolle der Autoren

AutorInnen prägen die journalistische Aussage einer Sendung und sollten das Heft jederzeit in der Hand behalten. Geben Sie Ihren Texten deshalb Gewicht und Inhalt. Vermeiden Sie verwässerte Überleitungen zwischen Originaltönen. Ihre Gedanken sollten das Gerüst bilden, in das O-Töne und andere Elemente eingebaut werden - nicht umgekehrt.

Werden Sie sich auch möglichst früh klar darüber, wie Sie selbst in Ihrer Sendung zu Wort kommen wollen: Als Ich-ErzählerIn mit persönlicher Sichtweise oder als "AutorIn im Off", als graue Eminenz sozusagen, die den Text verfaßt ohne darin aufzutauchen. Beides hat Vor- und Nachteile: Die persönliche Sicht schafft Raum für politische Meinung, für eigene Erlebnisse und persönliche Schilderungen. Im schlimmsten Falle kann sie aufgesetzt oder egozentrisch wirken. Eine neutrale Erzählhaltung wird abstrakten Themen eher gerecht, sie kann einem Text mehr Autorität geben und vor peinlichen Fehlurteilen schützen. Andererseits wirkt es ausgesprochen fad, wenn AutorInnen sich auf die Rolle der grauen Eminenz zurückziehen, wo eigene Stellungnahme gefragt wäre. In jedem Falle gilt: Wenn AutorInnen in einer Sendung als Person auftreten, sollten sie sich über ihre Rolle klar sein, sollten ihr genügend Raum geben und sie dann auch durchhalten. Eine Ich-Erzählung darf sich nicht darin erschöpfen, daß man rhetorische Fragen stellt oder durch die Sendung führt wie durch einen schlechten Vortrag. Haben Sie statt dessen den Mut zu politischer Meinung, lassen Sie Raum für Gefühle, für Sinneseindrücke, und für die Schilderung eines Gesprächspartners, einer Landschaft oder einer Begebenheit. In jedem Fall sollte bei *SWR2 WISSEN* das Thema im Vordergrund bleiben. Es darf nicht vom persönlichen Erleben der AutorInnen verdeckt werden. Gelungene Ich-Erzählungen schildern ein Thema durch die persönliche Brille, treiben aber keine Nabelschau.

14. Neugier und Interesse wecken: Der Einstieg

Die ersten Sendeminuten zählen zu den Schlüsselstellen eines Features. Zum einen, weil viele HörerInnen im Laufe dieser Zeit entscheiden, ob sie dran bleiben oder abschalten. Zum anderen, weil der Einstieg die Struktur der ganzen Sendung bestimmt, den Tonfall, das Tempo und die Grundfarbe. Vor allem spannt sich von hier aus der erzählerische Bogen wie eine große, freitragende Brücke, die nur durch die eigene Spannung gehalten wird. Von einer Seite eines Flusses aus, ohne ein solides Fundament am anderen Ufer, läßt sich keine Brücke bauen. Ebenso wenig läßt sich ein Spannungsbogen nur vom Anfang her ins Blaue hinein konstruieren. Bedenken Sie deshalb mit dem Einstieg einer Sendung zusammen auch den Schluß und alle verbindenden erzählerischen Elemente dazwischen. Die Teile Ihres Textes sollten nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihren Proportionen zueinander passen.

Entwickeln Sie in den ersten Minuten einen Sog, der so kräftig ist, daß er auch Menschen in das Thema hineinzieht, die eher zufällig ans Radio geraten sind. Setzen Sie möglichst wenig an Vorwissen voraus und schlittern Sie nicht zu unverbindlich ins Thema hinein: "Jeder dieser Augenblicke", schreibt ORF-Journalist Wolfgang Kos in seinem Artikel "Der Kampf um die erste Minute", "muß Fragen wie diesen standhalten: Wo bin ich da hing geraten? Wer redet zu mir? Worüber? Wer spielt mir warum welche Musik vor? Bin ich an einem Ort, der Konturen, Identität hat?"

Pflegen Sie Ihre anschaulichste, packendste Sprache, wägen Sie jedes Wort und achten Sie auch auf den Rhythmus Ihrer Sätze. Wählen Sie alles Material für den Einstieg mit besonderem Bedacht: Eine Szene, die Inhalt und Richtung der ganzen Sendung symbolisch verdichtet, markante Geräusche, spannende Originaltöne, die für sich alleine stehen können, historische Zitate, eine provozierende These - all das kann sich für einen geglückten Einstieg eignen. Dieses "Anfangsversprechen" sollte akustisch allerdings dem Gesamtentwurf der Sendung folgen. Ein Feature, das in barocker Prachtentfaltung beginnt, danach aber durchweg schlicht gestrickt ist, wird Hörer rasch enttäuschen. Auch wenn eine Sendung in epischer Breite beginnt, ihr Thema aber minutenlang von Nebel verhüllt bleibt, werden die ersten Hörer schon aussteigen, bevor es richtig begonnen hat. Ein im angloamerikanischen Journalismus übliches "Lead" kann solcher Orientierungslosigkeit und Enttäuschung abhelfen. Es umreißt sehr früh in einer Sendung – in wenigen, treffsicheren Zeilen – deren Inhalt und Standpunkt. Ein "Lead" kann Schlüsselfragen stellen, die im Lauf der Sendung beantwortet werden, es kann Konflikte ansprechen, die die Erzählung nachzuzeichnen versucht. Jedenfalls gibt es einen knappen Ausblick auf das was folgt, ohne die Geschichte selbst vorwegzunehmen.

