

*Antje Vowinckel*

## **Tupper-Mozart. Über Musik im Nicht-Musik-Feature**

Vortrag für das Feature-Symposium in Rendsburg 2010, in: Lissek, Michael (Hrsg.):  
Geschichte und Ästhetik des Radio-Features, Rendsburg: nordkolleg, 2010

### Prolog

Die gute Nachricht lautet: ein gutes Feature ist durch schlechte Musik nicht kaputt zu kriegen.  
Die schlechte lautet: einige Autoren geben den Versuch nicht auf.

### These

Wenn ich frage, „Was ist eine gute Musikauswahl im Feature?“ liegt Ihnen wahrscheinlich jetzt allen ein Wort auf der Zunge - das Wort „passend“. Ein Indiz für die Tatsache, dass Musik im Feature immer dienende Funktion hat, also auf den Text - und sei es auch nur als Pause von ihm- bezogen wird (es sei denn es handelt sich um ein Feature, das Musik zum Thema hat).

Worte, d.h. Autorentext, O-Töne und Zitate erzeugen Informationen im Kopf des Hörers. Einfache Beiträge beschränken sich auf schlichte Fakten, gute Features erzeugen Bilder. Mittels einer bildhaften Sprache, mittels lebendiger Interviewpartner, mittels dichter Atmosphären. Die Musik kann daran andocken oder auch nicht. Sie kann sich auf die Funktion des Trennens von Textblöcken beschränken, sie kann – was nur selten vorkommt – mit dem Text zusammen zu einer Komposition werden, in dem sie sich klanglich oder rhythmisch mit ihm verzahnt (z.B.: „Dreams“ von Barry Bermange)<sup>1</sup>, oder sie kann an die Bilder der Textebene anknüpfen. Welche Musik auch immer man wählt, eine gute Musikauswahl zeigt immer ein Bewusstsein von der Bildsprache des Textes. Meine **These** lautet daher: Eine gute Musikauswahl evoziert freiwillige Bilder, eine schlechte Musikauswahl erzeugt unfreiwillige Bilder.

### Warum Musik?

Am Anfang steht also der Text. Sie können es dabei belassen. Sie müssen keine Musik verwenden. Man kann jederzeit ganz auf Musik verzichten. Uli Gerhardts Produktion „Gespräche mit Lebenden und Toten“<sup>2</sup> ist ein gelungenes Beispiel dafür. Es gibt viele weitere. Wahrscheinlich kommen viel mehr Feature ohne Musik aus, als man denkt. Warum also überhaupt Musik? Nur, um den Raumwechsel zwischen zwei O-Ton-Aufnahmen zu kaschieren? Oder weil „man“ es eben so macht?

Ich behaupte, es gibt drei ernstzunehmende Motive für den Einsatz von Musik: Erstens, der Wille, der gesamten Sendung einen bestimmten Sound, eine Anmutung zu geben. Damit teilt man viele Motive, die auch die Musiker antreiben: ein Lebensmilieu zu definieren, sich gegenüber anderen Milieus oder Altersgruppen, abzugrenzen, sich auszudrücken, eine bestimmte Zielgruppe anzusprechen, Stimmungen zu schaffen, vielleicht glückt es auch, Inhalt in Form zu transformieren. Manchmal ist so ein Sound auch von der Redaktion explizit gewünscht, um ein Wellenprofil zu bedienen.

Das zweite Motiv besteht in dem ebenso lapidaren wie ehrenwerten Wunsch, einfach Lücken im Wort zu schaffen. Schließlich geht es in erster Linie um den Text, und jeder Feature-Autor, jede Autorin kennt die Sorge darüber, ob bestimmte Stellen auch wirklich „überkommen“, sei es kognitiv oder emotional; ob man wirklich in der kurzen Zeit mitbekommt, dass die These von Herrn X genau das Gegenteil von Frau Ys These war, oder ob sich auch jeder die schöne Metapher, die Herr Z gerade verwendet hat, auch bildlich vorstellt. An solchen Stellen ist Musik immer gut, um Nachhörphasen zu sichern, die länger

---

<sup>1</sup> Bermange, Barry: „Dreams“, BBC 1964

<sup>2</sup> Alexijewitsch, Svetlana: „Gespräche mit Lebenden und Toten“, SR/NDR/SFB-ORB/WDR 1998

als ein bis zwei Sekunden dauern. Denn das ist meistens die Grenze für Generalpausen. Länger als zwei Sekunden Pause empfinden wir als Loch im Text. Ich finde diesen Zweck von Musik überhaupt nicht verwerflich, oder als Beweggrund zu niedrig, um hier darüber zu reden. Im Gegenteil, genau das scheint für viele der schwierigere Fall zu sein. Ich behaupte sogar, intelligente Lücken zu schaffen, mache den Kunstcharakter eines Features aus. Einen coolen Sound kann man sich im Zweifelsfall nach Gusto basteln, auf irgendeine Zielgruppe wird er schon passen. Irgendjemand wird den gleichen Geschmack haben. Darüber kann man bekanntlich nicht streiten.

