



Künstlerisches Wort/Literatur

SWR2 Essay

Redaktion: Stephan Krass

Sendung: 06.03.2006, 21.03 – 22.00 Uhr

Wdhlg.: 12.10.2009, 22.05 – 23.00 Uhr

**Sehen und Hören
Wie wir wahrnehmen**

Von Friedrich Pohlmann

**Diese Kopie wird nur zur rein persönlichen Information überlassen.
Jede Form der Vervielfältigung oder Verwertung bedarf der ausdrücklichen
vorherigen Genehmigung des Urhebers.**

© by the author

Schier unerschöpflich sind die Anregungen, die wir beim Nachdenken über das Sehen und Hören erhalten. Warum löst ein kurzes Aufeinandertreffen zweier Augenpaare das eine Mal Freude und das andere Mal Wut aus? Warum zieht mich gerade dieses Gesicht an? Warum reagiert das sechs Monate alte Kind auf das Erscheinen eines fremden Gesichts mit Angst, während es noch mit einem Monat unterschiedslos jedes angelächelt hatte? Was sind die verschiedenen Modi der Selbstwahrnehmung im Spiegel? Warum fühle ich mich von einer Farbe besonders angezogen? Warum empfinde ich eine bestimmte Landschaft als "einladend" und "lieblich" und eine andere als "abweisend"? Welchen Einfluß hat das Fernsehen auf die Struktur meines Seh- und Empfindungsvermögens? Welchen das Lesen? Wie ist es also soziokulturell geprägt?

Jede dieser Fragen ließe sich durch kleine Modifikationen endlos verlängern, und dabei würde das Sehen jeweils ganz unterschiedlich beleuchtet werden. Zum Beispiel ist die Frage nach unserer Lieblingsfarbe nur scheinbar eindeutig. Meine Lieblingsfarbe für ein Auto differiert von der für ein Hemd und der für eine Blume, differiert also in Abhängigkeit von den Gegenständen, auf denen sie sich präsentiert und den visuellen Kontexten. Der Versuch, diese Zusammenhänge zu deuten, führt sehr bald in höchst verwickelte gestalttheoretische und farbpsychologische Probleme, die unserer naiven Ausgangsfrage jegliche gedankliche Bodenhaftung zu nehmen scheinen. Natürlich verhält es sich mit dem Hören ganz ähnlich. Möglicherweise ist dessen Reflexion sogar noch vielschichtiger, weil das Hören ja das Musikhören einschließt, also eine Kunst-Sprache, die den meisten noch unvertrauter ist als diejenige visueller Zusammenhänge.

Vielleicht ließe sich die ganz unterschiedliche Vielfalt des Sehens und des Hörens und ihre Bedeutung für unser Selbst- und Weltverständnis am prägnantesten über die Imagination ihres Fehlens erschließen. Die Welt des Blinden ist von völlig anderer Beschaffenheit als diejenige des Tauben, so daß sich bei beiden sehr unterschiedliche psychische Wesensmerkmale ausformen müssen, deren Konfrontation die Selbstverständlichkeiten unserer Wahrnehmungen in einem neuen Licht erscheinen lassen würde.

Ich will im folgenden durchgängig versuchen, das Sehen und das Hören aufeinander zu beziehen, so, daß sich im Vergleich die jeweiligen Eigentümlichkeiten unserer

visuellen und akustischen Wahrnehmung profilieren. Dabei sollen drei Themen im Vordergrund stehen: *Erstens* das Sehen und Hören im unmittelbaren Sozialzusammenhang, beim *direkten Bezug auf andere*. Welche Dimensionen und Aspekte visueller und akustischer Wahrnehmung kommen dabei ins Spiel? *Zweitens* die Frage nach den Besonderheiten der *Klanggestalt* im Vergleich zur *visuellen Gestalt*. Was meint der Gestaltbegriff, der aus dem Bereich der visuellen Wahrnehmung und bildenden Kunst stammt, im Bezug auf Musik? Ist er dort überhaupt anwendbar? Und *drittens* die Frage nach den soziokulturellen Prägungen unseres Sehens und Hörens. Welche typischen Formungen lassen sich aus der Gesellschaftsgeschichte erschließen?

Welche Prägungen stehen in der Gegenwart an erster Stelle? Welche Auswirkungen haben Fernsehen und Radio?

Ich beginne mit einigen Gedanken zum Sehen im unmittelbaren sozialen Bezug, zu Bedeutungen, die der *Blick auf andere* enthält. Als erstes betrachte ich den intimsten Aspekt dieses Blickes, den Blick *ins Auge* des anderen.

Man sollte zunächst, bevor man emotionale Komponenten dieses Blickes anspricht, festhalten, daß der Blick ins Auge des anderen eine soziale Beziehung *vollkommener Wechselseitigkeit* bewirkt: Wer das Auge eines anderen ins Auge nimmt, lenkt unvermeidlich dessen Blick auf *seines*, er produziert also eine völlig reziproke soziale Verknüpfung, die anhält, solange das gegenseitige Sich-Anblicken anhält. Das aber bedeutet, daß mein Auge als "Fenster meiner Seele" beim Blick ins Auge eines anderen *dessen* Seele nur zu entschleiern vermag, indem es ihm zugleich *meine preisgibt*. Tatsächlich aber offenbart sein Auge meinem noch mehr, nicht nur *seine* Seele, sondern auch *meine*, denn seines enthält die Interpretation und Reaktion auf dasjenige, was er in meinem gelesen hat. Deshalb verweist mich, wie Sartre hervorgehoben hat, sein Blick auf mich ganz elementar auf mich selbst.

Ohne Übertreibung kann man dem Blickkontakt eine anthropologisch existenzielle Bedeutung zusprechen. Das zeigt die frühe Kindheit des Menschen. Interaktionen zwischen Erwachsenen und Säuglingen, die bereits ab dem vierten Lebensmonat alle Grundregeln des Blickkontakts beherrschen, sind nur möglich bei der gleichzeitigen Kommunikation ihrer Augen. Wie viele Versuche und Beobachtungen gezeigt haben, ist diese Kommunikation der unerläßliche rote Faden, um den sich

die Interaktionen fortranken. Wenn er reißt - bei Abbruch des Blickkontaktes also - reißt auch die Interaktion. Die psychischen Schäden, die ein Kind davontragen müßte, dem nie in die Augen geschaut worden ist, sind unausdenkbar. Übrigens demonstriert, welche Rolle der Blickkontakt im *ganzen Kleinkindalter* spielt, nichts eindrücklicher als der Sachverhalt, daß Kinder bis zum ca. sechsten Lebensjahr glauben, jemanden zu *sehen* heiße, ihm *in die Augen* zu sehen.