15. Vieles, aber noch nicht alles wissen: Das Ende

Das Ende einer Sendung ist dramaturgisch ebenso wichtig wie der Anfang, wenn das Ganze keine Mogelpackung sein soll, die viel verspricht, aber nur wenig hält. Während der letzten Minuten schließt sich der erzählerische Bogen, der mit dem Einstieg begonnen hat. Das Ende muß also tragfähig genug sein, den "Schub" der gesamten dramaturgischen Konstruktion aufzunehmen, so wie ein Pfeiler am Seitenschiff einer gotischen Kathedrale den statischen Gewölbeschub aufnimmt.

Aus diesem Grunde klingen gut konzipierte Sendungen nicht unverbindlich aus. Ihr Erzählfluß behält von der ersten Minute an auch den Schlußpunkt im Blick, an dem die Entwicklung kulminiert. Während der 27 Minuten, die eine *SWR2 WISSEN* Sendung dauert, kennen Sie alleine als AutorIn den Ausgang des Geschilderten - die HörerInnen tappeln im Dunkeln. Damit haben Sie alle Trümpfe in der Hand, die Sie brauchen, um Spannung zu erzeugen. Sie werfen Fragen auf und zögern ihre Beantwortung bewußt und doch unmerklich hinaus. Sie halten Pointen und überraschende Wendungen zurück. Sie spitzen Konflikte zu und halten ihren Ausgang im Ungewissen - bis zum klärenden Ende. Der Schluß einer Sendung mag in einigen Fällen am Schreibtisch konstruiert werden, nach Sammeln und Sichten des gesamten Materials. In anderen Fällen taucht schon während der Recherchen eine zwingende Idee auf.

Zum Schwierigsten aber auch zum Reizvollsten zählt es, die Begebenheit oder den Konflikt, der einer Sendung zugrunde lag, zu einer Zusammenfassung zu verdichten, die auch akustisch ansprechend komponiert ist. Das formal Einfachste ist gewöhnlich, mit einem Originalton zu enden. Dagegen ist nichts einzuwenden, wenn das Gesagte genügend Gewicht hat, um am Schluß zu stehen: Wenn Gesprächspartner also zusammenzufassen verstehen, wenn sie Bilanz ziehen oder einen Ausblick liefern. Aber wenn ein O-Ton aus schierer Verlegenheit ans Ende gestellt wurde, weil einem nichts besseres einfiel oder weil keine Sendezeit mehr für einen selbstverfaßten Schluß blieb, bleibt der Höreindruck diffus und enttäuschend. In jedem Falle wirkt das Ende einer Sendung nach und bestärkt den Eindruck des Ganzen oder zerstört ihn.

16. Von lento bis molto vivace: Das Tempo einer Sendung

Grundsätzlich sollte ein halbstündiges Feature in *SWR2 WISSEN* ruhiger fließen als ein zweieinhalbminütiger Beitrag - Ruhe muß nicht Langeweile bedeuten. Lassen Sie Ihre Gesprächspartner ausführlich zu Wort kommen. Hacken Sie O-Töne nicht nach einem Halbsatz ab, und vermeiden Sie ein Stakkato zahlloser O-Ton-Schnipsel, es sei denn Sie verfolgen eine dramaturgische Idee damit.

Aber wie Musikstücke leben Hörfunksendungen auch vom gekonnten Wechsel des Tempos. "Schnelle", gedrängte Passagen erzielen Sie mit raschem Sprecherwechsel, mit knappen Sätzen, hingeworfenen Worten und Assoziationen, lauten Geräuschen und harten, vielleicht sogar disharmonischen Schnitten. Langsame Tempi entstehen unter anderem durch lange Sprecherpassagen, durch ältere Stimmen, allmähliche Kreuzblenden, getragene Musik, große Zäsuren mit dem Mut zur Stille und durch erzählende Originaltöne. Jedes gewählte Tempo - und jeder Tempowechsel - sollte eine klare dramaturgische Funktion haben und nicht zufällig zustande kommen, weil am Ende zum Beispiel "die O-Töne kürzer ausfielen".

Lassen Sie die HörerInnen selbst in "schnellen" Sendungen immer wieder auch zur Ruhe kommen, damit die vermittelten Informationen wirken, sich setzen und verarbeitet werden können. Hetzen Sie die HörerInnen nicht mit ständig Neuem, überlasten Sie sie nicht mit Zahlen und Fakten. Springen Sie auch nicht zu oft hin- und her zwischen den Schauplätzen und Aspekten Ihres Themas. Hier gilt die schlichte Regel: Weniger ist oft mehr.

17. Von piano bis forte: Die Dynamik einer Sendung

Unter Dynamik verstehen Musiker und Akustiker den Unterschied zwischen größter und kleinster Lautstärke bei Sprache und Musik. Dynamik ist ein sehr wirkungsvolles Gestaltungselement im Hörfunk. Laute und sehr laute Stellen können dabei ebenso beeindrucken, wie sehr leise Stellen oder gar geschickt dosierte, völlige Stille. "Die wirklich dramatischen Momente," schreibt Wolfgang Kos, "das wußten die großen Theaterautoren immer, sind nicht jene der tatsächlichen Zuspitzung, sondern die oft leeren, ratlosen Momente davor und danach."

Entscheidend für die dramaturgische Wirkung der Dynamik ist, in welchem Rhythmus die verschiedenen Lautstärken aufeinanderfolgen und wie sie "montiert" sind, wie sich also die Übergänge zwischen ihnen anhören. Manchmal bietet sich an, die Dynamik im Erzählfluß mehrfach zu wechseln, um einer Sendung viele Gesichter zu geben und so Spannung zu erzeugen, oder um verschiedene Aspekte eines Themas auch akustisch gegeneinander abzusetzen oder absichtlich aufeinanderprallen zu lassen.