### Lücken bauen- Lücken füllen

Beschäftigen wir uns lieber weiter mit dem Lückenmotiv bzw. der Lückenmotivation. Ich nehme an und behaupte hier, dass viele Featureautoren mit dieser Vorstellung ins Studio gehen und gerade, weil die Musik ja nur ein Lückenfüller sein soll, auf die Auswahl nicht viele Gedanken verschwenden wollen. Und dann passiert etwas, was jetzt hier in meinen letzten Sätzen, unter der Hand, bzw. unter der Zunge auch schon passiert ist: aus dem Lücken-bauen, wird ein Lücken-füllen. Warum?

Ich glaube, es gibt zwei Gründe. Der eine: es ist gar nicht so einfach neutral zu sein. Oder mit Watzlawick gesagt, „Man kann nicht nicht kommunizieren“<sup>3</sup>. Gerade wenn Sie nichts wollen, ist plötzlich alles da: Sie greifen in die CD-Kiste und siehe: an jeder Musik klebt eine Region, eine Zeit, ein Milieu, eine Instrumentierung. Igitt, möchte man da manchmal rufen. Ich will eigentlich nur eine Pause. Und da nun alles unpassend erscheint, beginnt automatisch die Suche nach dem Passenden.

Die Motivation, einfach Lücken im Text zu lassen, geht wenn sie vorhanden war, vermutlich im Prozess der Produktion unbewußt verloren; das Machen, Tun und Gestalten, das ja auch die Wortgestaltung bestimmt hat, übernimmt unversehens wieder das Kommando und verlangt nach Sinn. Auf einmal entsteht ein Druck, der darin besteht, eine „passende“ Musikauswahl zu treffen und nicht zu beliebig zu sein. Jetzt ist es allerdings meistens zu spät, noch mal einen Gang zurückzulegen und entweder ganz auf Musik zu verzichten, sich einen Gesamtton zu überlegen oder eine ganze Musikdramaturgie. Raumwechsel müssen womöglich kaschiert werden, die Länge stimmt evtl. nicht mehr, usw. Und das wollen viele Autoren, die aufs Wort setzen, ja auch gar nicht. Es geht also auf einmal um die passende Lücke. Wir hören dazu ein typisches Beispiel.

### Passende Songzeilen

Eine Autorin verwendet eine Zeile aus einem Pink-Floyd-Song, den ich auch nach fünfmaligem Hören nicht verstehen konnte. Erst beim zehnten Mal habe ich einen halben Satz verstanden und damit den Rest gegoogelt. Und voila: er paßt! Er paßt aber nur für diejenigen, der ihn ausgewählt hat und für diejenigen, die sämtliche Pink-Floyd-Texte auswendig kennen.

Wenn man einen Song-Text kennt, und ihn schon mehrmals gehört hat (und das Gleiche gilt für fremdsprachige O-Töne), kann man nicht mehr selbst beurteilen, ob er für andere beim ersten Hören verständlich ist. Es bleibt nur, jemand anders zu fragen, was anscheinend selten jemand tut. In unserem Feature-Beispiel folgt noch innerhalb der ersten fünf Minuten ein zweites Musikbeispiel mit einem englischem Text von den Beatles.

Ob es die Unfähigkeit ist, eine musikalisch neutrale Pause zu finden, oder das verloren gegangene Vertrauen in die „sinnfreie“ Zone, oder zu wenig Zeit für die Musikauswahl, immer wieder spürt man, dass Wortautoren sich auf ihr ureigenes Terrain zurückziehen und statt einer passenden Musik wieder das passende Wort suchen. Es entsteht ein zwanghaft wiederauftauchender Drang, die passende Songzeile zu wählen, und anstatt Pausen zu schaffen, in denen man dem eben gesagten Nachhören kann, kommt noch mehr Text. Und

---

<sup>3</sup> Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H. /Jackson Don D.: Menschliche Kommunikation. Formen.Störungen.Paradoxien. Bern: Huber, 10. Aufl. S. 53

zwar Text, dem ich mit großer Anstrengung folgen muß, weil er schwerer verständlich - womöglich fremdsprachig - ist, und der unbedingt von mir wissen will, inwiefern er paßt. Ob er sich auf einen bestimmten Sprecher bezieht, auf dessen Stimme, dessen Interview-Situation, dessen Aussage, dessen Umfeld. Anstatt eine Pause zu bauen, basteln sich viele Autoren also eine ungewollte Konkurrenz.

