



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Bühne[Raum]Klang.

Unterschiede der Raumkonstitution im Theater und Hörspiel
des 21. Jahrhunderts“

Verfasserin

Josefine Laura Knauschner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Vorbemerkung

In dieser Arbeit wurde auf eine möglichst geschlechtsneutrale Formulierung Wert gelegt. In Fällen, in denen es nicht möglich war, eine männliche oder eine weibliche Formulierung zu umgehen, wurde die männliche Form verwendet. Dies geschah ausschließlich auf Grund einer vereinfachten Lesbarkeit – weibliche Adressaten werden damit ebenso angesprochen und mit einbezogen wie männliche. Die Formulierung soll nicht als Diskriminierung verstanden werden.

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meiner Betreuerin Gabriele C. Pfeiffer für ihre motivierende Unterstützung bei der Bearbeitung meines Themas und die anregenden Gespräche bedanken.

Bedanken möchte ich mich außerdem bei Christine Ehardt, die mir zusätzlich in hörspielspezifischen Fragen beratend und interessiert zur Seite stand.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
2.	Theoretischer Teil.....	12
2.1.	Medien – Theater und Hörspiel	12
2.2.	Bühnen[Raum]Klang	15
2.2.1.	Raum	15
2.2.2.	BühnenRaum	21
2.2.3.	KlangRaum	26
2.2.4.	BühnenRaumKlang	33
3.	Methodischer Teil	40
3.1.	Analysemethode Semiotik	40
3.1.1.	Grundlagen der Zeichentheorie	42
3.1.2.	Semiotische Ästhetik	48
3.1.3.	Semiotik im Theater	49
3.1.4.	Semiotik im Hörspiel.....	51
3.2.	Zeichensysteme	52
3.2.1.	Linguistische Zeichen	52
3.2.2.	Paralinguistische Zeichen.....	55
3.2.3.	Musik.....	59
3.2.4.	Geräusche.....	61
3.2.5.	Stille	64
3.2.6.	Visuelle Zeichen - kinesische Zeichen und proxemische Zeichen	65
3.2.7.	Licht	66
3.2.8.	Audiophone Zeichensysteme	66
4.	Analytischer Teil	69
4.1.	<i>Deutschland 2</i> von Rimini Protokoll	71
4.1.1.	<i>Deutschland 2</i> im Theater	73
4.1.2.	<i>Deutschland 2</i> im Hörspiel.....	76
4.1.3.	Gegenüberstellung der Räume.....	80
4.2.	<i>Das blaue blaue Meer</i>	84
4.2.1.	<i>Das blaue blaue Meer</i> im Hörspiel.....	84
4.2.2.	<i>Das blaue blaue Meer</i> im Theater	88
4.2.3.	Gegenüberstellung der Räume.....	93
4.3.	<i>Ulrike Maria Stuart</i>	97
4.3.1.	<i>Ulrike Maria Stuart</i> im Theater.....	98

4.3.2.	<i>Ulrike Maria Stuart</i> im Hörspiel	102
4.3.3.	Gegenüberstellung der Räume.....	107
5.	Schlussbetrachtung	111
	Bibliographie	115
	Anhang	120
	Abstract	123
	Curriculum Vitae	124

1. Einleitung

„Ist der Gleichklang der Wörter *Schauspiel* und *Hörspiel* nur ein Wortspiel?“, fragt Helmut Heißenbüttel in dem Text *Horoskop des Hörspiels*¹. Natürlich denkt man bei dem Wort „Spiel“ eher an ein audiovisuelles Phänomen, und spricht man heute statt vom Hörspiel, lieber vom Hörstück um sich gerade vom Schauspiel abzugrenzen. Eine enge Beziehung der beiden Medien zueinander ist nicht zu leugnen. Welcher Art diese ist und ob das Hörspiel, welches dem Schauspiel im Bereich der Vielfalt der Sinnstimulation unterlegen ist, nur ein schwacher Abklatsch des Theaters ist, soll im Folgenden herausgefunden werden.

Historisch gesehen ist das Hörspiel weitaus jünger als das Theater. 1924 wurde das erste Hörspiel, damals noch live gesprochen, über den Äther gesendet. In den folgenden Jahren wurden vor allem Theaterstücke im Radio gespielt, und die Emanzipation des Hörspiels vom Theater konnte erst nach dem Zweiten Weltkrieg beginnen, da in dieser Zeit aus finanziellen Gründen nur wenige Theaterstücke realisiert werden konnten, und so dramatische Vorlagen für den Hörfunk realisiert wurden. Allerdings wurde das Hörspiel weiterhin als „unvollständiges Theater“ betrachtet, und konnte vielleicht erst mit der Einführung der Stereophonie zeigen, dass es sich um ein eigenständiges Medium handelt, welches mit dramatischen Texten anders umgeht, als eine Realisierung dieser im Theater. In welchen Punkten sich die beiden Medien jedoch unterscheiden, wenn man von der audiovisuellen Eigenschaft des Theaters gegenüber dem rein auditiven Dasein des Hörspiels einmal absieht, ist nicht ohne weiteres zu beantworten. Auch soll im Folgenden die These verifiziert werden, dass sich bei den Rezipierenden eine unterschiedliche Interpretation des dramatischen Geschehens ergibt, je nachdem welche Inszenierung rezipiert wird. Beim Hörspiel wird ein anderer Eindruck bleiben, als beim Theaterstück.