Blicke ins Auge können außerordentlich vielfältige Bedeutungen und Emotionen aufweisen. Aus dem großen Spektrum spreche ich nur kurz zwei Typen mit ganz konträrem Ausdrucksgehalt an: den *erotischen* und den *drohenden* Blick.

Der Augenkontakt ist fraglos das hervorstechendste Element der *erotischen Werbung*, und der erotische Blick ins Auge ist kein Augen-Blick wie andere. Er weist einige besondere Merkmale auf, die ich knapp skizziere.

Bei erotischem Interesse schauen Männer oder Frauen dem potentiellen Partner oft zwei bis drei Sekunden lang direkt in die Augen, wobei sich - als Zeichen höchsten Interesses - ihre *Pupillen weiten* können. Dann werden die Lider gesenkt, und man schaut weg. Ein derartiger Blick läßt sich nicht einfach ignorieren, man reagiert, und zwar entweder durch Rückzug oder - bei erwidertem Interesse - durch einen *mit einem Lächeln verknüpften Gegenblick*. Es ist vor allem diese Verknüpfung von Blickkontakt und Lächeln, die die Herstellung der *Wechselseitigkeit des Interesses* anzeigt.

Wie verhaltensbiologische Untersuchungen gezeigt haben, entscheiden normalerweise schon die Blickarten und -sequenzen der *ersten dreißig Sekunden* beim Aufeinandertreffen zweier unbekannter Menschen beiderlei Geschlechts, ob sie sich füreinander öffnen wollen, und auch danach ist die Häufigkeit und Intensität des Sich-Anblickens der sicherste Indikator für wachsendes oder erlöschendes erotisches Interesse.

Beim erotischen Blickverhalten gibt es *Geschlechtsunterschiede*, Frauen suchen offensichtlich mehr Blickkontakt als Männer, und es gibt auch einen *spezifisch weiblichen Flirtblick*, ein Blickmuster, das kulturunabhängig ist. Es besteht aus einem kurzen offenen Anlächeln, dem sogenannten Augengruß - einem ruckartigen Anheben und Senken der Augenbrauen - , dem dann der Lidschluß und ein "schüchternes Wegsehen" folgt.

Alle Gesellschaften wissen um die *erotische Attraktionskraft des freien Blickes*. Um

sie zu unterbinden, ist in manchen die *Verschleierung der Frau* durchgesetzt worden und ihre Verbannung in die häusliche Sphäre.

Wie erotische Situationen besonders plastisch verdeutlichen, ist der Blickkontakt die Grundvoraussetzung der *sympathischen Hinwendung* zum anderen, aber Sympathie und soziale Symmetrie sind wesentlich von der *Länge des Blicks in die Augen* abhängig. Fixierende Blicke, die zulange andauern, strahlen mehr oder weniger diffuse Bedrohungssignale aus; und Menschen, die im Gespräch den anderen ununterbrochen anschauen, wollen zumeist dominieren und imponieren. Derartige Blicke gehen manchmal schon in den Bereich des *Drohstarrens* über, der langen und starren Fixation des Auges des anderen, das früher in Europa in Adelskreisen oft als Aufforderung zum Duell verstanden wurde und bei manchen Stämmen bewußt als Element aggressiven Imponiergehaves eingesetzt wird. Noch in der Gegenwart werden der Blick eines Fremden in die Augen und das Aushalten des Blickkontakts bei bestimmten ethnisch-sozialen Gruppen als eine Provokation empfunden, auf die mit Gewalt reagiert wird. Übrigens verdient in diesem Zusammenhang auch die Tatsache Interesse, daß autistische Kinder den Blick in ihr Auge, auch den freundlich-zuwendenden, ganz offensichtlich als bedrohlich empfinden und sich ihm verschließen. Bei ihnen bewirkt, so hat der Verhaltensbiologe Nicolas Tinbergen vermutet, eine überschießende, alles einfärbende Angst, daß auch der freundliche Augenblick als drohende Fixation erfahren wird.

Gehen wir nun einen Schritt weiter, vom Blick ins Auge des anderen zum Blick in sein *Gesicht*.

Man kann das Gesicht als einen zweifachen Spiegel auffassen, der Lebensgeschichte *und* der Augenblicksfindlichkeit, die sich dem Betrachter aber nicht im Nacheinander, sondern im *absoluten Zugleich* präsentieren. Das hat der Soziologe Georg Simmel schön ausgedrückt: Im Gesicht, so Simmel, geschehe "das im Bezirke des Menschlichen ganz Einzigartige", "daß das gewordene Wesen des Individuums sich stets in der Sonderfärbung einer momentanen Stimmung, Erfüllung, Impulsivität" darstellt, daß es Ausdruck der "beharrlichen Innerlichkeit" des Menschen ist, aber zugleich den "wechselreichen Situationen des Augenblicks" nachgibt.

Für unseren "ersten Eindruck" von einem unbekanntem Gesicht, unsere

sympathische oder antipathische Reaktion, scheinen vier Aspekte besonders wichtig zu sein: der Grad vermuteter *Ähnlichkeit*, insbesondere auch: *sozialer* Ähnlichkeit mit der eigenen Person; zweitens seine *emotionale Ausdrucksqualität*, die sich, wovon die Karikatur reichlich Gebrauch macht, in ganz wenigen Zeichenfigurationen darstellt und übrigens auch viel genauer erinnert wird als geometrisch- proportionale Muster - ist es fröhlich, "offen", wach oder aggressiv, traurig, "verschlossen"? ; drittens sein *Normcharakter*, d.h. der Grad seiner Übereinstimmung mit Standardvorstellungen von Gleichmäßigkeit und Harmonie; und viertens - und wohl am wichtigsten -, der Grad seiner Annäherung an ein verinnerlichtes individuelles Suchbild, ein physiognomisches Muster, das sich in der Kindheit und Jugend des einzelnen verfestigt hat und mehr oder weniger unbewußt seine Partner- und Freundessuche steuert.

Wie der Mensch in der frühen Kindheit in Gesichter blickt und sie zu unterscheiden lernt, ist sozialwissenschaftlich hochinteressant. Die Hauptphasen lassen sich am prägnantesten aus zwei Reaktionen des Säuglings erschließen: seinem Lächeln und der Fremdenangst.