### Unfreiwillige Bilder

Was hat der Hörer davon? In den meisten Fällen wird er wohl innerlich brav mit dem Kopf nicken und denken „passt“. Er wird dem Text folgen und noch mal das Gleiche hören, was ihm vorher schon gesagt wurde. Es sind meistens poetischere Worte, als die des Autors. Die ursprüngliche Motivation, das Niveau des Textes zu halten, wird durchaus von vielen Songwritern übertroffen. Allerdings werden die Songzeilen aus dem Zusammenhang des Songs gerissen und brutal umfunktioniert. Brutal, weil der musikalische Aufbau des Songs nicht mehr präsent ist, und die Textzeile meistens genau aufs Wort geschnitten wird. In diesem Fall werden zum Beispiel ein Satz und ein Instrumenteneinsatz abgerissen, damit genau „fool on the hill“ stehenbleibt. So etwas hört man oft. Die Textzeile paßt zwar, der akustische Ablauf wirkt jedoch plump, und die Poesie der Bilder in der Textzeile kann sich kaum entfalten, weil die Worte nun unmittelbar auf die Personen im Feature bezogen werden und mit diesen „abgeglichen“ werden. Und dann ist die Zeile schon wieder vorbei, der O-Ton oder Autoren-Text geht weiter.

Die Traurigkeit, die die Musik vermittelt, verbindet sich nicht mit dem Sprecher des O-Tons, der - wie man hört- in einem halligen Raum sitzt, es gelingt nicht, sich ihn auf dem Hügel vorzustellen. Aber trotzdem: mal angenommen, es gelänge. Dann spränge man gedanklich kurz aus dem halligen Raum nach draußen auf den Hügel und dann wieder zurück. Vielleicht spürt man kurz etwas von der traurigen Atmosphäre des Songs, vor allem wenn man den ganzen Song schon aus anderen Zusammenhängen kennt. Dann aber wird man durch den Schnitt-auf-Text sofort darauf aufmerksam gemacht, dass es hier gar nicht auf Gefühle ankommt, dass es hier gefälligst um den Text geht. Das klingt nach „wasch mich, aber mach mich nicht nass“.

Man muß bei so kurzen Einsprengseln auch damit rechnen, dass sich gar nicht das Bild aus der Textzeile vermittelt sondern womöglich die optische Vorstellung der Band oder das Bild des Plattencovers. Besonders bei bekannten Musikern. Könnte also auch sein, dass ich nicht ein „fool on the hill“ sehe, sondern Paul McCartney auf der Bühne. Und nicht den „tongue-tied misfit“ sondern Pinkfloyd oder einfach eine beliebige Rockgruppe, insbesondere, wenn man - wie im letzteren Fall - den Text gar nicht verstehen kann. Von der vermutlich ursprünglichen Motivation, eine Lücke zu bauen, ist jedenfalls nichts mehr übrig.

Die Verkürzung des Songs auf die passende Songzeile vermittelt in erste Linie, den Wunsch des Autors/der Autorin, „passend“ zu sein und den Wunsch, poetischere Worte zu verwenden als es der eigene Feature-Text erlaubt oder zu erlauben scheint.

Man spürt den Willen nach höherer Ausdruckskraft, der leider gleichzeitig auch den Zweifel an der eigenen mit vermittelt. Es ist ein bißchen wie mit dem Tigermusterpullover, dem man ansieht, dass er bei Karstadt gekauft wurde.

Sie müssen damit rechnen, dass sich Ihr Gegenüber Sie damit eher am Wühltisch vorstellt als im Dschungel.

Hinter den passenden Textzeilen, steckt oft der verständliche Wunsch, Bilder zu vermitteln. Die dritte ernstzunehmende Motivation. Es hängt vom Gesamt-Ton des Features ab, ob das gelingen kann. In einem Feature, das in einer nüchternen Sprache geschrieben ist, vorwiegend auf Fakten setzt und emotionslose Experten-O-Töne enthält, können Bilder aus Song-Zeilen kaum andocken. Sie wirken eher als Fremdkörper. Es drängt sich vielmehr ein ganz anderes Bild auf, nämlich das eines Autors, der brutal eine poetische Zeile aus einem Song reißt und in sein Feature klebt. Das sind unfreiwillig Bilder, die den Hörer aus der gewünschten Bild-Ebene des Textes herausreißen.