Um eine nähere Betrachtung zu ermöglichen, muss eine Eingrenzung gemacht werden, die sich auf die zu analysierenden Teilbereiche der gewählten Realisierungen bezieht. Dabei kommt ein zweites Wortspiel zum Tragen. Der Begriff *Raum* beinhaltet nicht nur im Allgemeinen viele verschiedene Bereiche (Zimmer, Volumen, Raum im physikalischen Sinne, Raum im mathematischen Sinne, Universum, geographischer Raum etc.), sondern auch in Bezug auf Theater und Hörspiel. Betrachtet man das Theater, so fallen einem materielle Räume, wie der Theaterraum, der Bühnenraum oder der Zuschauerraum ein. Beim Hörspiel ist es, sieht man einmal vom Produktionsraum und Hörspielstudio ab, vor allem der immaterielle Raum, wie der Klangraum oder der Hörraum. Wie diese Räume in den jeweiligen Beispielen entstehen, wie bereits bestehende Räume, wie der Bühnenraum benutzt werden, welche Position der Rezipient in diesem Raum gegenüber dem Akteur,

¹ Das Werk ist eine literarische Aufarbeitung des Werks *Horoskop des Hörspiels* (1932) von Richard Kolb: Heißenbüttel, Helmut: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*, Berlin (u.a.): Hermann Luchterhand Verlag 1972, S.203.

sowohl im Theater, als auch im Hörspiel einnimmt und welche Wirkung dies auf ihn hat, soll hier gezeigt werden. Wie konstituiert sich ein Raum medienspezifisch und welche Zeichensysteme kommen dabei zum Tragen? Wie erfolgt die Darstellung der räumlichen Dimension und wo sind die Unterschiede in den beiden Realisationen festzumachen? Aber vor allem, und daher die Wahl der sehr verschiedenen Beispiele: Konstituiert sich trotz gleichem Plots ein unterschiedlicher Raum, und wenn ja, in welchem Maße?

Die drei gewählten Beispiele wurden auf Grundlage einer dramatischen Vorlage oder eines Projektes, sowohl als Hörspiel, als auch als Theaterstück realisiert. Es ist einmal das Projekt *Deutschland 2* des Theaterkollektivs Rimini Protokoll gewählt worden, wo aus dem Tonmaterial, welches während der einmaligen Aufführung am 27. Juni 2002 aufgenommen wurde, ein Hörspiel produziert wurde. Welche Auswirkungen dies auf die Rezeption des Hörspiels hat, und welche Unterschiede sich in der Wirkung auf den Rezipienten ergeben, obgleich man auf selbiges Material zurückgegriffen hat, wird analysiert. Desweiteren handelt es sich bei *Deutschland 2* um ein Projekt, bei dem die Rezipierenden des Theaterstückes die Akteure sind - das sonst so starre Zuschauer-Akteur-Gefüge wird sozusagen unterwandert, genauso wie aus dem starren Gefüge des Theaterraums ausgebrochen wird.

Das zweite gewählte Beispiel, welches Eingang in diese Diplomarbeit findet, ist von dem jungen deutschen Autor Nis-Momme Stockmann. Die Uraufführung von *Das blaue blaue Meer* im Schauspiel Frankfurt (22. Januar 2010) und die Hörspiel-Premiere im rbb (15. Januar 2010) fanden fast zeitgleich statt. Beide Realisationen zeichnen sich durch einen starken Einsatz von Musik aus. Sowohl in der Theaterinszenierung, als auch im Hörspiel tritt der Protagonist in zwei Erzählinstanzen auf. Die verschiedene Umsetzung dieser ist untersucht worden. Auch die verschiedene akustische und visuelle Verwirklichung der Plattenbausiedlung, in der die Geschichte spielt, in den beiden Medien sind gegenübergestellt.

Das dritte zu analysierende Beispiel ist eine Dramenvorlage von Elfriede Jelinek und ist für diese Arbeit relevant, weil wenige Autoren so stark das gewählte Medium thematisieren und seine Möglichkeiten ausschöpfen, wie Elfriede Jelinek. Das Hörspiel entzieht sich der Konstruktion eines real existierenden Raums und auch das Theaterstück verweigert den Zusehenden eine klassische Szenerie. Das postdramatische Stück verweigert sich einer klassischen Handlungsdramaturgie und lässt den Regisseuren durch seinen Aufbau als Textflächen einen weiten Spielraum zur Ausgestaltung. Die beiden Inszenierungen haben die idente literarische Vorlage demnach sehr verschieden interpretiert, was sich wiederum auf die Raumkonstitution auswirkt.

Im ersten Teil der Arbeit wurde sich den Medien Hörspiel und Theater aus raumtheoretischer Perspektive genähert. Die Raumtheorie der Soziologin Martina Löw dient dabei als Basis für die Erarbeitung eines Raumkonzeptes, welches auf beide Medien anwendbar ist. Ihre

Theorie ist ergänzt durch die phänomenologische Betrachtung von Raum im Sinne von Elisabeth Ströker. Die Spezifika der Räume im Hörspiel und Theater sind im Anschluss aufgeführt. Resultat dieser Betrachtungen sind die beiden Begriffe BühnenRaum und KlangRaum – beide werden final gegenübergestellt. Mithilfe eines Codierungssystems auf Grundlage der Semiotik wird die Analyse der Medien vollzogen. Die Arbeit geht hier von der Theatersemiotik von Erika Fischer-Lichte aus und der Hörspielsemiotik von Götz Schmedes, der auf diesem Gebiet als Pionier zu nennen ist.

Die Konstitution von Bühnenräumen ist bereits in zahlreichen Arbeiten erforscht worden. Dabei ist vor allem Jens Roselt zu nennen, der unter anderem in seinem Werk *Phänomenologie des Theaters* ebenfalls eine Raumanalyse auf Grundlage der Raumtheorie nach Martina Löw vollzieht. In der Hörspielforschung ist hingegen keine vergleichbare Arbeit zu finden. Wie auch die Anzahl der Werke, die sich mit dem aktuellen Hörspiel des 21. Jahrhunderts beschäftigen eher dürftig sind. Einen Beitrag dazu liefert das *Maske und Kothurn*- Heft, welches Anfang 2013 erschienen ist. Die spezifische Schreibweise von BühnenRaum und KlangRaum soll sich von anderen Raumdefinitionen abgrenzen und besonders im Hörspiel ein Manko in diesem Forschungsbereich aufzeigen.

Die Raumtheorie nach Martina Löw sieht die Rezipierenden als konstitutives Element um Raum konstituieren zu können. Die entstehenden Bühnen- und KlangRäume werden daher aus der Sicht der Wahrnehmenden betrachtet. Die Ergebnisse der Analyse sind im abschließenden Teil dieser Arbeit skizziert.