Daß sich beim Säugling Erinnerungsspuren vom menschlichen Gesichts gebildet haben, zeigt ab dem zweiten Lebensmonat untrüglich sein *Lächeln*, das einsetzt, wenn sich ihm ein menschliches Gesicht frontal präsentiert. Tatsächlich aber ist dieses Lächeln erst ein Vorläufer einer echten freundlichen sozialen Reaktion. Es handelt sich dabei um eine angeborene Antwortreaktion des Kindes, die durch bestimmte Schlüsselreize - eine spezifische Gestaltkonfiguration von Stirn, Augen und Nase - ausgelöst wird. Das Kind reagiert gleichermaßen lächelnd auf *beliebige* Personen und Gesichtsattrappen. Das ändert sich dramatisch ab dem sechsten Monat. Wenn sich jetzt dem Kind ein fremder Besucher nähert, dann lächelt es nicht mehr, sondern reagiert mit irgendeiner Form von Angst und Kontaktverweigerung, einem "schüchternen" Senken des Blicks, dem Bedecken der Augen mit den Händen oder dem Verbergen des Gesichts unter der Bettdecke bis hin zum Schreien oder Weinen. Hervorhebenswert ist, daß diese Angst völlig unabhängig von Erziehungsstilen auftritt und keineswegs auf negative Erfahrungen des Kindes zurückgeht - sie wird in jeder Kultur von *jedem* fremden Gesicht ausgelöst. Sie zeigt uns unzweideutig, daß das Kind jetzt *individuelle Gesichter* zu unterscheiden vermag und nunmehr eine emotionale Bindung an seine Eltern, eine echte

“Objektbeziehung” im Sinne der Psychoanalyse, entwickelt hat. Soziologisch ist die Fremdenangst deshalb von großem Interesse, weil sich an ihr ablesen läßt, daß die Ausbildung der *ersten Zugehörigkeitsgefühle* in der frühen Kindheit zu ihrem Komplement die *Abwehr von Nicht-Zugehörigen* hat. Das ist eine dramatische Erstform eines Grundprinzips von Vergesellschaftung, der *Grenzziehung*, der Unterscheidung zwischen Innen und Außen, Drin-Sein und Draußen-Sein, Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit. Jegliche Vergesellschaftung gehorcht diesem zellenbildenden Prinzip.

Die Wahrnehmung und Deutung des Gesichts anderer Menschen, von der ich gerade einige Aspekte skizziert habe, geschieht selten unabhängig von ihrer *Gesamterscheinung*, ihrer Körperform, Kleidung, ihrer Körperhaltung, ihres Gangstiles. Alles dieses sind für uns Zeichenkonfigurationen, die wir blitzschnell zueinander in Beziehung setzen, zu Bildern vom anderen, mit denen wir ihn - sei es sozial, sei es psychologisch - deuten. Immer auch, auch bei ganz unterschiedlichen Augenblicksbefindlichkeiten und Interessen des Schauenden, werden diese Zeichenkonfigurationen als *ausdruckserfüllt* wahrgenommen, gewissermaßen als Träger emotionaler Zustände, von denen nicht selten der Schauende auch mit ergriffen wird. Ein Mensch mit einem gebeugten, in sich zusammensinkenden Körper - gewissermaßen das Formmuster des passiven Hängens darstellend - und langsam-schleifenden, verschwimmenden Bewegungen erscheint uns völlig zurecht als “traurig”, während eine aufrechte Körper- und Kopfhaltung Stolz und Selbstbewußtsein signalisiert und ein rund-lässig schlendernder Gangstil das ziellos-locker verstreichende Zeitgefühl des Müßiggangs.

Ich habe bisher drei mikrosoziale Aspekte des Sehens angesprochen: den Blick ins Auge des anderen, auf sein Gesicht und auf seine Gesamterscheinung. Noch nicht erwähnt wurde jener Blick, der alles das bündelt, aber zugleich auf eine höhere Komplexitätsebene hebt: der *Blick auf sich selbst*, die Selbstwahrnehmung im Spiegel.

Der Spiegel als visuelles Medium und die Selbstwahrnehmung im Spiegel haben einige sehr eigenartige Merkmale, von denen ich zunächst die absolute *Gleichzeitigkeit* zwischen Spiegelbild und Gespiegeltem hervorheben möchte, das Faktum, daß das Spiegelbild exakt nur solange existiert, solange sich das Gespiegelte vor dem Spiegel befindet. Durch die pure Tatsache ihrer Präsenz vor

dem Spiegel - also völlig mühelos - produziert die Person ihr dort erscheinendes Bild, und dieses absolute zugleich von Produktion und Wahrnehmung, von eigener Bewegung und Bewegung des Bildes, unterscheidet das Spiegelbild fundamental von allen anderen Bildern, die die Person wahrnimmt. Das Spiegelbild hat, da ausschließlich durch die Präsenz der Person geschaffen, ein, wie der Philosoph Hans-Georg Gadamer sagt, "verschwindendes Sein. Es ist nur für den, der in den Spiegel blickt, und ist über sein reines Erscheinen hinaus ein Nichts".

Nur selten ist die Wahrnehmung des eigenen Spiegelbildes ein neutraler, emotionsfreier, gewissermaßen nur konstatierender Akt. Sie ist fast immer bewertend und oftmals irritierend, weil in sie alle Komponenten hineinspielen, die das Phänomen des *Selbst-Bewußtseins* charakterisieren. Denn das Spiegelerlebnis ist immer auch die Erfahrung einer elementaren Verdoppelung der Person, eines Sich-selbst-Gegenübertretens, bei dem ihr "Mich" - das angeschaute Spiegelbild - den Kriterien und Urteilen des "Ich", des anschauenden Parts der Person, unterworfen wird. Mich im Spiegel wahrnehmend, kann ich mein Bild bewertend betrachten wie das eines anderen, eines Fremden; und als ein Anderer - mit seiner vorgestellten Perspektive, der Perspektive meines Freundes, meiner Frau, meines Vorgesetzten - "mich". Wie immer ich aber auch die Perspektive wechseln mag, - es bleibt doch *mein* Bild, das dort erscheint, und deshalb ist der Blick in den Spiegel nur in Ausnahmefällen distanziert-objektivierend. In ihn fließen alle affektiven Komponenten ein, die mein Verhältnis zu mir selbst und meine Augenblicksstimmung charakterisieren, und somit ist der Betrachterblick, den der Spiegel auf den Betrachter zurückbeugt, immer durch seinen inneren Blick auf sich selbst mitbestimmt. Von der Komplexität der Selbstwahrnehmung im Spiegel zeugt auch das Faktum, daß das Kind sie erst weit später erlernt als die visuelle Wahrnehmung anderer, und nur in einem längeren, mit vielen Irritationen gefüllten Prozeß.