Wer den Songzeilen-Wunsch in sich verspürt, sollte sich erstmal fragen, „warum reicht mir mein eigener Text nicht?“ Gibt es wirklich etwas in dieser Songzeile, was ich sagen wollte

und nicht selbst sagen kann? Könnte ich nicht eigene poetische Worte dafür finden? Und damit in der eigenen Bildebene bleiben, ohne dass Bilder von den Musikern oder Bilder des Songs die eigentliche Bildebene kreuzen? Oder kann ich zumindest die Textzeile vorbereiten? Und den Sprung aus dem halligen Büroraum auf den Hügel irgendwie einleiten? Eine Tür öffnen und den Hörer auf den Weg bringen? Wenn man dann immer noch genug Gründe hat: warum nicht?

### Interne Bezüge

Sie können mit Songtexte, den Autorentext oder O-Ton nicht nur paraphrasieren sondern auch ironisch kommentieren. „Parole, parole, parole“ kann einen Experten zum Laberkopf stempeln. „Kein Schwein ruft mich an“ kann sagen, dass jemand in seiner Opferrolle verharre, usw. Das kann witzig sein, weil es einen Subtext des Sprechers herausstellt, den man so direkt nicht ansprechen möchte.

Meistens ist es schwierig, so etwas durch eine ganze Sendung zu ziehen, und wenn man es nur ein oder zweimal macht, dann wirkt es meistens, wie jedes formale Mittel, das nur ein oder zweimal auftaucht - aufgesetzt.

Meistens führt es auch dazu, dass man stilistisch sehr unterschiedliche Musiken nebeneinander stehen hat, und es wird schwierig, noch eine eigenständige musikalische Ebene zu finden. Man muß sich im klaren sein, dass es musikalisch eher plump wird, und der Hörer ständig rausgerissen wird, was aber - konsequent durchgeführt - auf jeden Fall seinen Reiz haben kann!

Es kann auch passieren, dass man unfreiwillig kommentiert. Die Zeile „fool in the hill“ (fool=Trottel, Depp, Idiot) scheint durch die Beatles gleichsam geadelt, und man ist sich ja so sicher auf der richtigen Seite zu stehen und es nur liebevoll zu meinen. Aber versteht das jeder Betroffene, der die Sendung hört, auch? (Im Songtext wird die Perspektive und damit die Definition, wer eigentlich ein „fool“ ist, später umgedreht, was beim Rauschneiden einer einzigen Zeile jedoch wegfällt). Es ist hier kein Drama, man hört ja heraus, dass die Autorin wohlwollend ist. Die Zeile wirkt aber etwas grob in Hinblick auf die Betroffenen, und schlägt damit auch unfreiwillig auf die Autorin zurück, auf die man das „fool“ angesichts dieser leichten Schiefelage ebenfalls beziehen könnte. Das ist alles nicht tragisch; ich will nur zeigen, dass Bezüge oft in mehr Richtungen möglich sind, als man zunächst annimmt. Und das menschliche Hirn giert nach Bezügen!

„Man kann nicht nicht kommunizieren“ (Paul Watzlawick)

Das passende „nichts“

Wenn man darauf verzichten will, „passend“ in dem Sinne zu sein, dass man mit einer Songzeile noch mal den Inhalt doppelt, wenn man die Lücke einfach Lücke sein lassen will, wenn man partout „nichts“ kommunizieren will, dann braucht man eine Musik, die neutral ist. Das hört sich im Zusammenhang mit Musik komisch an, ist aber gar nicht so einfach. Denn neutral ist in jedem Feature etwas anderes.

Es ist nicht „passend“ in dem Sinn, dass es das vorher Gesagte noch mal doppelt, sondern passend in dem Sinn, dass das was gesagt wurde nachschwingen kann und das geht nur, wenn es sich entweder mit der Musik zu einem Bild verbindet oder einfach frei im Raum schwingen kann. Aber - igitt- was klebt nicht alles an Musik, wenn man mal drüber nachdenkt. Was sich vermittelt ist in gewisser Weise davon abhängig, ob jemand Musik überwiegend emotional oder kognitiv wahrnimmt. Ich meine aber, dass sich auch bei den emotionalen Hörern viele Dinge jenseits der emotionalen Stimmung der Musik unbewußt vermitteln.

Und zwar:

Instrumentation und Besetzung, (bei Vokalistinnen auch Alter und Geschlecht)

regionale Herkunft,

zeitliche Herkunft,

Milieu und

künstlerisches Niveau.