2. Theoretischer Teil

2.1. Medien – Theater und Hörspiel

„Theater“ steht als Begriff sowohl für den institutionalisierten Bau, in dem theatrale Aufführungen stattfinden, als auch für die szenische Darstellung eines inneren und äußeren Geschehens, als künstlerische Kommunikation zwischen Agierenden und Zuschauenden, als „eine besondere Form sinnlicher Wahrnehmung“⁸, sowie für den Theaterbetrieb, „ein Mikrokosmos, in dem sich fast alle realen Berufe und Tätigkeiten noch einmal finden“⁹. Theater leitet sich aus dem griechischen Wort *theatron* ab „und bedeutet einen 'Ort zum Schauen'. Theater bezeichnete daher ursprünglich sowohl einen Ort, als auch eine besondere Form sinnlicher Wahrnehmung.“¹⁰ Seine Ursprünge hat das europäische Theater in „kultisch-rituellen Handlungen und Tänzen“¹¹, aus denen bei den Griechen in der Antike im Rahmen von Dionysien¹² das Theater entstanden ist. In dieser Zeit entstanden auch die ersten Theaterbauten. Das Theater entwickelte sich im Laufe der Zeit und sowohl sein Bau, als auch die Anordnung von Zuschauenden und Darstellenden, sowie Formen der Theateraufführungen waren Ausdruck der jeweiligen Epoche.

Es wird zwischen Sprechtheater, Musiktheater und Tanztheater unterschieden. Bei den zu analysierenden Beispielen handelt es sich ausnahmslos um Stücke, die dem Sprechtheater, auch Schauspiel genannt, zuzuordnen sind. Theater als Medium im Vergleich zum Hörspiel kann alle Sinne ansprechen. Der Besuch einer Aufführung kann zu einem optischen, akustischen, olfaktorischen, interaktiven und taktilen Ereignis werden.

„Theater heißt: eine von Akteuren und Zuschauern *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raumes, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.“¹³

Die Grenzen dessen, was zu einer Theateraufführung zu zählen ist, scheinen nach oben hin offen. Die Minimal-Beschränkung, was zu Theater zu zählen ist, hat Erika Fischer-Lichte in einer Formel definiert. Diese besagt, dass von Theater zu sprechen ist, wenn eine Person A, eine Figur X präsentiert, während der Zuschauer S, dabei zusieht¹⁴. In dieser Formel ist weder von der Notwendigkeit eines Baus noch von Kostümen die Rede, sondern lediglich

⁸ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ⁴2008, S. 12.

⁹ Lehmann, Hans-Thies: „Theater“, S.1027-1028, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag ⁵2007, S.1027.

¹⁰ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag ⁴2008, S. 12.

¹¹ Lehmann, Hans-Thies: „Theater“, S.1027-1028, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag ⁵2007, S.1027.

¹² Siehe hierzu: Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Erster Band*, Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag 1993, S.4ff; Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. Das Theater der Antike und des Mittelalters, Band 1*, Salzburg: Otto Müller Verlag 1966, S. 13.

¹³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 12.

¹⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen, Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S. 16.

von der bedingten Anwesenheit von mindestens zwei Personen, wovon eine etwas oder jemanden verkörpert.

Die in dieser Arbeit zu analysierenden Beispiele sind alle im 21. Jahrhundert uraufgeführt worden. Auch die dramatischen Vorlagen von Elfriede Jelinek und Nis-Momme Stockmann stammen aus der Zeit nach der Jahrtausendwende. Ein aktueller Theaterbegriff, der sich in den letzten 20 Jahren durchgesetzt hat, ist der von Hans-Thies Lehmann etablierte Begriff des *postdramatischen Theaters*. Das postdramatische Theater proklamiert, dass die theatralen Zeichen einer Aufführung neben den zuvor dominierenden Text treten und als gleichrangig zu bewerten sind.

„Postdramatisches Theater kann man in Anlehnung an Begriff und Sache der 'Concept Art' [...] als einen Versuch verstehen, Kunst in dem Sinne zu konzeptualisieren, daß sie nicht Repräsentation, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen (Zeit, Raum, Körper) bietet“¹⁵.

Das postdramatische Theater löst das dramatische Theater ab. Die Stücke, die für Lehmann zum postdramatischen Theater zu zählen sind, kehren den folgenden Kriterien den Rücken: „Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt.“¹⁶

Aus dem Prinzip der „Ganzheit als Modell des Realen“¹⁷ folgt eine spezielle Praxis in aktuellen Theaterinszenierungen. Theater ist als solches für die Rezipierenden sichtbar und der Fokus liegt nicht mehr darauf Dinge so wirklichkeitsgetreu, wie nur möglich darzustellen. Die drei gewählten Beispiele sind dem postdramatischen Theater zuzurechnen, oder tragen zumindest postdramatische Züge.

Das erste Hörspiel *A Comedy of Danger* wurde am 15. Januar 1924 von der BBC gesendet¹⁹. Die Rezeption über den Rundfunk war lange Zeit die einzige Möglichkeit ein Hörspiel zu hören. Allerdings hat sich die Rezeption von Hörspielen in den letzten Jahren gewandelt. Viele Hörspiele die eine große Hörerschaft erreichen, werden nicht mehr für den Hörfunk produziert, wie zum Beispiel die Abenteuer der *Drei ???*. Außerdem bieten immer mehr Rundfunk-Anstalten die Möglichkeit an, die gesendeten Hörspiele „on Demand“ für einen bestimmten Zeitraum beliebig oft und zu einer beliebigen Uhrzeit an- und nachzuhören. Sollte der Rundfunk diese Chance nutzen, könnte das Hörspiel in den nächsten Jahren wieder für eine größere Öffentlichkeit interessant werden²⁰. Die Definition von Hörspielen unterlag früher sehr einschränkenden Kriterien. Von dieser dogmatischen Anschauung ist man abgerückt. Peter Klein meint dazu provokativ:

¹⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 241.

¹⁶ Ebd. S. 22.

¹⁷ Ebd.

¹⁹ Vgl. Peschina, Helmut: "'Hörspiel' ist ein doppelter Imperativ", *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 7.

²⁰ Siehe hierzu: Klein, Peter: "Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet", *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 41-55.