Die Bedingungen des Hörfunks setzen der Dynamik allerdings klare Grenzen. Der große Knall findet im Radio nicht statt: Übermächtige Geräusche wie der Tremor von Erdbeben, das Heulen tropischer Wirbelstürme, Artilleriebeschuß oder der Aufschlag gefällter Bäume lassen sich über Lautsprecher nicht in ihrer natürlichen Dynamik vermitteln - sie klingen im günstigsten Fall wie blasse Kopien der Originale. Selbst das Zuschlagen einer großen Stahltür mit den begleitenden Erschütterungen und tieffrequenten Schwingungen wird im Radio nur abgeschwächt hörbar sein, als Kompromiß zwischen natürlichem Klang und technischen Möglichkeiten.

Auch innerhalb des Klanggeschehens einer Sendung sind die Möglichkeiten der Dynamik begrenzt: Sprechertexte werden bei Produktionen, damit man sie auch in geräuschvoller Umgebung und aus schlechteren Empfängern noch gut verstehen kann, auf nahezu 100% ausgesteuert, also auf die volle, mögliche Lautstärke. Texte nur der Dynamik wegen auf einen deutlich geringeren Pegel auszusteuern, läßt sich nicht vertreten. Direkt auf Sprecherstimmen kann deshalb kein deutlicher dynamischer Aufschwung mehr folgen. Selbst ein Pistolenschuß würde sich, ohne Übergang an Wort montiert, kaum lauter anhören als eine menschliche Stimme. Dynamische Steigerungen müssen also dramaturgisch vorbereitet werden: Es empfiehlt sich zunächst, "wortlose" Ruhe zu schaffen, Stimmungen mit verhaltenen Geräuschen oder Musiken anzudeuten, damit sich Lauteres entsprechend abheben kann. Dabei sollte man freilich nicht vergessen, daß man im Studio exzellente Hörbedingungen genießt, besser als Hörer zuhause. Sehr leise Stellen, und seien sie noch so kunstvoll produziert, gehen beim gewöhnlichen Radiohören rasch verloren - mit einem Mono-Empfänger auf dem Küchentisch zum Beispiel, während der Teekessel summt oder die Spülmaschine läuft.

18. Konzert der Stimmen: Die Verteilung des Textes auf SprecherInnen

In Funkhäusern hört man manchmal als Kommentar zu einer Sendung: "Das klingt wie *Schulfunk!*" Gemeint ist damit die einfallslose Aufteilung eines Textes in zwei oder mehr Sprecherstimmen, die sich nach "Schema F" abwechseln, Absatz für Absatz. So wird aus der möglichen Vielfalt, die geschulte Stimmen in eine Sendung tragen können, ein fades Einerlei.

Einen Feature-Text im Radio zu hören, von Schauspielern präsentiert, wirkt auf Hörer psychologisch völlig anders, als wenn sie das Manuskript alleine im stillen Kämmerlein lesen würden. Die Worte werden durch das Mündliche "versinnlicht" und erhalten eine zusätzliche Dimension, die sie – schwarz auf weiß – nicht besitzen. Gesprochenes kann Sympathie oder Antipathie rascher erschließen und Zuhörer stärker binden als Gedrucktes. Es gibt einen Text kaum "objektiv" wieder, sondern deutet und legt aus. Bedenken Sie, daß die Stimme zu den subtilsten und gleichzeitig wirkungsvollsten sexuellen Ausdrucksmitteln des Menschen gehört. SprecherInnen können im Radio – auch bei Sachtexten – erotische Spannung erzeugen, in ihrer Beziehung zu Hörern und im Dialog miteinander. Diese Spannung teilt sich in den meisten Fällen wohl nur unbewußt mit, kann aber gerade deshalb einen beträchtlichen Teil der Anziehungskraft einer Sendung ausmachen.

Die Anteile von SprecherInnen sollten im Interesse der Spannung in jedem Fall nach dramaturgischen Gesichtspunkten verteilt sein. Begreifen Sie SprecherInnen als Darsteller, die Ihre Ideen verkörpern. Jede Stimme hat ihre "Rolle", die sie auch inhaltlich von anderen unterscheidet. Sprecher A kann zum Beispiel den Reportageteil einer Sendung übernehmen, während Sprecherin B die Hintergründe ausleuchtet und Sprecher C politisch kommentiert. Solche Aufteilungen werden noch klarer, wenn AutorInnen für jede Stimme einen eigenen, unverwechselbaren Stil entwickeln.

19. Das erste und das letzte Wort: Komponierte An- und Absagen

Die "trockene" Ansage, live von einem Stationssprecher verlesen, ist in *SWR2 WISSEN* nicht mehr gebräuchlich. Dem Gesamtklang einer Sendung kommt es zugute, wenn auch der Anfang kompositorisch mit dem Rest der Sendung verbunden wird. Bei einem Feature, daß mit Geräuschaufnahmen oder Musik beginnt, lassen sich Ansagen oft in ruhigere Sequenzen der Klanglandschaft "hineinschreiben". Der Höreindruck ähnelt dann dem optischen Eindruck vom Vorspann eines Kinofilms, bei dem ja auch die ersten Bildfolgen hinter dem Titel und den Namen der Beteiligten durchlaufen.

Dienen starke Originaltöne als Einstieg, dann kann die Ansage zum Beispiel zwischen zwei Töne (oder Zitate) montiert werden und im Titel Formulierungen daraus aufgreifen und Gedanken weiterspinnen. Oder es lassen sich kurze, prägnante O-Ton-Sequenzen hart zwischen Teile der Ansage schneiden, was Tempo und Spannung des Originalton-Einstiegs noch erhöht. Manche Autoren stellen – auch das ein filmisches Stilmittel – die komplette Einstiegsszene der Sendung an den Anfang und bauen die Ansage sozusagen als "ersten Akzent", als akustisches Trennmittel zum folgenden Kapitel ein. Auch stilistische Spielereien sind denkbar: Kurzdialoge beteiligter

SprecherInnen, Rollenspiele, Collagen. Der Phantasie sind – wie so oft im Feature – keine Grenzen gesetzt.