Mit all diesen Parametern vermitteln sich auch bestimmte Bilder. Bilder von fremden Ländern und Zeiten, Bilder von bestimmten Milieus (Rap-Gesang z.B. oder höfische Musik); das Bild der Instrumente und der Spieler, bzw. des Sängers oder der Sängerin. Ein einzelner Klavierton wird in einem Feature über Goethe neutral wirken, und kann in einem Feature über Obdachlose auf der Straße ausreichen, um die ganze Gegenwart des gehobenen Bürgertums, also einen Klassenunterschied, mit anzuklingen zu lassen, auch wenn er als reine Stimmungsmusik gemeint war. Das kann ungewollt weltfremd wirken. Sänger, ganz abgesehen von ihrem Text, evozieren immer stark auch ein Bild der Person, vor allem das Geschlecht. Wenn in einem Stück die ganze Zeit ein Mann spricht, und dann eine Frau singt, reißt das auf jeden Fall heraus, egal wie genau der jeweilige emotionale Ausdruck paßt. Man setzt die beiden Personen in Beziehung. Singt sie seine Gedanken, kommentiert sie sie oder verkörpert sie eine Sehnsucht? Auch klassische Musik bei Arbeiter-O-Tönen kann einen seltsamen Gegensatz bewirken. Ich habe hier ein Beispiel eines Features über Arbeiter in einer Autofabrik mitgebracht, das ich inszeniert habe. Die Autorin hatte als Musik die Filmmusik „Time lapse“ von Michael Nyman vorgeschlagen<sup>4</sup>. Mir war das in diesem Zusammenhang zu bombastisch, fast zu barock. Ich sehe da ein riesiges Orchester vor mir, und die Leute, die den Film kennen, sehen womöglich auch noch die ursprünglichen Filmbilder dazu. Die Fabrik würde geradezu bevölkert von Menschen aus ganz anderen Schichten. Ich hab mir dann überlegt, was es eigentlich ist, was die Autorin auf diese Musik gebracht hat. Ganz abwegig war sie ja keinesfalls. Sicherlich das Gestanzte, das für die einzelnen Arbeitsschritte am Band steht, um das es im Feature die ganze Zeit geht. Das ist ein stimmiges Bild. Auch die Traurigkeit, die in der Musik liegt. Ich habe dann einfach ein paar ähnliche Klavierakkorde eingespielt, diese rückwärts aufgenommen, damit es nicht so nach Klavier klingt, und mit einem Blinkergeräusch kombiniert. Auf diese Weise sind die wesentlichen Elemente erhalten geblieben, aber es kleben nicht so viele fremde Bilder daran. Es wird nicht eine ganz andere Welt eröffnet, und die Schicksale der Arbeiter werden nicht durch Musik künstlich überhöht.

Der häufige Wechsel von Zeit und Herkunft, Instrumentation usw. bewirkt stets, dass die mit der Musik verbundenen bildlichen Assoziationen stärker werden, und gegenüber dem Text dominieren können. Das lohnt sich nur, wenn man mit diesen Bildern etwas macht, und sie in die Textebene einbezieht. Bleibt man bei einer Richtung, verlieren sich diese Assoziationen, und die emotionale bzw. dramaturgische Ebene kann sich besser entfalten. Man achtet dann stärker auf den Gefühlsausdruck.

Ein Gegensatz schwingt ebenfalls fast immer mit, der oft nur noch den Machern der Musik selbst auffällt. Der Unterschied an investierter Zeit oder künstlerischem Niveau. „Fool on the hill“ ist zwar ein Song von nur drei Minuten, aber dahinter steckt eine jahrelange künstlerische Entwicklung von vier Musikern. Man spürt also einen Sprung im Ausdrucksvermögen, der im Feature oder Radio generell als vollkommen normal gilt und wahrscheinlich von den meisten Hörern eher unbewußt wahrgenommen wird, weil die Abkommen zwischen den Sendern und der GEMA für den Autor seit Jahrzehnten sämtliche Reibungspunkte ausblenden. Polemisch gesagt ist es aber eine Variante der Mona Lisa auf der Kaffeetasse. Erst wenn man die Sicht des Malers, bzw. Musikers einnimmt, werden dieser Sprung und die damit verbundene Funktionalisierung von Kunst wieder deutlicher. Stellen Sie sich vor, Sie müßten einen bekannten lebenden Komponisten, sagen wir mal, Pierre Boulez oder Heiner Goebbels persönlich fragen, ob er damit einverstanden sei, dass Sie eines seiner Werke unter dem O-Ton „Hausfrauenschnack zu Tuppertöpfen“ verwenden. Würde Ihnen dieses Telefongespräch leicht fallen?

Und wenn Sie Pierre Boulez oder Heiner Goebbels wären und diese Woche fragte Sie einer ob, er Ihre Musik unter Tupperware legen darf, dafür gäbe es 87 Cent von der GEMA und nächste Woche rief ein anderer an, der will das Stück für 53 Cent unter Katzenfutter legen? Würde Ihnen die Antwort leicht fallen? Und wenn dieser Mensch gar nicht anrufen würde,

---

<sup>4</sup> Nyman, Michael: „Time lapse“, Musik zu: „A zed and two noughts“ von Peter Greenaway, 1985.

sondern es einfach täte, und Sie würden Ihr Werk rein zufällig im Radio unter Tupperware und Katzenfutter wiederfinden?