„Der Begriff Hörspiel steht, überspitzt formuliert, für Rundfunkproduktionen, in denen SchauspielerInnen um einen mit grünem Filz bespannten Tisch sitzen und so tun, als ob sie betrunkene Seeleute, am Leben leidende Aristokraten oder Pfeife rauchende Kommissare wären.“²¹

Die Hörspiele der ersten 30 Jahre sind unter dem Begriff des *traditionellen Hörspiels* zusammenzufassen. Seine Realisationen sind

„geprägt von der technischen Reproduzierbarkeit einer beseelten Stimme, die ihre Funktion darin hat, das innere Wesen und äußere Bild einer bestimmten Person durch Stimme und Sprache in der Vorstellung des Hörers sichtbar werden zu lassen, als wäre sie eine innere Bühne.“²²

Dieser Fokus auf die Innerlichkeit prägt die Anfänge des Hörspiels und wird erst nach dem Zweiten Weltkrieg kritisch betrachtet, da es auch Ausdruck der nationalsozialistischen Bestrebungen war, das Hörspiel für Propaganda-Zwecke zu missbrauchen. Im Dritten Reich war der Rundfunkempfänger zentrales Kommunikationsmittel des Führers an das Volk. Ein Hörspiel der Innerlichkeit, bei dem die Radiohörenden mit dem Empfangsgerät zu einer Einheit verschmelzen, da das Hörspielgeschehen erst in den Rezipierenden sich vollständig entfaltet, stand für den Wunsch der Durchdringung des Führers in die Haushalte der Deutschen. Ähnlich dem dramatischen Theater betrachteten auch die Hörspielmacher, in Ermangelung visueller Ausdrucksmöglichkeiten, das Wort lange Zeit als ihr wichtigstes Instrumentarium²³.

Durch die Einführung der Stereophonie in den 60er Jahren wurde das *Neue Hörspiel* vorbereitet. Es zeichnet sich durch den gleichberechtigten Einsatz der akustischen Zeichensysteme aus²⁴. Die Begründer des *Neuen Hörspiels*, darunter Klaus Schöning, wollten den bis dahin sehr eng gefassten Begriff des Hörspiels erweitern. Im Neuen Hörspiel sollten „Formen wie Literatur, Musik, Feature, Dokumentation, Report, Essay, Analyse u.a.“²⁵ mit eingebunden werden. Wie auch die Vertreter des postdramatischen Theaters meinen. Die Definition, was zu Theater zu zählen sei, müssen weit gefasst werden. Dies trifft auch auf das zeitgenössische Hörspiel zu. „Heute werden unter dem Begriff ‚Hörspiel‘ eine Vielzahl von akustischen Stilrichtungen subsumiert: unter anderem Klangcollagen, (traditionelle) Handlungshörspiele, Originalton-Hörspiele, Live-Performances, Adaptionen,

²¹ Klein, Peter: "Die ungenutzte Chance. Warum das Hörspiel viel kann und zu wenig leistet", *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 45.

²² Meyer, Petra Maria: *Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst*, Wien: Passagen Verlag 1993, S. 21.

²³ Siehe hierzu: Siegert, Bernhard: „Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung“, S.287-298, in: Schneider, Irmela; Spangenberg, Peter (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*, Wiesbaden: Westdt. Verlag 2002.

²⁴ Vgl. Ladler, Karl: *Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2001, S. 55.

²⁵ Ebd. S. 57.

Pop-Hörspiele sowie jegliche Mischformen derselben.“²⁶ In den letzten Jahren hat sich der Begriff des Hörstücks neben dem Hörspiel etabliert. Mit dem Begriff des Hörstückes wird einerseits unterstrichen, dass die Grenzen dieses Sendeformats weit gefasst sein sollen und auch non-fiktionale Anteile haben können. So kann sich nunmehr alles Hörstück nennen, wenn es sich als solches versteht. Seit dem Ende der 90er Jahre realisierte Projekte, wie die von Rimini Protokoll oder Christoph Schlingensiefel rufen dazu auf, einen neuen Begriff für diese Art von Hörspiel zu schaffen. Außerdem wird durch die Ersetzung des Wortes -spiel mit dem Suffix -stück eine Loslösung vom Schau-Spiel propagiert. Diese Emanzipation vom Theater als eigene Gattung ist notwendig und soll zeigen, dass das Hörspiel kein unvollständiges Theater ist. Denn lange Zeit verkörperte das Hörspiel „so etwas wie den akustischen Theaterbesuch in häuslicher Atmosphäre.“²⁷ Somit wird ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Medien angesprochen. Denn während der Theaterzuschauer für eine Aufführung aktiv den Weg ins Theater bestreiten muss und sich dort in einem ihm ungewohnten Raum befindet, fernab des Alltags, „so ist die Stube des Rundfunkhörers sein alltägliches Milieu.“²⁸

2.2. Bühnen[Raum]Klang

2.2.1. Raum

Der Raum hat vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten und in vielen Wissenschaften seinen Bedeutungsbereich, der ihn mit einem Präfix oder Suffix versehen, in die jeweilige Wissenschaft einzuordnen sucht. Die mathematische Anschauung sieht Raum „als eine Anordnung von Punkten und Abständen [...], als ein System von Winkeln und Volumen.“⁶⁵ Um eine Raumanalyse vornehmen zu können, muss eine genaue Definition erfolgen, was mit Raum in Bezug auf Hörspiel und Theater in dieser Arbeit gemeint sein soll. In der vorliegenden Arbeit geht es um die Raumkonstitution im Hörspiel und Theater, die sich im Rezeptionsakt vollzieht. Dabei bildet sich der Raum, so die Annahme, je nach Medium und mithilfe unterschiedlicher Zeichen verschieden aus, immer ausgehend von der Wahrnehmung der Rezipierenden.

Philosophiegeschichtlich gesehen haben sich zwei Raumanschauungen entwickelt: die des absolutistischen und die des relativistischen Raums. Zweitgenannter wurde von Gottfried

²⁶ Huwiler, Elke: „Klangwelten in der Literaturwissenschaft. Zum Phänomen des Hörspiels und dessen Integration als Forschungsgegenstand“, S. 47–58, in: Huwiler, Elke; Wachter, Nicole: *Integration des Widerläufigen. Ein Streifzug durch geistes- und kulturwissenschaftliche Forschungsfelder*, Münster: LIT Verlag 2004, S. 47.