C. Mit Freude und Erfolg arbeiten

20. Kein klarer Satz, kein klares Wort mehr: Wie man Schreibblockaden überwindet

Es gibt Tage, an denen man vor einem Blatt Papier verzweifelt: Man findet keinen Zugang mehr zu seinem Thema, obwohl es einen vor kurzem noch hellauf begeisterte. Das Erzählen und Formulieren kommt nicht in Schwung. Alle Gedanken kreisen ständig um die gleichen läppischen Sätze. Man kann "sich selbst nicht lesen" - findet bisher Geschriebenes bei aller Liebe langweilig und kraftlos.

Mit dem Willen dagegen anzugehen, sich an Durchhalteparolen zu klammern, hilft nur bedingt: Menschen, die die Grenze heilsamer Disziplin überschreiten, sagen Psychologen, und die sich selbst massiv unter Druck setzen, reduzieren damit ihre Ausdrucksmöglichkeiten: Mit zunehmendem Stress verarmen nicht nur Mimik und Gestik, sondern auch Phantasie, Gestaltungskraft und sprachlicher Ausdruck. Übrig bleibt ein armer Wurm, der auf andere karg und förmlich wirkt und sich genauso fühlt. Schließlich wird es nicht nur seelisch sondern auch körperlich unmöglich, einen anschaulichen, spannenden Text zu schreiben. Sanftere Methoden überwinden Blockaden oft nicht nur besser - sie können sogar noch Spaß machen.

Der erste Blick: nach außen

Wenn der Körper sich nicht wohlfühlt, kann auch der Geist nicht leicht und ungehindert arbeiten. Karin Ermert, Lehrerin für Kreatives Schreiben an der Universität von Birmingham, Großbritannien, empfiehlt bei Schreibproblemen deshalb, zunächst die äußeren Arbeitsbedingungen zu prüfen. In welcher Haltung sitzen Sie am Schreibtisch? Fallen Ihre Schultern nach vorne, knickt der Rumpf auf Höhe des Zwerchfells ab und behindert so die Atmung? Erlaubt Ihr Stuhl überhaupt entspanntes Sitzen, schont er Ihren Rücken so weit wie möglich? Ist es hell genug im Zimmer? Fällt das Licht von der richtigen Seite ein? Steht der Bildschirm optimal, damit Ihre Augen nicht vorzeitig ermüden? Stimmt die Frischluftzufuhr? Wann haben Sie sich die letzte Pause gegönnt? Entspricht Ihre Arbeitseinteilung Ihrem Biorhythmus, Ihren körperlichen Bedürfnissen? Oder zwingen Sie sich z.B. nach dem Essen, in den trägen Stunden des frühen Nachmittags, "dranzubleiben", obwohl Ihnen der Sinn nach einem Nickerchen von einer halben Stunde steht?

Der zweite Blick: auf die letzten Seiten des Textes

Welche gedanklichen Spuren haben Sie dort hinterlassen? Sind Sie Ihrer ursprünglichen Schreibabsicht treu geblieben? Stimmt die Balance zwischen rationalen und sinnlichen Elementen noch, oder ist Ihr Text zunehmend "verkopft"? Sollte dies der Fall sein, dann könnte das "Clustering" helfen, eine Methode des Kreativen Schreibens. Von einem Schlüsselwort des Textes ausgehend (an dem Sie möglicherweise hängengeblieben sind), legen Sie ohne nachzudenken freie Assoziationsketten nach allen Richtungen an. Dabei kristallisieren sich Worte heraus, die Ihrer ursprünglichen Schreibhaltung und Motivation entsprechen, die Sie zurück in den Text und in ihm weitertragen. Wer sich für diese Methode interessiert, dem sei empfohlen, sie anhand

spezieller Lehrbücher eingehend zu vertiefen (siehe z.B. Gabriele L. Rico im Literaturverzeichnis).

Schreiben Sie sich frei!

Auch diese Methode stammt aus dem "Werkzeugkasten" des Kreativen Schreibens. Schlagen Sie den "Feind" mit eigenen Waffen: Nehmen Sie sich einige Minuten Zeit und beschreiben Sie, ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen, Ihren derzeitigen Zustand, was Sie an der Arbeit und am Thema stört, was Ihnen "auf den Geist geht", was Sie zur Weißglut bringt. Je mehr Sie Ihrem Zorn freien Lauf lassen, desto mehr wird die Blockade an Macht verlieren.

Journalisten sind keine Literaten

Wer seine Ansprüche an sich selbst zu hoch schraubt, läuft Gefahr, sich selbst im Wege zu stehen. Produkte journalistischer Arbeit, und das gilt auch für Features, sind nicht für die Ewigkeit geschrieben. In den meisten Fällen müssen die Texte von HörfunkautorInnen nicht literarischen Ansprüchen genügen. Solide Arbeit reicht aus, geniale Würfe sind nun einmal die Ausnahme, und sie gelingen nie auf Befehl.

Kein Blick zurück!