Es fühlen sich bei weitem nicht alle Komponisten schon in dem Stadium, in denen ihnen Tupperdosen und Katzenfutter nichts mehr anhaben können.

#### Alternativen

Wenn man all diese Störfaktoren vermeiden will, kann man statt veröffentlichter Musik Klänge verwenden, die gar nicht als Musik gedacht waren. Auch Geräusche können die Funktion von Nachhör-Pausen erfüllen. Manchmal kann man Geräusche aus der Atmo verlangsamen, loopen, sequenzieren, rhythmisieren und damit musikalische Elemente schaffen.

Auf diese Weise bleibt man in jeder Hinsicht nahe am Textinhalt und springt weder räumlich, noch zeitlich, noch was das Milieu betrifft oder das künstlerische Niveau, aus dem selbst gestifteten Zusammenhang heraus.

Gerade die Tatsache, dass solche Musikstücke keine große Kunst sind, und für sich genommen banal wirken mögen, machen sie für das Feature so brauchbar. Als Autor oder Autorin bleibt man auf der eigenen Materialebene und steht zu seinen eigenen Mitteln. Das ist oft künstlerischer, als immer zu den Beatles zu greifen.

#### Freiwillige Bilder

Besonders geschlossen in der Form wirkt das Feature, wenn es in seiner Verwendung von Sprache selbst zur Musik wird, wenn Musik keine semantischen Bilder generiert, sondern mit der Sprache zur Form wird.

Das gilt für „Dreams“ von Barry Bermange<sup>5</sup>, in dem sich die Sprechweise der Interviewten mit der Musik von Delia Derbyshire zu einem rhythmischen Albtraumklangbild verbindet, das das ganze Stück trägt.

Ein weiteres Beispiel dafür wie Sprache selbst zum Klang und zum Bild wird ist das Feature „Keine Angst vor Hidden Tracks“<sup>6</sup>. Das Stück erzählt von versteckten Titeln auf CDs. Die Sprecherin schlägt sofort in der Einleitung einen verschwörerisch leisen Tonfall an, der unterschwellig einen unbekanntem Dritten mitdenken lässt, der sie nicht hören darf. Immer stärker verbindet sich dann der Text mit der Musik zu einem Bild. Die Musik ist nicht mehr nur der Musiktrack irgendeines Hidden Track, sondern ein Versteckspieler, ein Feind, ein Aggressor. Die Musik wird durch den Autorentext umcodiert. Später erklingt die Sprecherin satzweise neben ihrer normalen Sprechakustik in einer anderen räumlich entfernten Akustik, so dass der Eindruck entsteht, auch hinter ihrer eigenen, vorne zu hörenden Stimme, sei im Hintergrund ein Stimmtrack „versteckt“.

Das Beispiel fällt scheinbar etwas aus meinem strengen Rahmen des Nicht-Musik-Features. Das Thema ist ja schon ein akustisches. Die Autoren benutzen aber nicht in erster Line die versteckten Tracks selbst. Es geht überhaupt nicht um eine spezielle Musik, im Grunde nicht mal um Klang sondern nur um die Tatsache des Verstecktheits, Nicht-Hörbartheits. Die Autoren betreiben nun selbst eine Art Versteckspiel mit der Musik und personifizieren sie. In dem sie eine Musik gewählt haben, die an technische Apparaturen erinnert, evozieren sie das Bild des Abspielgerätes, auf dem die Musik läuft, und im besten Fall sieht der Hörer dieses Bild nun direkt vor sich, in seinem eigenen Wohnzimmer, wenn er auf seine Hifi-Anlage oder die Boxen schaut, und er wird sich belauscht fühlen. Er wird selbst zum Bestandteil dieser paranoiden Szenerie. Geniale-Bildarbeit! Eine seltene Form von radiophoner Gruselästhetik verbunden mit einer bildreichen, essayistischen Sprache macht dieses Stück zu einem leider wenig beachteten Kleinod der Feature-Kunst.

#### Lobgesang

---

<sup>5</sup> Bermange, Barry, „Dreams“, BBC 1964.

<sup>6</sup> Sauer, Karoline: Wer hat Angst vor Hidden Tracks. Versteckte Botschaften in Vinyl, CD und MP3. DLR 2003.