Verlassen wir nun für eine Weile die Welten des Auges und wechseln in eine andere Dimension, diejenige des Hörens. Bevor ich auch hier einige mikrosoziale Aspekte anspreche, müssen aber doch zwei Fundamentalunterschiede zwischen der visuellen und der akustischen Wahrnehmung herausgehoben werden: Erstens die *Einseitigkeit* des Ohres, sein völliger Mangel an Reziprozität, und zweitens seine geringe *Selektivität*. Das Ohr ist, betrachtet man es isoliert - ohne die Verknüpfung

mit eigener Lautbildung - das Organ, "das nur nimmt, aber nicht gibt", (Simmel), und es ist im Gegensatz zum Auge, das *immer* selektiv wahrnimmt, auch kaum zentrierbar. Zwar kann das Ohr *Richtungsunterschiede* zwischen verschiedenen Schallquellen recht differenziert wahrnehmen, und wir sind unter gewissen Umständen sogar fähig, durch bewußte Ausrichtung des Ohres aus einem Stimmengewirr Stimmen herauszufiltern, den akustischen Raum also in einen *Vorder-* und *Hintergrund* zu spalten, aber derartige Selektionen bleiben doch im Vergleich zu den präzisen Einrahmungen der Welt, die *jeder* Blick tätigt, grob. Sie sind freilich kein Mangel, sondern die Voraussetzung für Wahrnehmungsfähigkeiten, zu denen das Sehen keine Analogie kennt, wie beispielsweise zur Wahrnehmung dessen, was *hinter dem Kopf* klingt.

Natürlich ist das rein passivische Hören des anderen, ohne die Antwort der eigenen Stimme, selten, aber es gibt doch *eine* Lebensphase, die es ausschließlich charakterisiert: die *Fötalphase* des Menschen und seine *frühe Kindheit*. Bereits mit viereinhalb Monaten ist beim Fötus die Entwicklung des Ohres in anatomischer Hinsicht abgeschlossen und der Hörnerv beginnt seine Tätigkeit aufzunehmen, so daß er die Stimmen und Geräusche „draußen“ hört und ebenso die Geräusche im Leibesinneren der Mutter. Beim *Säugling* dann ist, wie wir wissen, die auditive Sensibilität für *Töne aus dem Frequenzbereich der menschlichen Stimme* am stärksten - er nimmt also die Sprache seiner Umgebung lange vor ihrem Verstehen wahr -, und über derartige Hörerfahrungen - und darunter vor allem die Erfahrung des *Angesprochenwerdens* - bilden sich seine *sozialen Zugehörigkeitsgefühle*. Das Hineinwachsen des Kindes in eine bestimmte *Kultur* und seine "*Beheimatung*" in *einer Region* vollziehen sich auch ganz wesentlich über die *Verinnerlichung einer Klangwelt* - einer Welt sich wiederholender Geräusche, Laute, Töne und Worte -, deren Grundmuster das ganze Leben erinnerlich bleiben. Wie sehr auch für den Erwachsenen die gewohnte Klangwelt seiner Umgebung Zugehörigkeit vermittelt, wird ihm häufig erst in "der Fremde" bewußt.

Wir wissen alle, daß wir, einen anderen sprechen hörend, nie nur Wortsinn wahrnehmen, sondern in mindestens gleichem Maße immer auch - und teilweise emotional sehr intensiv - auf die expressiven Merkmale seiner Stimme reagieren, auf ihr Timbre, ihren Tonus, ihre Modulation und Artikulation. Sie sind ein elementarer Ausdruck der Psyche eines Menschen; seiner *aktuellen Befindlichkeit* und seines

“Charakters”, wie er sich im Laufe seiner Biographie geformt hat. Die Stimme ist, wie die Handschrift, in ihren emotionalen Ausdrucksmerkmalen nur schwer verstellbar, denn diese sind mit den vegetativen Prozessen des Körpers verbunden und entziehen sich weitgehend der Beeinflussung durchs Bewußtsein. Besonders deutlich zeigt dies die *erotische Situation*, die automatisch den Stimmklang verändert: Die Stimme wird höher und weicher, eine Art Singsang in einer Tonlage produzierend, in der man auch Kindern Zuneigung vermittelt, und sie produziert vornehmlich nur noch kurze und teilweise völlig “sinnlose” Sätze.

Dem Gefühlsgehalt des Stimmklangs, ohne die Möglichkeit *bewußter* Reaktion, sind verständlicherweise Säuglinge und Kleinkinder nahezu hilflos ausgeliefert - der zärtlichen, gestreßten oder hysterischen Stimme; und es kann - wie die Schizophrenieforschung beim Phänomen des “double bind” analysiert hat - außerordentlich negative Auswirkungen haben, wenn das Kind Widersprüche zwischen den beiden Ebenen der Sprache als Alltagserfahrung erleben muß. Das dem Sinn nach freundliche, aber von einem untergründig feindlichen Stimmklang grundierte Wort stellt das Kind emotional vor unlösbare Interpretationsprobleme, die es krank machen, wenn sie sich häufen.

Es nimmt kein Wunder, daß die Erfahrung der doppeldeutigen Stimme auch den Mythos und die Dichtung inspiriert hat, zum Beispiel in der Odyssee - der Vorbeifahrt am Ufer der Sirenen - oder in Goethes “Erlkönig”. Allerdings wird beide Male an Phänomene stimmlicher Zweideutigkeit angeknüpft, die kaum im Bereich des Alltagslebens anzutreffen sind. In beiden Fällen geht es um bezaubernd-lockende - in *den Tod* lockende - Stimmen, also um Phänomene aus dem Bereich der sexuell-erotischer Phantasie.

Während ich bisher fast ausschließlich das rein passivische Hören besprochen habe, sollen im folgenden Phänomene der *Verknüpfung* von Hören und eigener Lautproduktion im Vordergrund stehen. Ich beginne mit einer kurzen Reflexion eines dafür basalen Aspektes und vergleiche dann die völlig unterschiedlichen Situationen des Sprechens und Singens miteinander.

Der basale Aspekt ist dasjenige, was Arnold Gehlen in seiner Anthropologie als “doppelte Gegebenheit des Lautes” bezeichnet hat. Das meint, daß die von uns produzierten Laute zweierlei sind, motorische Aktionen, Artikulationsbewegungen, und Bestandteile der Außenwelt, die aufgrund der *Rückbezüglichkeit* unseres

Hörsinns genauso zwanglos ins eigene Ohr zurückfallen wie sie in das anderer eindringen. Weil der Laut im Moment seiner Produktion in die Außenwelt *hinaus*-, aber zugleich ins eigene Ohr *zurückfliegt*, ermöglicht das Ohr eine weit unmittelbarere Selbstwahrnehmung als das Auge, das dem Sehenden das *Sich-selbst-Sehen* nur im *Spiegel* oder im *Auge des anderen* gestattet. Welche Konsequenzen das Faktum der Selbstwahrnehmung in Verbindung mit der Mühelosigkeit der Lautproduktion hat, zeigen am eindringlichsten die *Lallmonologe* des Säuglings. Nach einem kurzen Anfangsstadium, in dem der Säugling vollkommen im motorischen Spielenlassen der Stimmwerkzeuge sein Genügen findet, beginnt die *auditive Wahrnehmung* seine Lautproduktion zu beeinflussen, und es kommt zu endlosen lustvollen Wiederholungen und Variationen von Zufallsprodukten, sich *selbst stimulierenden Kreisprozessen* vokal-auditiven Charakters. Indem der Säugling wiedererzeugt und vervielfältigt, was er hört, entfaltet er zusammen mit seinem lautbildnerischen Können seine akustischen Wahrnehmungsfähigkeiten. Ohne diese Kreisprozesse würde er sein angeborenes Sprachpotential genausowenig entwickeln können wie Singvögel ihr genetisch fundiertes Singpotential.