²⁷ Heißenbüttel, Helmut: "Hörspielpraxis und Hörspielhypothese", S. 23–28, Akzente 1/1954, S. 25.

²⁸ Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964, S. 38.

⁶⁵ Roselt, Jens: „Wo die Gefühle wohnen - Zur Performativität von Räumen“, S. 66–76, in: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie: *TheaterTheoriePraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 66.

Wilhelm Leibniz etabliert. In einem Briefwechsel mit Samuel Clarke erläutert er, was er unter Raum zusammenfasst und erklärt damit, was unter einer relativistischen Raumvorstellung zu verstehen ist:

„Was meine eigene Meinung anbetrifft, so habe ich mehr als einmal gesagt, daß ich den Raum ebenso wie die Zeit für etwas rein Relatives halte, nämlich für eine Ordnung des Nebeneinanderbestehens [...]. [A]ls Raum bezeichnet man eine mögliche Ordnung der Dinge, die gleichzeitig existieren, wobei man sie als gemeinsam existierend betrachtet, ohne dabei nach ihrer besonderen Art und Weise des Existierens zu fragen.“⁶⁶

Das absolutistische Raumverständnis nach Isaac Newton hingegen, in diesem Briefwechsel vertreten durch Samuel Clarke, sieht Raum als einen Behälter oder Container an, dessen Bestehen nicht auf die Anwesenheit von Subjekten angewiesen ist.

„Der Raum wird nicht von den Körpern begrenzt, sondern existiert sowohl innerhalb als auch außerhalb der Körper. Der Raum ist nicht zwischen den Körpern eingeschlossen, sondern die im umgrenzten Raum existierenden Körper, und zwar nur sie, werden von ihren eigenen Abmessungen begrenzt.“⁶⁷

Nach dem absolutistischen Raumverständnis ist der Mensch kein konstitutiver Teil für das Dasein von Raum, er ist als getrennt vom Mensch zu betrachten. Der absolutistische Raumbegriff stellt das Handeln unter den Raum, indem es davon ausgeht, dass der Prozess des Handelns im schon bestehenden Raum geschehe. Ein Bestehen mehrerer Räume an einem Ort ist im absolutistischen Raum nicht vorstellbar⁶⁸. Beim relativistischen Raumverständnis hingegen ist er nur mit der Präsenz des Menschen zu denken. Martina Löw nimmt das relativistische Raumverständnis als Ausgangsbasis für ihre Raumtheorie, hält die Anschauung aber für unzureichend, da diese ausschließlich die Relationenbildung betone und Spürbares, wie die Atmosphäre außer Acht lasse⁶⁹. Sie sieht Raum nicht als Behälter, wie die Vertreter der absolutistischen Raumvorstellung, sondern endlos und konstituierend durch menschliche Handlungen, als „begriffliche Abstraktion, die den Konstitutionsprozeß benennt“⁷⁰. In ihrem Werk *Raumsoziologie* beschreibt sie die Konstitution von Räumen. Ihre Raumtheorie ist aus soziologischer Sicht formuliert, kann aber auch auf die Raumkonstitution in ästhetischen Kunstwerken angewandt werden – was auch getan wird⁷¹ - und als Leitfaden für das Raumverständnis dieser Arbeit dient.

Die deutsche Soziologin hat dem Begriff *(An)ordnung* durch das Hinzufügen von

⁶⁶ Leibniz, Gottfried Wilhelm: "Briefwechsel mit Samuel Clarke", S. 58–73, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 61.

⁶⁷ Vgl. Clarke, Samuel, in: Gottfried Wilhelm: "Briefwechsel mit Samuel Clarke", S. 58–73, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 63f.

⁶⁸ Vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2009, S. 130f.

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 134.

⁷⁰ Ebd. S. 131.

⁷¹ Siehe hierzu: Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008.

Sonderzeichen eine spezielle Bedeutung eingeschrieben, indem sie das Wort „Ordnung, die durch Räume geschaffen wird“⁷², im Sinne von Struktur, und das Wort ‚Anordnen‘, als Prozess, als Handlungsdimension synthetisiert hat⁷³. „Betrachtet man Raum als relationale (An)ordnung sozialer Güter und Menschen, so muß das Angeordnete und das Anordnende systematisch unterschieden werden.“⁷⁴ Gemeint ist das „Angeordnete“, aus dem sich der Raum zusammensetzt und das „Anordnende“, welches mittels Wahrnehmung diesen Raum konstituiert. Was sie in ihren Raumbegriff mit einbezieht, ist die Option, dass auch Körper und nicht nur Objekte platziert werden können. Damit sind die zwei konstitutiven Elemente für die Raumkonstitution, sowohl für Theater, als auch für das Hörspiel genannt: Der Rezipient, als Anordnender und die raumkonstituierenden Zeichensysteme als Angeordnetes. Das Platzieren nennt Löw im weiteren Verlauf *Spacing* und meint mit dem Begriff der *Syntheseleistung* den Prozess des Anordnens durch den Menschen.

Spacing meint in diesem Zusammenhang die Platzierung von sozialen Gütern und Menschen (oder Symbolen, die auf sie verweisen), wodurch sich Raum konstituiert und steht synonym für Errichten, Bauen oder Positionieren⁷⁵. Die *Syntheseleistung* ist laut Löw neben dem *Spacing* konstitutiver „Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozess“⁷⁶ zur Raumkonstitution, wodurch soziale Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst werden⁷⁷. Die *Syntheseleistung* „ermöglicht es, daß Ensembles sozialer Güter oder Menschen wie ein Element wahrgenommen, erinnert oder abstrahiert werden, und dementsprechend als ein 'Baustein' in die Konstruktion von Raum einbezogen werden.“⁷⁸ Durch die Denkprozesse (*Syntheseleistung*) wird Raum als solcher auch wahrgenommen und gedacht. Bei der Untersuchung von Räumen hält Martina Löw die Betrachtung der Verknüpfungen, sowie der verknüpften Elemente für konstitutiv⁷⁹. So gehört das Subjekt zwingend zu einer Betrachtung desselben dazu. Raum entsteht also durch die Anwesenheit von Subjekten und Objekten, kann ohne diese „nicht gedacht“ werden und entsteht im Handeln⁸⁰. Dann allerdings können

„räumliche Strukturen nicht dem Gesellschaftlichen gegenübergestellt werden, sondern die in der Konstitution von Raum erzielte Reproduktion von Strukturen muß auch eine Reproduktion räumlicher Strukturen sein. Das Räumliche ist [...] nicht gegen das Gesellschaftliche abzugrenzen, sondern es ist eine spezifische Form des Gesellschaftlichen. *Räumliche Strukturen* sind, wie zeitliche Strukturen auch, Formen *gesellschaftlicher Strukturen*.“⁸¹

⁷² Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag ⁶2009, S.166.