Den eigenen Text beim Schreiben kritisch im Auge zu behalten, ehrt jede Autorin. Nur – wer dies übertreibt, wird bald feststellen, daß er vor lauter Selbstkritik nicht mehr vorankommt. Ein hilfreicher Ausweg ist die ebenso kurze wie einfache Regel: Nicht zurückblicken, ob im Zorn oder ohne! Bis ein Absatz, eine Seite oder ein ganzes Manuskript steht, krittelt man im Krisenfall an Formulierungen nicht mehr herum. Geschriebenes wird erst korrigiert, wenn man glücklich am Textende angelangt ist. Wer den inneren Zensor "sehenden Auges" partout nicht überwinden kann, mag sich des "Blindschreibens" bedienen: Zwischen zwei weiße Blätter legt man ein Kohlepapier (Schreibmaschinenbedarf), läßt die Kugelschreibermine in den Stift zurück schnappen und schreibt mit der Metallspitze "spurlos" weiter - eine ebenso ungewohnte wie erfrischende Abwechslung. Die Spur des Textes findet sich auf dem Durchschlag. Für diese Methode braucht man den Mut, im schlimmsten Fall auch unbrauchbaren Mist zu produzieren. Doch häufig wird man bei nüchterner Betrachtung am folgenden Tag feststellen, daß sich der Text viel besser liest als man dachte. Zumindest sind die Seiten nicht mehr gähnend leer: Statt eines Durcheinanders von Gedanken hat man Greifbares vor sich, auf das man reagieren, und das man redigieren kann.

Der "Brief an die Freundin"

Manchen AutorInnen hilft es, schwierige Textpassagen in Form eines persönlichen Briefes an gute Freunde zu entwerfen. Mit einem konkreten Menschen (statt anonymen HörerInnen) vor Augen schafft man es oft, Probleme einzukreisen und Blockaden zu durchbrechen. Sympathie und Freundschaft regen an, verständliche Formulierungen zu finden, anschaulich zu schildern und sich von trockenem, formelhaftem Deutsch freizumachen. Vielleicht kehren auch Humor und Witz auf diese Weise zurück.

Raus aus der Einsamkeit des Autors

Wer sich gedanklich im Kreise dreht und aus den eigenen Hirnwindungen nicht mehr herausfindet, ist gut beraten, befreundete KollegInnen, TechnikerInnen, RegisseurInnen und RedakteurInnen um Rat zu fragen. Wer einem Menschen in Ruhe und Vertrauen sein Problem erzählt, der hat es, ein Stück weit zumindest, bereits überwunden. Auch Gedanken und Ideen nehmen im Gespräch meist leichter Gestalt an als beim Nachdenken im stillen Kämmerlein.

Beim Gehen kommt der Geist in Schwung

Schreiben ist - wie jeder kreative Akt - ein Zusammenspiel von linker und rechter Gehirnhälfte, von Verstand und Intuition, von logisch strukturiertem Denken und Gefühlen. Je besser der Austausch zwischen diesen beiden Gehirnhälften funktioniert, desto kreativer kann man arbeiten. Bewegung, die beide Körperhälften abwechselnd fordert, unterstützt die Vernetzung. Und so sind es nicht nur frische Luft und geistige Ablenkung, die einen Waldspaziergang bei Schreibproblemen so erholsam machen - es sind auch konkrete gehirnphysiologische Wirkungen. Michael Thanoffer, ein Kreativitäts-Trainer der ZFP, empfiehlt zu diesem Zweck auch kleine Jonglierübungen, die sich – wenn´s nicht anders geht – sogar im Büro machen lassen.

Etwas ganz anderes tun

Weg vom Schreibtisch, raus aus dem Büro- oder Zimmermief! Selbst am Geschirrspülen oder Bügeln findet man neuen Spaß, wenn man auf diese Weise einer festgefahrenen Textstelle für eine halbe Stunde entkommt. Auch wenn man nach außen hin so ganz und gar nichts für die eigentliche Arbeit tut, arbeitet das Gehirn oft im Unterbewußten weiter. Wut auf die eigene "Unfähigkeit" verbraucht ein Stück weit, man gewinnt wieder Distanz, hat die Chance eines Neuanfanges, und wenn die Hemden und Blusen schließlich gebügelt sind, mag sich manches vorher Hemmende wie von selbst geklärt haben.

Der faule Tag

Ein rundherum angenehmer Ausweg aus verfahrenen Situationen, nach dem Motto: "Ich mache heute nur, worauf ich Lust habe!" Wohl dem, der seine Termine so legen kann, daß im äußersten Falle sogar mehrere Tage des Wohllebens möglich sind. Im Nachhinein besehen kostet solches Faulsein oft viel weniger Zeit - und damit auch Geld - als man befürchtet hatte. Wer sich gegen eigenes Gefühl und wider besseres Wissen zum Arbeiten zwingt, kommt oft nur mühsam und schleppend voran. Wer einen Text dagegen ausgeruht und mit frischem Mut anpackt, macht den anfänglichen Zeitverlust oft spielend wieder wett.

Auch die eigene Phantasie braucht Pflege

Wer regelmäßig und über Jahrzehnte hinweg kreativ sein will, tut gut daran, seine Schaffenskraft pfleglich zu behandeln. Auf Phasen intensiver Arbeit müssen Phasen tiefer Erholung folgen, auf gedankliches Steinewälzen spielerische Leichtigkeit. Selbstausbeutung, unter freien AutorInnen weit verbreitet, sollte man, so gut es geht, vermeiden: Menschen, die pausenlos produzieren, brennen irgendwann aus. Obwohl "der Markt" auch bei Bildungs-Features in den letzten Jahren ständig enger wird, kann man aufwendige und gut gelungene Sendungen immer noch bei verschiedenen ARD-Anstalten, dem ORF, dem Schweizerischen DRS oder der RAI, Studio Bozen, zur Übernahme anbieten. So trägt die eigene Arbeit mehr finanzielle Früchte.