Laute wirken natürlich nicht nur auf ihre Erzeuger zurück, sondern ebenso auf *andere ein*. Laute haben eine Sonderstellung bei der *Initiierung von Interaktionen*, und was daraus folgt, läßt sich wieder am eindrucksvollsten am Säugling studieren. Die Laute, die der Säugling bald *willkürlich* einsetzen und unterbrechen kann, erreichen - Distanzen überwindend - die *Personen seiner Umgebung* und stimulieren diese zu Aktionen in Bezug auf ihn. Sie haben also von anfang an auch eine *proto-soziale* Dimension, über die sich die soziale Erfahrungsfähigkeit des Säuglings wesentlich ausbildet. An einem kleinen Beispiel zur Transformation der kindlichen Lautbildung läßt sich das gut verdeutlichen. Wenn elterliche Reaktionen auf vokale Äußerungen des Kindes *regelmäßig* erfolgen, dann lernt das Kind die *Kombination* dieser Reaktionen mit den eigenen Äußerungen. Diese Kombination erlaubt ihm, das elterliche Antwortverhalten auf seine Äußerungen *vorauszuahnen*. Daraus entstehen dann *intentionale Lautäußerungen*, Lautäußerungen, in denen das Antizipierte - das Erscheinen der Mutter zum Beispiel - zum *Auslöser* der vokalen Äußerung wird. Derartige Transformationen der Lautbildung sind beobachtbar. Man erkennt sie daran, daß sich der Säugling gelegentlich unterbricht und offenkundig lauscht, ob

jemand kommt. Wenn der Säugling dann darauf zu "rechnen" lernt, daß seinen intendierten Lautäußerungen freundliche elterliche Reaktionen folgen, dann entfaltet sich daraus ein "Urvertrauen" - in die anderen und die Welt - , denn Vertrauen schenkt man jenen, auf die man rechnen kann, wenn man sie braucht. Wenn dagegen die vokalen Impulse zu oft im leeren Raum verhallen und auf Bedürfnisse nur unregelmäßig und lieblos reagiert wird, dann können sich das Urvertrauen und die Fähigkeit zur Antizipation des Handelns anderer nur unzureichend entwickeln. Das führt in extremen Fällen zur Verkümmern der kindlichen Handlungsbereitschaft.

Gehen wir nun etwas genauer auf das Sprechen und Singen ein, die zwar gleichermaßen anthropologische Grundcharakteristika des Menschen sind, aber doch auf ganz unterschiedliche - nicht auseinander ableitbare - Fähigkeiten und Bedürfnisse verweisen. In beiden äußert sich ein qualitativ anderes "Verhältnis zur Welt", das ich im Ausgang von einer etwas genaueren Beschreibung der für beide charakteristischen Situationen zu erläutern versuche.

Sprechen setzt einen Anzusprechenden voraus und einen Inhalt, der mitgeteilt werden soll. Dabei *schauen* Sprecher und Angesprochener in *entgegengesetzte* Richtung, nämlich *aufeinander*. Obwohl beide das gesprochene Wort gleichermaßen hören, ist es doch primär für das Ohr *des anderen* bestimmt, und dort, beim anderen - also "draußen" - verbleibt es gewissermaßen auch. Was der Sprecher erwartet, ist eine Reaktion von ihm, entweder in Form von Worten oder Verhalten. So schafft das gesprochene Wort ein *Gegenüber* und hält Sprechenden und Angesprochenen in der Distanzposition fest und auseinander. Ganz anders beim *Singen*. Zum Singen gehört niemand, den man "ansingt". Singen kann man als einzelner und in einer Gruppe, aber auch wenn man mit anderen singt, sind diese keine Gegenüberstehenden, mit denen Informationen ausgetauscht werden. Alle Merkmale der Situation - Art der Gruppierung und Gefühlslage - sind beim Singen völlig anders als beim Sprechen. Beim Singen soll das gesungene Wort keineswegs "draußen" bleiben, sondern es soll *zurückkommen*, zu den Singenden selbst. Singende wollen *sich selbst* hören, und eben deswegen gruppieren sie sich auch nicht wie Sprechende. Sie schauen in die *gleiche* Richtung, dem von ihnen geformten Ton nach, ihn wieder empfangend. Sie kommen in den Tönen von *außen her* wieder *auf sich selbst zurück*, und da die zurückkommenden Töne die Einheit

der Stimmen aller ist, verschmelzen sie dadurch in einem neuen Miteinander. Wie das Sprechen, so ist auch das Singen immer ein Singen von einem "Etwas" - Objekten, einem Geschehen, Gefühlszuständen. Gesungen werden Worte, die dieses "Etwas" bezeichnen. Aber das Verhältnis des Singenden zum Wort und den Phänomenen, die es benennt, ist doch grundverschieden von dem beim Sprechen. Beim Sprechen geht das Wort, wie zum Angesprochenen, so gewissermaßen auch zu den benannten Dingen, eine weitere Dimension des Gegenüber etablierend: Das Wort ruft die Sache vor mir auf, stellt sie vor mich hin, mir gegenüber, macht sie zum *Gegen-Stand*, zum Objekt - und dadurch mich zum Subjekt. Ein derartiges *Distanzverhältnis*, deren schärfste Ausprägung im wissenschaftlichen Weltverhältnis vorliegt, aber kennt das Singen nicht. Wer singt, öffnet sich *von innen* her, er geht mit den Tönen, die er den Worten gibt, aus sich heraus zu den besungenen Phänomenen, sich ihnen gewissermaßen *zuneigend* und sie dadurch heran- und *in sich hineinholend*. Man kann die neue Dimension, die dem Wort durch seine Verschmelzung mit dem Ton zuwächst, am treffendsten metaphorisch mit den Worten "Innerlichkeit" oder "Seele" umschreiben. Dann ließe sich sagen, daß das gesprochene Wort nur die "Außenseite" der Phänomene, ihren Sachgehalt, erreicht, während der Ton sie gewissermaßen "öffnet" und ihre "Innerlichkeit" zum Vorschein und Aufleuchten bringt. Das geschieht komplementär zur "Öffnung" des Singenden selbst, zur "Öffnung" *seiner* "Seele". Der Singende öffnet sich, neigt sich den besungenen Phänomenen zu, und indem er dabei einen ihm sonst verschlossen bleibenden Ausdrucksgehalt berührt - die "Seele der Phänomene" -, begegnet er auch einer Innenseite seines Selbst, die außerhalb der musikalischen Sphäre Brachland bleibt. Singend erfahren Menschen sich neu - in einem freundlich-schmiegsamen Verhältnis zu sich selbst und zur "Welt".