Ich möchte jetzt ein Feature vorstellen, das geradezu mit Musik überfrachtet ist, obwohl das Thema nichts mit Musik zu tun hat, in dem unmusikalisch geblendet wird, nach Text ausgewählt und geschnitten, Stile gemischt - also alles, was ich vorher noch in Frage gestellt habe, und das trotzdem wunderbar funktioniert: „Ach wär' die Welt doch ganz vertuppert“ von Walter Filz.<sup>7</sup>

Es ist ein Stück über Gegenwart und Geschichte von Tupperware, in dem Walter Filz die historische Entwicklung des Unternehmens mit zeitgenössischen O-Tönen von Tupper-Parties verzahnt.

Und damit möchte ich jetzt von der anderen Seite her meine These untermauern:

Bis jetzt haben wir Beispiel für Musikauswahl gehört, die unfreiwillige Bilder oder Bezüge bewirkt. Wenn der Hörer unbeabsichtigt aus dem Thema herauskatapultiert wird, weil ein musikalisches Bild nicht an die Wortebene andocken kann oder sie durchkreuzt, wird der Hörer auf die Produktionsebene geworfen und ist raus aus dem Sog der Sendung. Gute Musikauswahl läßt dagegen freiwillige Bilder aufleben.

Walter Filz ist ein Meister darin, mit Musik Bilder zu evozieren, diese mit den Bildern des Textes zu verweben und dabei auch noch gezielt auf die Produktionsebene zu verweisen.

Zu Beginn seines Tupper-Features wird ein technischer Text über Polyethylen auf eine klassische Musik gelegt. Und dieses Stück wird die ganze Sendung durch immer wiederholt.

Was das genau für eine Musik ist, wissen vermutlich einige Hörer aufgrund ihres Musikwissens, einige kommen durch den Diktaphontext drauf, einige tippen vermutlich richtig beim Komponisten, weil sie seinen Stil kennen, und für viele ist es einfach Klassik.

Nur wenn man den Diktaphon-Text richtig deutet, und das Musikstück mit samt seinem Hintergrund kennt, versteht man den Grund für die Kombination schon jetzt voll und ganz.

Ich würde sagen: geschätzte 0,5 % der Hörerschaft. Eine echte Herausforderung für das bildungsbürgerliche Paradedepublikum der gehobenen Wort-Programme - eine Art musikalisches Sonntagsrätsel. Für alle anderen ist das erstmal ein Gegensatz. Aber – und das ist wichtig - ein unterhaltsamer, der weitergeführt wird. Die Musik spricht einerseits den Kopf an, weil sie eines bildungsbürgerlichen Hintergrundes bedarf, andererseits das Gefühl, weil sie Textaussagen ironisch distanziert oder mit würdevoller Emphase erhöht. Jeder Hörer, ob er nun mit dem Kopf oder Bauch hört, ob er die Musik kennt oder nicht, hat etwas davon.

Der dann folgende Tupperwerbesclager wird, so wie Filz ihn einsetzt, zu einem Lied der handelnden Personen. Das „Ich“ der Frau, die gerade gesprochen hat, wird zum „Wir“ des Chores. Unwillkürlich sieht man sie nun als eine von vielen in den Reihen der singenden Tupperfrauen. Man meint fast zu sehen, wie sie sich beim Zurücktreten in die Reihen gerade noch schnell die Schürze glattstreicht. Damit wird die Szenerie der Wortebene in der Musik fortgesetzt.

Mit dem später eingesetzten Druckergeräusch, ebenso wie mit dem Diktaphon und dem Bandspulgeräusch verweist der Autor freiwillig und nicht unfreiwillig auf die Ebene der Produktion. Die Handlungsebene des Autors und seiner „Figuren“ sind miteinander verzahnt. Der Autor ist selbst Protagonist. Er zeigt bewußt seine Arbeitsmaterialien. Damit sind spätere Sprünge insgesamt abgefedert, weil es eine stringente bildliche Ebene dafür gibt.

Ab der elften Minute steht die Musik schon deutlicher für Harmonie und Ordnung der bürgerlichen Welt. Der Widerspruch zwischen Technik und Harmonie wird etwas aufgelöst, und ab Minute 15 etwa hören wir eine mechanische Arbeitsmusik. Ein weiteres Beispiel dafür, dass die Musik zur Musik der Figuren wird. Oder genauer gesagt, die noch gar nicht erwähnte Masse der Arbeiter überhaupt erst als Menschen aufleben läßt. Die Musik steht hier aber nicht nur für eine ganze Fabrik, für Fließbandarbeit, sie steht auch für bürgerliche Tugenden, für Fleiß, für Ordnung und Sauberkeit. Es ist eine äußerst idyllische Fabrik, in der saubere propere Arbeiter arbeiten, die ganz und gar in die saubere niedliche Tupperwelt passen. Technik ist jetzt kein Gegensatz mehr zu harmonischer Musik.