⁷³ Vgl. Ebd.

⁷⁴ Ebd. S. 158.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S.159.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Vgl. Ebd.

⁷⁸ Ebd. S. 159f.

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 157.

⁸⁰ Vgl. Ebd. S. 165.

⁸¹ Ebd. S. 167.

Da es in dieser Arbeit nicht um den soziologischen Aspekt von Raum gehen soll, sondern um das Verständnis von Raum in ästhetischen Kunstwerken, gibt die Anschauung von Hans-Thies Lehmann, bezüglich der Raumvorstellung beim postdramatischen Theater, Aufschluss über eine gelungene Transponierung der Löwschen Raumtheorie. In der zeitgenössischen Form des Theaters erhält Raum besonderen Stellenwert. Hans-Thies Lehmann meint dazu:

„Im postdramatischen Theater dagegen wird der Raum zu einem zwar hervorgehobenen, aber als im Kontinuum des Realen verbleibend gedachten Teil der Welt: wohl auch raumzeitlich gerahmter Ausschnitt, aber zugleich fortgeschriebener Teil und insofern ein Bruchstück der Lebenswirklichkeit.“⁸²

Wo einst Raum, sowohl im Theater als auch im Hörspiel, dem Geschehen nur einen Rahmen geben, und es dem Zuhörer und Zuseher erleichtern sollte, sich realistisch einfühlen zu können, zeichnet sich das Raumverständnis des postdramatischen Theaters dadurch aus, dass es eine „reflektierende Befragung der Situation“⁸³ ermöglicht. „Die räumliche Gegebenheit wird dabei zu einer Thematisierung der Kommunikation (nicht nur) beim Theatervorgang genutzt.“⁸⁴ Auch Ludwig Wegmann trifft in seinem Werk *Zur Frage eines dramatischen Hörspiels* von 1935 zum Hörspiel eine Aussage, ähnlich der von Martina Löw, die treffender, bezüglich der Notwendigkeit von Raumkonstitution, nicht sein könnte:

„Gestalten ohne Raum gibt es für den Menschen nicht. Losgelöst von jeder Voraussetzung des Geschehens, des sich Bewegens im Raum, hingen die Gestalten in der Luft, sie könnten nicht handelnd auftreten. Die Möglichkeit, Handlung darzustellen entfiel und damit auch die Möglichkeit eines dramatischen Hörspiels. Erst die Verhaftung mit dem Raum verleiht der gehörten Stimme Körperlichkeit und damit ein eigenes Sein.“⁸⁵

Elisabeth Ströker unterscheidet in ihrer phänomenologischen Betrachtung zum Raum zwischen drei verschiedenen Räumen der Wahrnehmung: dem gestimmten Raum, dem Aktionsraum und dem Anschauungsraum⁸⁶. Mit dem gestimmten Raum ist jener gemeint, der den Zuschauer durch die Atmosphäre seiner wahrgenommenen Umgebung umgibt. Atmosphäre ist ein von Gernot Böhme geprägter Begriff. *Atmosphären* sind etwas, dass sich zwischen Menschen und Dingen oder auch Menschen und Menschen in einem Raum ergießt. Sie gehören weder allein den Objekten, bzw. den Menschen an, von denen sie ausgehen, noch denen, die den Raum betreten und die *Atmosphären* leiblich erspüren⁸⁷. Sie sind

⁸² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 288.

⁸³ Ebd. S. 303.

⁸⁴ Ebd. S. 303.

⁸⁵ Wegmann, Ludwig: *Zur Frage eines dramatischen Hörspiels*, 1935, S. 23f.

⁸⁶ Vgl. Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1965.

⁸⁷ Vgl. Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S. 54.

„weder vollständig an das Objekt der Wahrnehmung noch an das wahrnehmende Subjekt gekoppelt. Ihre Wahrnehmung ist vielmehr ein Zwischenzustand, der sich zwischen Objekt und Subjekt, in der Synthese aus Dingekstasen und affektivem Betroffensein manifestiert.“⁸⁸

Der gestimmte Raum entsteht durch die zwingende Anwesenheit von ästhetischem Kunstwerk und dem Rezipient, der das Kunstwerk wahrnimmt. Außerdem wird er von jedem Rezipierenden sehr individuell wahrgenommen, ist präreflexiv und entzieht „sich den üblichen Kriterien zur Beschreibung des Raums (Größe, Entfernungen, Richtungen)“⁸⁹. Die Definition des *gestimmten Raums* bezieht dabei den Rezipienten, wie er im Theater und Hörspiel konstitutiv ist, mit ein, und lässt dabei auch nicht außer Acht, in welchem Rahmen und in welcher Stimmung der Raum wahrgenommen wird. Die damit einhergehende subjektiv wahrgenommene Raumvorstellung schließt nach Gerhard Hoffmann eine Objektivität des Raumes aber nicht aus „da er ja nicht in dem Erlebenden ist, sondern um ihn herum; damit ist das Erleben des so gestimmten Raums potentiell außer vom erlebenden Subjekt auch von anderen nachvollziehbar“⁹⁰ Hoffmann nennt diese Dualität Intersubjektivität.⁹¹

Der Aktionsraum umschreibt die räumliche Dimension der Handlung eines Subjekts im Raum⁹² und unterscheidet sich vom gestimmten Raum „durch eine eindeutige Richtungsbestimmtheit.“⁹³ Birgit Haupt beschreibt den gestimmten Raum anhand eines literarischen Textes:

„Der Aktionsraum bezieht sich immer auf das handelnde Subjekt, das im Erzähltext nur eine Figur sein kann und nicht der Autor oder Leser. Hierbei kann eine Figur wiederum dadurch näher charakterisiert werden, wie sie in einem Raum handelt, vor allem im Kontrast zu anderen Figuren oder einer vom Leser erwarteten Handlungsweise.“⁹⁴

Seine Form verändert sich durch die Bewegung des Subjekts, welches sich in ihm befindet
- wie zum Beispiel ein Gang zu etwas.