Wir wollen jetzt das Thema wechseln. Während wir uns bisher mit Phänomenen der akustischen und visuellen Wahrnehmung befaßt haben, die in unmittelbarer Zwischenmenschlichkeit - von Auge zu Auge, Mund zu Mund und Ohr zu Ohr - wichtig sind, wollen wir uns nunmehr einem wahrnehmungs- und kunsttheoretisch gleichermaßen fundamentalen Problem zuwenden, der Frage nämlich nach den Besonderheiten klanglich-musikalischer Ordnungen im Vergleich zu visuellen. Für visuelle Ordnungen benutzt man den *Gestaltbegriff*. Ist dieser auch auf die Musik

anwendbar? Was ist eine Klanggestalt?

Beginnen wir mit dem Gestaltbegriff. In einem umfassenden Sinn läßt er sich auf alles anwenden, was wir visuell wahrnehmen, denn was wir sehen, erscheint uns in aller Regel nicht als ein zusammenhangloses Konglomerat einzelner Teile, sondern als ein irgendwie geordnetes Ganzes. Wir selbst, d.h. unsere Augen, sind es, die diese Ordnung herstellen. Sie verknüpfen - ob wir wollen oder nicht - die Einzeldaten aufgrund bestimmter "Sinnesregeln" zu einem Ganzen - einer Konfiguration -, die bestimmt, wie wir die Teile sehen. "Gestaltbildend" ist hier also unser Sehvermögen selbst, aber nie in einer willkürlichen Weise, sondern in Abhängigkeit von den Angeboten der Sinnesdaten. Wie und was wir sehen, ist immer kontextgebunden, in Relation zu anderen Merkmalen des visuellen Feldes - der daraus entstandenen "Gestalt" - und mit einem Wandel des visuellen Kontext erscheint auch "dasselbe" anders, als Teil einer anderen Gestalt, mit einem anderen visuellen "Schwerpunkt". Beispielsweise befindet sich eine schwarze Scheibe in der Mitte eines quadratischen Rahmens in einem stabilen Ruhezustand, während sie in der Nähe seiner Ecken "unruhig" wirkt, ihnen zustreben zu wollen scheint, wie angezogen oder gestoßen von einer unsichtbaren Kraft. Wie unser Auge Verbindungen knüpft und interpretiert, gehört zu den spannendsten Themen, und dabei ist besonders faszinierend das Studium jener Sinnesregeln, mit Hilfe derer wir den *Ausdrucksgehalt* visueller Konfigurationen interpretierend entziffern. Daß wir keineswegs nur den Menschen, sondern *jedes* visuelle Phänomen - die züngelnde Flamme, das fallende Blatt, die Trauerweide, eine Landschaft, eine Vasenform - als ausdrucksbestimmt empfinden, wissen wir alle aus der Alltagserfahrung. Aber die "Sinnesgründe" dafür kennen wir nur in den seltensten Fällen! Die Kompliziertheit dieser Sachverhalte berührt aber keineswegs meinen gedanklichen Ausgangspunkt: daß die Anwendung des Gestaltbegriffes für die Welt des Auges prinzipiell unproblematisch ist. Er bezeichnet hier eine spezifische Ordnung im Gleichzeitigen, im Nebeneinander, also ein Gebilde, das "da" ist, in seiner Ganzheit im Überblick erfahrbar. Musik aber, diese merkwürdige Kunst, die als einzige das Material, aus dem sie geformt wird, die Töne, in unabtrennbarer, vollkommener Gleichzeitigkeit mit ihrer eigenen Komposition erzeugt - außerhalb ihrer selbst gibt es keine Töne -, "ist" ja nicht im Nebeneinander, als beharrende Gegenständlichkeit im Raum, sondern nur im Nacheinander, als ein reines Zeitphänomen, nur existent, solange sie erklingt. Ist auf

sie der Gestaltbegriff überhaupt anwendbar? Ist Gestalt auch anders als im Raume möglich, wo sie verharrt und sich nicht sogleich wieder entzieht? Natürlich ist die Musik nicht die einzige Kunst, die sich in der Zeit entfaltet. Das gilt genauso für die Wortkunst mit ihrem Nacheinander von Worten und Sätzen. Aber hier gibt es doch einen wesentlichen Unterschied zur Musik, denn Wortkunst ist ja nicht nur Lautfolge, sondern zugleich ein sich aus dieser Folge heraushebendes *Sinngebilde*. Von Tonfolgen aber läßt sich nichts derartiges ablösen. So scheinen die logischen Voraussetzungen für den Begriff der Gestalt nicht gegeben. Unzweifelhaft aber empfinden wir anders. Nicht nur das "große Werk", bereits die kleinste Melodie nehmen wir normalerweise nicht als "sinnlose" Folge einzelner Töne wahr, sondern als ein geordnetes Ganzes. Wie aber ist das möglich? Was bewirkt, daß wir Musik so hören, wie wir sie hören - als einen sich im Nacheinander entfaltenden *Zusammenhang, eine Zeitgestalt*?

Ich will nur die Grundbedingung dafür ansprechen, und das ist eine Eigenschaft der Töne, die man am besten als ihre "*dynamische Qualität*" bezeichnet. Was ist damit gemeint?

Wer einen isolierten Einzelton hört, hört noch ein quasi vormusikalisches Etwas. Zu einem musikalischen Phänomen wird der Ton erst durch seine *Verknüpfung mit anderen Tönen*. In dieser Verknüpfung, die bestimmten Regeln - Regeln, die das Tonsystem vorgibt - folgt, wächst dem Ton eine völlig neue Dimension zu, eine Dimension, die hörbar macht, was *über ihn selbst hinausweist*: sein *Woher* und sein *Wohin*. Das hört sich kompliziert an, läßt sich aber an ganz einfachen Sachverhalten einleuchtend veranschaulichen. Wenn man beispielsweise einen Dreitonschritt hört, dann hört man im mittleren Ton - im Hier und Jetzt seines Erklingens - den ersten Ton, seine musikalische Herkunft, genauso mit wie die Richtung, auf die er hinsteuert, also seine musikalische Zukunft, und nichts anderes als diese *Präsenz eines zweifach Abwesenden* im erklingenden Ton ist seine dynamische Qualität. Dabei ist, das ist zu unterstreichen, dieses "Mithören" des Abwesenden keineswegs Ergebnis bewußter Erinnerungs- oder Antizipationsvorgänge. Einen Ton hörend, stellen wir nicht einen musikalischen Zusammenhang dadurch her, daß wir die Aufmerksamkeit gewissermaßen von ihm sofort wieder abwenden und seine Herkunft erinnern und seine Zukunft vorwegnehmen, sondern beides ist im Klang enthalten und wird mitgehört. Übrigens gilt das gerade Beschriebene genauso für die