21. Das rechte Maß: Wirtschaftlichkeit

AutorInnen liefern meist zu lange Texte, was auf zweierlei Weise unwirtschaftlich ist: Erstens ist jede Zeile, die gestrichen werden muß, im übertragenen Sinn in den Wind geschrieben. Zweitens macht das Kürzen selbst Arbeit. Ähnliches gilt, wenn man zu kurz geratene Sendungen verlängern muß. Bestimmen Sie daher schon während des Schreibens die Länge Ihres Manuskriptes. 15 Zeilen Text á 60 Anschläge entsprechen etwa einer Minute Sendezeit. Stoppen Sie die Länge Ihrer O-Töne. Legen Sie fest, wieviel Sekunden Atmo-Aufnahmen oder Musik eingespielt werden sollen und addieren Sie alles, penibel wie ein Buchhalter.

Manuskripte

Bitte schreiben Sie Texte in zweizeiligem Abstand - so läßt sich besser redigieren - und lassen Sie links einen breiten Rand. Denken Sie daran, daß SprecherInnen Ihrem Text "Stimme verleihen". Wenn Sie ihnen die Arbeit erleichtern, gewinnt die Aufnahme und damit letztendlich Ihr Produkt. Teilen Sie den Text deshalb in übersichtliche Absätze. Das regt SprecherInnen an, stimmlich zu gliedern und nimmt manchen die Angst vor zu großen Textblöcken. Falls Sie einen Computer besitzen: Verwenden Sie bitte keinen Blocksatz. Wenn es am rechten Rand "flattert" fällt es SprecherInnen leichter, sich zu orientieren. Vermeiden Sie aus dem selben Grund auch alle Trennungen und schalten Sie nicht am Zeilenende. Im Anhang der Broschüre finden Sie die Musterseite eines Sendemanuskriptes mit den formalen Standards des SWR.

Disketten

Die Redaktion macht Manuskripte mit Textverarbeitung sendefertig (derzeit Word 2000). Falls Sie auf einem Computer schreiben, bitten wir Sie, neben dem ausgedruckten Manuskript auch eine email (mit file attachment) oder eine Diskette mit der entsprechenden Datei zu schicken. Wenn Sie keine *winword*-Textverarbeitung benutzen, speichern Sie Ihre Datei bitte im Rich Text Format (RTF) oder als "Nur Text" Datei. Bitte trennen Sie auch in diesem Falle keine Silben, und schalten Sie nicht am Zeilenende. Wir bedanken uns herzlich für die Arbeitserleichterung!

Die Not mit Abgabeterminen

Hörfunkproduktionen entstehen in Teamarbeit. Wenn sie gelingen soll, müssen RegisseurInnen, TechnikerInnen und SprecherInnen die Zeit haben, ein Manuskript in Ruhe zu lesen und sich auf die Aufnahme vorzubereiten. Sie müssen, kurz gesagt, Ihre Sache auch zu ihrer eigenen machen. Alles andere bleibt ein Schuß aus der Hüfte. Halten Sie deshalb bitte vereinbarte Abgabetermine ein, komme was wolle. Wenn Sie das nicht tun, geben Sie Ihren Zeitdruck an andere weitere, und das schadet letztlich Ihrem eigenen Produkt.

Vielen Dank für Ihr Interesse!

Die MitarbeiterInnen der Redaktion *SWR2 Wissen* freuen sich über Anregungen und Verbesserungsvorschläge zu dieser Broschüre. Sie erreichen uns folgendermaßen:

SWR2 Wissen
Südwestrundfunk
76522 Baden-Baden

SWR2 Wissen
Südwestrundfunk
70150 Stuttgart

Detlef Clas
 (Naturwissenschaften, Technik)

0711/929-4001
 07221/929-6296
 detlef.clas@swr.de

Udo Zindel
 (Geographie, Ökologie, Landeskunde)

0711/929-4007
 07221/929-6283
 udo.zindel@swr.de

Bettina Wenke
 (Literatur, Kunst, Soziales)

07221/929-6463

Jürgen von Esenwein
 (Geschichte, Philosophie, Religion)

07221/929-6299
 juergen.von_esenwein@swr.de

Wir wünschen Ihnen viel Erfolg und Freude bei Ihrer Arbeit und hoffen auf gute Zusammenarbeit.
 Ihr Redaktionskollegium

Detlef Clas

Jürgen von Esenwein

Bettina Wenke

Udo Zindel

Anhang: Musterseiten für Manuskripte

(aus der SWR2 WISSEN Reihe "Zen")

Schriftart: Helvetica oder Arial

Zeilenabstand: zweifach

Regieangaben: kursiv gesetzt

...

Gemeinschaft, nicht alle Zen-Schüler als bekennende Buddhisten. Viele sind zuächst vom Christentum enttäuscht, und suchen andere Wege spiritueller Erfahrung.

Zuspiel 5,
(0:53)

A: Also am Anfang wollt ich nur üben...

E: ...die Erfahrung machen, ganz wichtig!

Also am Anfang wollt ich nur üben, rein zweckgebunden. Aber auf die Dauer hat mich dann doch einiges von den buddhistischen Lehren sehr fasziniert. Und man kann eigentlich nicht sagen ich bin Buddhist, aber ich hab bisher eigentlich keine Philosophie gefunden und auch keine Religion, die mir so weise erscheint wie eben die buddhistische Lehre. Vor allen Dingen fasziniert mich im Moment das Vereinen von Gegensätzen. Das ist ja unser Problem, das also jeder seine Meinung, oder Völkerstämme ihre Identität so verteidigen und den anderen nicht gelten lassen, und dieses Zusammenführen von Gegensätzen, das erscheint mir sehr sehr wichtig.