Zum Begriff der Atmosphäre: Vgl. Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001, S.54: „Atmosphären sind offenbar weder Zustände des Subjektes noch Eigenschaften des Objektes. Gleichwohl werden sie nur in aktueller Wahrnehmung eines Subjektes erfahren und sind durch die Subjektivität des Wahrnehmenden in ihrem Was-Sein, ihrem Charakter, mitkonstituiert. Und obgleich sie nicht Eigenschaften der Objekte sind, so werden sie doch offenbar durch die Eigenschaften der Objekte in deren Zusammenspiel erzeugt. Das heißt also, Atmosphären sind etwas *zwischen* Subjekt und Objekt. Sie sind nicht etwas Relationales, sondern die Relation selbst.“

⁸⁸ Schouten, Sabine: "Der Begriff der Atmosphäre als Instrument der theaterästhetischen Analyse", S. 56–65, in: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie. *TheaterTheoriePraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 59.

⁸⁹ Haupt, Birgit: „Zur Analyse des Raums“, S. 70-87, in: Wenzel, Peter: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2004, S. 70.

⁹⁰ Hoffmann, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: Metzler Verlag 1978, S. 55.

⁹¹ Vgl. Ebd.

⁹² Haupt, Birgit: „Zur Analyse des Raums“, S. 70-87, in: Wenzel, Peter: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2004, S. 71.

⁹³ Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag⁶2009, S. 142.

⁹⁴ Haupt, Birgit: „Zur Analyse des Raums“, S.70-87, in: Wenzel, Peter: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2004, S. 75.

Der dritte Raum ist der Anschauungsraum. Er ist der „objektivste der beschriebenen Raumstrukturen; die gesehenen Dinge sind für die meisten Menschen identisch (wenn auch zum Beispiel durch die Perspektive des Betrachters manche Dinge verdeckt sein können).“⁹⁵ Dieser Anschauungsraum wird sich durch die Beschreibung der rezipierten Hörspiele und Theaterstücke ergeben. Der Anschauungsraum wird von Hans-Wilhelm Schwarze definiert als „[v]orwiegend statisch konzipierter Raum, der eine Überschau oder Fernsicht vermittelt; in ihm werden Figuren und Ereignisse angesiedelt; [er] ist eher Großraum und nicht begrenzter Handlungsort.“⁹⁶ Während in der Literaturwissenschaft beim gestimmten Raum von jenem Raum gesprochen wird, der von der Erzählinstanz erzählt wird, ist es hier der Raum, den der Rezipient wahrnimmt.

Jo Baier hat in seinem Werk *Raumrichtungen und räumliche Verhältnisse im Theater hinsichtlich ihrer emotionalen Bedeutung für den Zuschauer* über die in einem Theaterraum befindliche Anzahl von Räumen geschrieben, und kommt auf die Zahl drei:

„Wird im Zusammenhang mit dem Theater von Räumen gesprochen, denen eine mehr oder weniger spezifische emotionale Bedeutung und Wirkung zugeordnet werden kann, [...] müssen wir von drei Räumen ausgehen, von denen wiederum einer sich gegenüber den beiden anderen deutlich abhebt: Während nämlich Zuschauerraum und Bühnenraum zwei architektonisch fixierte meßbare und konkrete Räume darstellen, entfaltet sich der dritte, der ‚gespielte Raum‘ lediglich in der Vorstellung von Schauspieler und Zuschauer, ohne exakt bestimmbare Grenzen, in Abhängigkeit zu den darstellerischen Mitteln und Fähigkeiten von Schauspieler und Regisseur und der Imagination und Phantasie des jeweiligen Zuschauers.“⁹⁷

Er spricht in seinen Ausführungen nur vom Raum im Theater und zählt den *Bühnenraum*, den *Zuschauerraum* und den ‚gespielten Raum‘ auf. Der gespielte Raum, der nicht messbar ist, und mit dem gestimmten Raum vergleichbar ist, wird zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit. Durch seine Konstitution in der Vorstellung des Rezipienten durch die Handlung des Akteurs und die der Aufführung zur Verfügung stehenden Zeichen, ist die Transponierung des gespielten Raums auch auf das Hörspiel möglich.

Mithilfe der relationalen Raumdefinition von Martina Löw konnten die konstitutiven Elemente, der Rezipient und die Zeichensysteme des jeweiligen Mediums, erfasst und eine allgemeine Raumvorstellung geschaffen werden. Mithilfe der phänomenologischen Ausführungen Elisabeth Strökers wurde der gestimmte Raum als zu extrahierender Raum für diese Arbeit herausgefiltert. Anhand dieser Begrifflichkeiten wird in den folgenden

⁹⁵ Haupt, Birgit: „Zur Analyse des Raums“, S.70-87, in: Wenzel, Peter: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2004, S. 71.

⁹⁶ Schwarze, Hans-Wilhelm: „Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten“, S. 145-185, in: Ludwig, Hans Werner: *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1982, S. 172.

⁹⁷ Baier, Joseph-Albert: *„Raumrichtungen und räumliche Verhältnisse im Theater hinsichtlich ihrer emotionalen Bedeutung für den Zuschauer“*, München, Diss. 1979, S. 1.

Kapiteln (2.2.2. – 2.2.4.) eine Struktur geschaffen werden, die festlegt, wie sich der KlangRaum und wie sich der BühnenRaum konstituiert.