musikalische Pause. Eine Pause im musikalischen Zusammenhang ist kein Nichts, sondern ein *dynamische Verstummen*, das das Vorher mit dem Nachher manchmal so spannungsvoll verknüpft, daß der Zuhörer im wahrsten Sinne des Wortes den Atem anhalten muß. Wenn das Wesen der menschlichen Zeiterfahrung die Erfahrung der Gegenwart als Verbindung von Vergangenheit und Zukunft ist, dann ist in der Struktur des Musiktones die Struktur des Zeitflusses *hörbar* geworden, ist der Ton Klang gewordene, in Klang verwandelte Zeit.

Genau diese dynamische Qualität der Töne ist aber auch die Basalbedingung für das Phänomen der Klanggestalt. Musikalische Ordnungen als Ordnungen im Nacheinander entfalten sich - was die kleinste Melodie genauso zeigt wie ein gesamtes Werk - in Tonverknüpfungen, in denen es immer nur um eines geht: den Aufbau und die Auflösung von Spannungen. Die Konstruktion dieser Zusammenhänge aber wird nur durch die dynamischen Qualitäten der Töne möglich. Sie sind es, die uns gestatten, Klangfolgen als strukturierten Fluß, eine sich in Spannungsbögen sukzessiv zusammenfügende *Klanggestalt* wahrzunehmen.

Wenden wir uns zum Schluß noch einem genuin soziologischen Thema zu, der Frage nach den soziokulturellen Prägungen des menschlichen Seh- und Hörvermögens, ihren Formungen durch den Gesellschaftstypus, den Kulturkreis, das soziale Milieu. Natürlich sind die Dimensionen und Aspekte, die hier bedacht werden müssen, fast unübersehbar. Man versuche sich doch nur einmal die vollkommen unterschiedlichen Prägungen klarzumachen, die das Auge und Ohr in den vier bisherigen Grundformen gesellschaftlichen Seins - im Jäger- und Sammlerstadium des Menschen, dann mit seiner Seßhaftwerdung als Bauer, dann in der Sozialform der Stadt und schließlich in der Industriegesellschaft - erfahren hat! Oder die verschiedenen Wahrnehmungsmuster, die die Weltreligionen ihren Gläubigen auferlegt haben - unter den Religionen ist keine, die einen vorbehaltlosen oder vom nur-subjektiven Willen des Einzelnen bestimmten Blick auf die Welt zuläßt. Oder die Unterschiede zwischen solchen Kulturen, die - wie die griechische - das Auge als den höchsten Sinn auffassen, und solchen, die dem Ohr einen Primat zuschreiben, wie die jüdische mit ihrer fundamentalen Ausrichtung auf die Gebote Gottes, die - als Gebote - nicht angeschaut, sondern gehört und befolgt werden müssen. Oder man bedenke die Auswirkungen, die die technische Entwicklung auf unsere

Sinnessysteme hatte, beispielsweise die Erfindung des Fernrohrs oder Mikroskops. Oder die Folgen, die die Erfindung der Schrift und der Buchdruck hatten - die Duplizierung von Kommunikation, ihre Befreiung von der physischen Anwesenheit der Kommunizierenden, die vollkommen neuartigen Bedingungen für Vergessen und kulturelle Tradierung, die durch das Lesen bewirkte Selbstdisziplinierung ...

Ich möchte mich im folgenden nur auf einige für unsere Gegenwartskultur charakteristischen Tendenzen konzentrieren, zunächst auf die Auswirkungen, die das Fernsehen auf das Sehen hat, und zum Schluß dann auf einige Aspekte zum Verhältnis von Hören und Radio.

Für die Prägung des Sehens in der Gegenwartsgesellschaft ist das Massenkommunikationsmedium des *Fernsehens* von ausschlaggebender Bedeutung. Die Bildertypen und Kommunikationsformen des Fernsehens als des Leitmediums unserer Gesellschaft haben auch die anderen Massenmedien stark geprägt und bestimmen wie nichts sonst den "Lebensstil" in unserer Gesellschaft. Die eindringlichste Analyse dieser Entwicklung hat bisher Neil Postman in "Wir amüsieren uns zu Tode" vorgelegt. Postman's Ausgangspunkt ist der Zusammenhang zwischen dem technologischen Charakter eines Kommunikationsmediums und seinen Kommunikationsinhalten und -formen: Jedes Medium präferiert aufgrund seiner Macht jeweils spezifische Kommunikationsformen und -inhalte - und damit auch Wahrheitsvorstellungen -, und wenn ein Medium dominant wird, dann werden diese zunehmend zum unhinterfragten Maßstab in allen Gesellschaftsbereichen. So hat in der bürgerlichen Epoche die Herrschaft des Buches überall einen spezifischen *Stil der Erörterung* gefördert, der aber unter der Herrschaft des Fernsehens zurückgehen muß. Für das Fernsehen sind drei Grundmerkmale konstitutiv: der *Primat des Bildes*, der *Momentismus* - d.h. die Aneinanderreihung heterogener, kontextloser Augenblicksdaten - und drittens die Tendenz, alles und jedes zur *Unterhaltung* zu machen. Für die Verknüpfung des Primats des Bildes mit dem Momentismus sind die Nachrichtensendungen des Fernsehens das beste Beispiel: Innerhalb kürzester Zeit lösen hier Nachrichten unterschiedlichster Art aus den verschiedensten geographischen und sachlichen Zusammenhängen - mit den entsprechenden Bildern präsentiert - einander ab, kontextlos präsentierte heterogene Informationsbrocken mit minimalem Aufklärungswert, die beim Zuschauer auch nicht

haften bleiben. Die Bildorientierung des Mediums und der Momentismus sind verknüpft, sagt Postman, mit dem "Entertainment (als der) Superideologie des gesamten Fernsehdiskurses". Es sei das Grundcharakteristikum des Fernsehens, die "Unterhaltung zum natürlichen Rahmen jeglicher Darstellung von Erfahrung zu machen...Problematisch am Fernsehen ist nicht, daß es uns unterhaltsame Themen präsentiert, problematisch ist, daß es jedes Thema als Unterhaltung präsentiert". Diese drei Merkmale - Dominanz des Bildes, Inkohärenz und Trivialisierung - werden auch in anderen Bereichen der modernen Gesellschaft immer stärker stilprägend. Als Illustration mag der Hinweis auf die Politik genügen, in der ein am Vorbild des *Fensehspots* orientierter Stil die frühere "Kultur der Erörterung" weitgehend zurückgedrängt hat.