Regie:

hier bitte Atmo A 2 der vierten Sendung zuspielden (Meditationsbeginn, Glocke bei 2:49 zu hören). Steht bis nach dem ersten Glockenschlag frei (ca. 0:20)

Erzähler:

Mit dem Ertönen der Klanghölzer und einer kleinen Glocke hat ein *sesshin* im Bodaisan Shoboji begonnen – eine Zeit intensiver Meditation, wie sie hier ein oder zweimal im Monat stattfindet: Drei Tage lang werden sich eine Handvoll Teilnehmer dem Zazen widmen - dem Sitzen in Versunkenheit. Sie werden zwischen sieben und neun Stunden täglich in regungsloser Sammlung verbringen. Zazen ist, nach der fernöstlichen Meditationsschule, der Weg zum Tor der vollkommenen Befreiung. Jede Ablenkung vermeidend ringt ein Übender mit dem eigenen, festgefahrenen Denken, versucht, verschüttete Energien freizulegen, und sein Herz tiefster Erkenntnis zu öffnen.

Obwohl dabei äußerlich rein gar nichts geschieht, soll Zazen alles andere sein als passive, beschauliche Träumerei: Über den Eingang zur Meditationshalle in einem der ältesten Zen-Tempel Japans hängt der Tempelgründer ein Schild mit der Aufschrift "Die Höhle des Löwen". Und Zen-Meister Nyojo mahnte fortgeschrittene Übende im dreizehnten Jahrhundert:

Zitator 1: Ihr müßt Euch mit aller Macht anstrengen, ja sogar Euer Leben dabei aufs Spiel setzen. Um vollkommene Erleuchtung zu erlangen, müßt Ihr Leib und Seele fallen lassen.

Zuspiel 8, A: Masu zazen toju noa...
(0:47) E: ...jugoto huase dio deanimase.

Zitator 2 darüber: Beim Zazen achtet man zuerst auf die rechte Körperhaltung. Man streckt den Rücken und sitzt aufrecht. Dann versucht man so tief und so langsam wie möglich zu atmen, bis in den Unterbauch hinunter. Das nennt man "rechte Atmung". Wenn man nun die rechte Körperhaltung und die rechte Atmung gefunden hat, achtet man darauf, daß man auch die rechte Geisteshaltung einnimmt. Man bringt sein Herz in Ordnung, läßt Kummer und Zweifel los.

Regie: *Atmo A 9 der vierten Sendung (tiefe Atemzüge) steht hier einen Atemzug lang frei und bleibt dann unter dem Erzähler und – nach Höreindruck – eventuell auch unter dem Zitator hörbar*

Erzähler: Ein Übender soll mit dem Gefühl der Würde sitzen, lehrt Zen-Meister Hozumi Gensho Roshi, er soll in sich ruhen wie ein Berg, wie eine Pyramide oder wie ein riesiger Baum. Sein Geist soll frei sein von Gedanken - reine, hellwache Konzentration, auf kein Objekt gerichtet, an keinem Inhalt haftend. Es gibt kein Dogma, an dem es festzuhalten gilt, keine heiligen Schriften, keine Predigten, keine Glaubensinhalte. Fragen zum Urbeginn der Welt, Fragen nach einem Schöpfer werden bewußt offen gelassen, sie sind vom menschlichen...

Anhang: Literaturverzeichnis

Auer-Kafka, Tamara: Mit Farbband und Tonband (II). Hörfunk-Feature: 20 Jahre neuere Entwicklungsgeschichte. In: medium, Zeitschrift für Hör-funk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 6, Juni 1981. Die Artikelserie in "medium" ist eine der wenigen, von Praktikern - und für die Praxis - geschriebenen Veröffentlichungen zum Radio-Feature. Sie steckt, obwohl 1981 verfaßt, immer noch voll wertvoller Informationen und Anregungen. Vergleiche auch die Beiträge von W. Bauernfeind, P. L. Braun, H. Kopetzky, K. Lindemann, W. Nax und F. Schütze-Quest zu dieser Reihe.

Bauernfeind, Wolfgang: Mit O-Ton schreiben. Arbeitserfahrungen. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 6, Frankfurt am Main, Juni 1981, Seiten 19-20.

ders.: "Meine Heimatstadt Berlin". Ein Feature-Projekt in Gruppenarbeit. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 6, Juni 1981.

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

ders.: Urlaub in Cornwall. Buchreihe des SFB, Nr. 3, Berlin 1965. Enthält Manuskripte der Sendungen "Urlaub in Cornwall", "Debut in Bayreuth", "Pariser Filigran" und "Londoner Abend".

ders.: 4 Feature Texte. Buchreihe des SFB, Nr. 12, Berlin 1972. Enthält die Manuskripte von "Hühner", "Catch as catch can", "8 Uhr 15, OP III, "Hüftplastik" und "Hyänen".

Brecht, Bertolt: Radiotheorie. In: Schriften zu Literatur und Kunst. Band I, 1966, Seiten 127-147.

Briggs, Asa: The Golden Age of Wireless. Oxford University Press, London 1965.

ders.: The BBC. The First Fifty Years. Oxford University Press, Oxford, New York 1985.

Brüning, Jens: Mit Farbband oder Tonband? Zu einer medium-Reihe über das Hörfunk-Feature. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 4, Frankfurt am Main, April 1981, Seite 27.

Campbell, Joseph: The Hero's Journey. Harper & Row Publishers, San Francisco 1990. Der Autor analysiert die Erzählmuster uralter Mythen und entwickelt daraus dramaturgische Überlegungen für Spielfilme, die auch für HörfunkautorInnen anregend sind.