---

<sup>7</sup> Filz, Walter: Ach wär die Welt doch ganz vertuppert, DSK/ORB 1993

Der darauffolgende „Hei-Ho-Song“ läßt keinen Zweifel aufkommen: Wer hier singt, kann nur Mr. Tupper selbst sein! (In Wirklichkeit handelt es sich um einen Soundtrack aus dem Film „Schneewitchen“. Doch Filz hat den Bildcharakter der Musik erkannt und ihr seine eigenen Protagonisten untergeschoben).

Gelegentlich streuben sich einige Figuren, aber selbst harte Theorie kommt bei Filz unter den Hammer oder besser gesagt Schlager: In diesem Fall ist der Protagonist der real existierende Sozialismus. Durch kurze Unterbrechung und Weiterdichten, wird im Schlagertext aus dem „er“ der Sozialismus. Was uns sonst – „Reim Dich oder ich fress' Dich“ - zusammenzucken lassen hätte, funktioniert hier weil der Autor die Ebene der Produktion bereits eingeführt hat. Nur weil wir schon an den Do-it-yourself-Autor gewohnt sind, weil er mit Drucker und Diktaphon selbst schon eine Bildebene hat, können wir hier schmunzeld mitlachen.

Später hören wir die klassische Musik erneut. Der O-Ton wird jetzt durch die Musik weniger ironisiert sondern erhöht. Das Plappern, das vorher noch etwas ironisch betrachtet wurde, bekommt überraschend eine historische Würde, und ganz nebenbei erzählt Filz hier nicht nur die Geschichte von ein paar Plastiktöpfen sondern auch einen kleinen Ausschnitt aus der „Emanzipationsgeschichte“ deutscher Hausfrauen.

(Es wäre leicht gewesen sich darüber lustig zu machen). Die Musik, von der viele vermutlich immer noch nicht wissen, warum es diese ist, bildet an dieser Stelle für Kenner und Kopfhörer eine Brücke über dreihundert Jahre in der Geschichte der Wissensvermittlung und des Humanismus. Gleichzeitig sagt die Musik aber auch auf emotionale Art dem nichtsahnenden Bauchhörer „Hör mal, was die machen, ist eigentlich gar nicht so blöd sondern wichtig und wertvoll“.

Wenig später liegt Mozart, um den Komponisten endlich zu verraten, endgültig nicht mehr unter den männlichen Polymeren sondern unter den weiblichen Tupperdosen. Spätestens jetzt, und das heißt nach schätzungsweise zehn bis zwanzig Mozart-auf-Polyethylen-Reprisen, werden die meisten Hörer vermutlich Mozarts Oper „Die Zauberflöte“ erkennen. Im anschließenden Opernariertext von Sarastro bezieht man das Wort „Versammlung“, das in der Oper für eine Priesterversammlung steht, nun mühelos auf eine Tupperparty.

Für Kenner dieser Oper schließt sich jetzt endlich ein Kreis, der schon ganz zu Beginn in dem Diktaphon-Text mit dem Hinweis auf Weitergabe von Wissen und spezielle Rituale begann. Denn sie wissen, dass Mozart selbst Mitglied der Freimaurer war, und dass Motive des Freimaurergedankenguts in die Oper eingeflossen sind. Für Nicht-Mozart-Kenner kommt die angedeutete Parallele zwischen Tupperparties und Freimaurerlogen ziemlich überraschend, funktioniert aber trotzdem. Denn gleichzeitig wird auch klar, hier geht es um Männer und Frauen, und davon versteht jeder was.

Abschließend möchte ich in meinem bestmöglichen Germanistendeutsch sagen, dass Filz mit Hilfe einer bildungsbürgerlich eindeutig konnotierten Musik ein Tertium Comparationis – Wissensvermittlung - zwischen Tupperparties und Freimaurerloge stiftet, das die Bedeutung der Tupperparties kulturhistorisch als eine Form der mündlichen Tradierung von Wissen einordnet und damit geistig erhöht.

Gleichwohl, freilich, indes und überhaupt benutzt er andere Mozartstellen auch dazu, die allzu harmonisch inszenierte Märchenwelt der Tupperindustrie zu ironisieren.

Mein Germanistendeutsch verläßt mich wieder: etwas weniger hochtrabend könnte man vielleicht sagen: Filz benutzt Mozart auch als eine Art Regelthermostat seiner Wertschätzung, ganz sicher aber kann man sagen: es handelt sich um große Feature-Kunst, in der der Autor jederzeit Herrscher über seine Bilder ist.

Vielen Dank.



---