Neben dem durch die triviale Bilderflut des Fernsehens abgestumpften Auge ist in unserer Gegenwartsgesellschaft auch der durch die *moderne Wissenschaft* geformte sachlich-kontrollierende Beobachterblick weitverbreitet. Beide bezeichnen deswegen *kulturelle Deformationen* der visuellen Wahrnehmung, weil sie bei uns weitgehend ohne *kultivierenden Gegenpol* bleiben. Das wird einem erst dann richtig deutlich, wenn man sich einmal genauer mit den Überlegungen zur "Bildung der Augen" befaßt hat, die in anderen Epochen - ich erwähne nur Goethes Postulat des "mimetischen Sehens" oder die *ars videndi* der mittelalterlichen Scholastik - entwickelt worden sind.

Kommen wir zuletzt zum Radio. Die treffendste Bezeichnung für das Radio und die anderen modernen akustischen Speicher- und Sendeapparate hat in weiser Vorahnung vor über zweihundert Jahren der Baron von Münchhausen gefunden, als er von Geräten zum "Einfrieren- und Auftauen-Können" von Tönen fabulierte. Derartige Geräte sind in vielen Bereichen der modernen Gesellschaft aufdringlich präsent, jeden, der bestimmte Orte betritt, mit den Erzeugnissen billiger Massenmusikware berieselnd. Aber jenseits dieser akustischen Umweltverschmutzung, die die Hörfähigkeit deformiert, besitzen sie auch Potenzen, die, selbstbestimmt genutzt, ästhetisch wohltuende Auswirkungen gerade auch gegen die Allmacht des Fernsehens entfalten können. Das sei an einigen Merkmalen des Radios kurz skizziert.

Wer Darbietungen im Radio folgt, hört "blind", unter vollkommener Ausschaltung der visuellen Wahrnehmung. Der Rundfunk bedient *nur* das Ohr, aber diese

Beschränkung braucht keineswegs ein ästhetischer Mangel zu sein. In bezug auf den Rundfunk sollte man vielmehr, wie der bedeutende Medientheoretiker Rudolf Arnheim bereits in einem Aufsatz aus dem Jahre 1933 formuliert hat, der Blindheit Lob zollen. Das schließt auch ein, daß man zur obersten Bewertungsmaxime einer Rundfunksendung das Kriterium erheben sollte, ob sie in der ausschließlichen Konzentration auf das Nur-Akustische überzeugend war. Daran gemessen wäre dann beispielsweise die Aussage, man habe sich beim Hören eines Hörspiels das Geschehen bildlich sehr lebhaft vorstellen können, ein zweifelhaftes Lob.

Die engsten Affinitäten zum Rundfunk haben zweifellos das gesprochene Wort und die Musik.

Bezüglich des gesprochenen Wortes gilt, daß das Radio, weil ihm die Präsentation des potentiellen Unterhaltungs- und Eindruckswertes des Optischen nicht zur Verfügung steht, einen Druck auf die Ausarbeitung des sprachlichen Ausdrucks - in jeder seiner Dimensionen - ausübt. Wie sehr das der Fall ist, ließe sich beispielsweise gut am Niveauverlust der politischen Rede demonstrieren: Die meisten der für das Fernsehen produzierten politischen Reden der Gegenwart sind im Hinblick auf sprachliche Differenziertheit und politischen Aussagegehalt primitiv im Vergleich zu Vielem, was zu Zeiten des Rundfunks als Leitmediums zu hören war. Aber es ist es nicht nur die Differenziertheit des sprachlichen Gehaltes, die der Rundfunk im Vergleich zum Fernsehen fördert, sondern ebenso die Differenziertheit des reinen Klangcharakters der Stimme. "Unangenehme" Stimmen, wie man sie oft im Fernsehen hören muß, haben im Rundfunk wenig Chancen, und auch "schlechtes" Sprechen durch falsche Betonungen oder Kurzatmigkeit wird schnell störend bemerkbar. Hingegen hat die "stimmige" Stimme einen völlig in sich geschlossenen Charakter, der sie mit der Person identisch macht. Weil sie ein vollständiges Persönlichkeitserlebnis vermittelt, kommt dem Hörer der Wunsch nach optischer Ergänzung gar nicht in den Sinn.

Schließlich das Verhältnis von Musik und Radio. Für die Erfahrung von Musik - wenn wir die Oper ausnehmen - ist das Radio deswegen besonders geeignet, weil Musik die einzige auf das Nur-Hörbare konzentrierte Kunst ist. Musik zu hören und ihre Aufführung gleichzeitig zu sehen, ist für ihre Aufnahme manchmal keineswegs günstig. Deplaciert zum Beispiel ist die Übertragung von Kunstmusik im Fernsehen, und zwar allein schon deswegen, weil im Fernsehbild die Aura eines Raumes nicht

vermittelbar ist. Aber auch im Konzertsaal können die visuellen Eindrücke das Musikerlebnis schon wegen der Inkongruenz zwischen der beharrenden sinnlichen Präsenz der Instrumente und ihrer Spieler und ihrer Beteiligung am musikalischen Geschehen stören. Die Spieler sind immer "da", auch wenn sie musikalisch abwesend sind. Diese Inkongruenz existiert beim "blinden" Musikhören nicht. Das Radio macht Musik vollkommen adäquat erfahrbar als das, was sie ist: *reines Geschehen*. Hören wir Rudolf Arnheim: "Das neue Erlebnis beginnt damit, daß die Musik aus dem leeren Nichts heraus anhebt. Niemand sitzt mit gezücktem Instrument vor dem Hörer. Kein Mißverhältnis besteht zwischen fünfzig pausierenden Männern ...und der einen bescheidenen Flöte, die ... zu Beginn ...allein das Wort hat. Der Klang der einen kleinen Flöte steht jetzt wirklich so beängstigend ...verloren in einem Nichts, wie es in den Absichten des Komponisten lag ... (Alles) Beharrende ist aus der Darbietung verschwunden... Ganz allein ist die Flöte, und plötzlich gesellt sich ihr die Oboe zu, aus dem Nichts auftauchend wie sie ... So baut sich allmählich das Musikstück auf ... Die Musik ist Alleinherrscher geworden"(Arnheim, 88).

Was ich gerade über die Vorzüge des Rundfunks gegenüber dem Fernsehen gesagt habe, muß natürlich in der rechten Perspektive gesehen werden. Die Sender, die das, worum es mir ging, anbieten, sind Leuchttürme in einem Meer der Trivialität, aber immerhin mehrten sich in letzter Zeit die Hinweise, daß ihre Strahlkraft zunehmend wahrgenommen wird.