Du. Die Zeitschrift der Kultur: Radio. Im Ohr die ganze Welt. Heft Nr. 6, Verlag TA-Media AG, Zürich, Juni 1994. Ein für "Du" typisches, monothematisches Heft, das weite, literarisch ambitionierte Kreise zieht um die Liebe zum Radio, die Hörkultur und die Programmpolitik. Enthält auch viele, hervorragende Fotos der unterschiedlichsten Hörsituationen.

Gerhardt, Marlis: Nahbild in blitzartiger Beleuchtung. Das Radio-Feature - im Zentrum die Subjektivität des Autors. In: Weiterbildung und Medium, Jahrgang 10, Nummer 5, September/Oktober 1987, Seiten 28-33.

Goll, Richard und Treiber, Alfred: Feature im Radio. In: Heinz Pürer (Hrsg.) Praktischer Journalismus in Zeitung, Radio und Fernsehen, Seiten 163 - 171. Verlag Ölschläger, München 1991. Knapper und dabei recht detailreicher und anregender Überblick über das Radio-Feature, im Rahmen einer Gesamtdarstellung journalistischer Formen.

Kopetzky, Helmut: Stimme als Werkstoff. Über den Umgang mit Originalton. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 6, Frankfurt am Main, Juni 1981, Seiten 17-18.

Kos, Wolfgang: Der Kampf um die erste Minute. Zeit und Zeitgefühl im Radio. In: ORF-Medienreport 345, Wien, Dezember 1986, Seiten 99-100. Kos setzt sich in dichter, knapper Argumentation für ehrlicheren und engagierteren Umgang mit Wortprogrammen in den Sendern ein und gegen gefälliges Geplauder, Beliebigkeit und Unverbindlichkeit: "Wir müssen versuchen, in jeder Minute, in jeder Sekunde da zu sein, zu Hörern hinüberkommen zu wollen. Anders gesagt: Wir müssen Bescheid wissen, warum wir eine Minute so gestalten oder anders."

Lindemann, Klaus: Dem Wirklichen zugewandt. Das Feature im Nachkriegs-Hörfunk. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 4, Frankfurt am Main, April 1981, Seiten 30-35.

Lindenmeyer, Christoph: Radiokunst in zwei Genres - Hörspiel und Feature in der ARD. In: ARD Jahrbuch, Jahrgang 27, 1995, Seiten 31-41. Lindenmeyer gelangt zu einem erfreulich positiven Gesamtbild der Programmlandschaft und sieht neue, kreative Impulse: "Hörspiel und Feature sind keineswegs die letzten Waberungen eines langsam verlöschenden Radioverständnisses."

Nax, Wilfried: So gut wie keine Grenzen. Formen- und Themengeschichte des Feature. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 4, Frankfurt am Main, April 1981, Seiten 35-37.

Plotnik, Arthur: Editor and Writer - An Uneasy Alliance. In: The Elements of Editing. A Modern Guide for Editors and Journalists. Seiten 25-33. Collier Books, MacMillan Publishing Company, New York 1984. Eine ebenso knappe wie nüchterne Analyse des rechtlich und psychologisch problematischen Verhältnisses von Autor und Redakteur. Plotnik stellt sich, der amerikanischen Medientradition folgend, eher auf die Seite der Redaktion, die in seiner Sicht den klaren Auftrag und die Verantwortung hat, Texte auf ihre Leserschaft (Hörerschaft) auszurichten.

Rico, Gabriele L.: Garantiert schreiben lernen. Sprachliche Kreativität methodisch entwickeln - ein Intensivkurs auf der Grundlage der modernen Gehirnforschung. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1984. Titel der amerikanischen Originalausgabe: Writing the Natural Way. Using Right-Brain-Techniques to Release Your Expressive Powers. J. P. Tarcher Inc. Los Angeles 1983. Dem deutschen Titel zum Trotz eignet sich diese Anleitung auch für berufserfahrene Autoren, die sich mit den Methoden des "Kreativen Schreibens" vertraut machen wollen. Dieses vor allem in englischsprachigen Ländern verbreitete Verfahren ist von Anfang an auf rasche, intuitive Produktion von Textteilen gerichtet und versucht, beide Gehirnhälften mit ihren unterschiedlichen Funktionen in ein produktives Gleichgewicht zu bringen.

Schafer, Murray: Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main 1988.

Schütze-Quest, Friedrich: "...weil ich nicht beschreiben kann, was ich nicht selbst erlebt habe". Aus der Arbeit eines Feature-Autors. In: medium, Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse, Heft 4, Frankfurt am Main, April 1981, Seiten 20-21.

Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Geschichte und Dramaturgie. Verlag Kiepenheuer und Witsch, Köln und Berlin 1963. Enthält viele Verweise auf das Feature und dessen Entwicklung (darunter ein eigenes Kapitel: Am Anfang war das Feature). Gibt zahlreiche Anregungen zum Thema Funkdramaturgie, daneben existieren vom selben Autor noch zahlreiche Essays und Artikel.

Winkler, Justin: Landschaft hören. In: Regio Basiliensis, Basler Zeitschrift für Geographie, Nr. 33/3, 1992, S.199-205.

Zindel, Udo; Rein, Wolfgang et. al.: Das Radio-Feature. Ein Werkstattbuch inklusive CD mit Hörbeispielen. UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH in Kooperation mit dem Süddeutschen Rundfunk und dem Sender Freies Berlin, Konstanz 1997. Dieses Buch ist die erste ausführliche Darstellung der dramaturgischen Grundformen, Erzähltechniken und handwerklichen Regeln des Radio-Features im deutschsprachigen Raum. Eine CD im Rückumschlag illustriert zahlreiche Kapitel mit 24 Beispielen herausragender Sendungen.