2.2.2. BühnenRaum

„Bühnenkunst ist Raumkunst“⁹⁸, schrieb Max Herrmann 1931 in seinem Text *Das theatralische Raumerlebnis*. Herrmann unterscheidet zwischen dem realen Theaterraum, also dem institutionalisierten Theaterraum mit Bühnen- und Publikumsbereich und dem erlebten Raum.

"Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustande kommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird."⁹⁹

Dieser erlebte Raum ist jener Raum, um den es sich dreht. Es geht, wie auch Herrmann meint, im Theater nicht um „die Darstellung des Raumes“¹⁰⁰, sondern um das, was sich durch Interaktion der Beteiligten ereignet. Für Herrmann gibt es nicht nur ein Raumerlebnis, sondern jede beteiligte Gruppe in dieser Raumkunst - der Dichter, der Schauspieler, der Zuschauer und der Regisseur - hat ein eigenes Raumerlebnis¹⁰¹. Die Raumkonstitution in dieser Arbeit geht vom Raumerlebnis des Zusehenden aus.

Um von dem Vorhandensein eines BühnenRaums sprechen zu können, benötigt es kein aufwendiges Bühnenbild. „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“¹⁰² Peter Brook verdeutlicht durch seine minimale Anforderung an das Bühnenbild, damit noch einmal für den Raum im Theater, was Erika Fischer-Lichte mit ihrer A-X-S-Formel für das Theater definiert hat.

Im Innenbereich eines Theaters ist im Normalfall der Theaterraum zu finden, der sich zumeist sehr sichtbar vom Foyerbereich und anderen Räumen des Theaters durch Mauern und Türen abgrenzt. Dieser Theaterraum lässt sich noch einmal unterteilen, wodurch ein „*Schnitt durch den Raum*“¹⁰³ entsteht, den man imaginär durch den Theaterraum ziehen kann. Er teilt diesen in den Bühnenraum und den Zuschauersaal¹⁰⁴.

⁹⁸ Herrmann, Max: "Das theatralische Raumerlebnis", S. 501–514, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 502.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Vgl. Ebd.

¹⁰² Brook, Peter: *Der leere Raum*, Hamburg: Hoffmann und Camp 1969, S. 9.

¹⁰³ Vgl. Rodatz, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 24ff.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 20f.

„So werden Trennung und Distanzierung zwischen dem Zuschauersaal und Bühnenraum durch eine klare Anordnung zweier autonomer Räume hergestellt. Dabei erfolgt die Sichtbarmachung der Schnittfläche im Sinne unserer kulturhistorisch geformten symmetrieorientierten Prägung - durch vertikale und horizontale Markierungen.“¹⁰⁵

Als vertikale Markierungen sind der „eiserne Vorhang“ (Portal) zwischen Bühnen- und Zuschauerraum zu nennen, sowie der Theatervorhang. Die zumeist angehobene Bühne, die durch eine Rampe vom Publikumsbereich abgetrennt ist, kann als horizontale Markierung angesehen werden. Je nachdem, auf welcher Seite dieses Schnitts sich der Mensch befindet, wird ihm eine Rolle zugeteilt, die er meist für die Dauer der Aufführung innehat: er ist Akteur oder Rezipient¹⁰⁶. Zwischen dem Zuschauersaal und dem Bühnenraum besteht ein Spannungsverhältnis. Sie, „so suggeriert es die interne Ordnung des Theaterbaus, sind die zwei Pole, die gemeinsam an der Konstitution des Raums des Theaters mitwirken.“¹⁰⁷

Der Theaterraum hat im Verlauf der Theatergeschichte verschiedene Bühnenformen durchwandert. Sein Aufbau und seine Position in der Anordnung stehen in direktem Verhältnis zur Anordnung des Zuschauersaals in diesem Theaterraum und der Rolle des Zuschauers. Manfred Pfister hat in seinem Buch *Das Drama* einen historischen Abriss über die Bühnenformen der letzten Jahrtausende aufgestellt. Jeder für das Theater relevanten Epoche ist dabei eine andere Bühnenform zugeteilt:

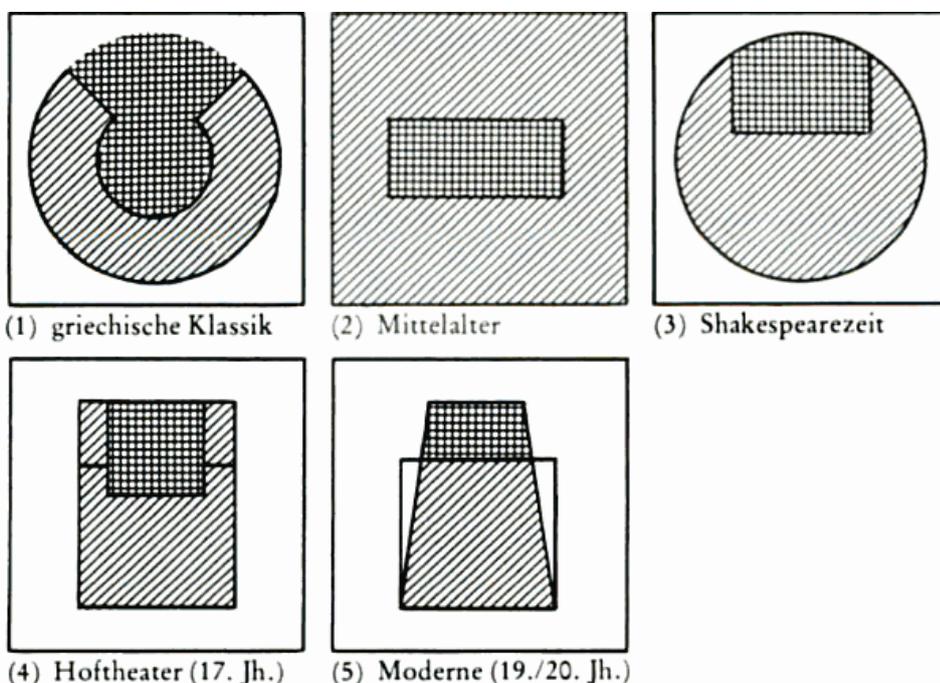


Abb.: Bild von den Bühnenformen der Theatergeschichte¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ebd. S. 21.

¹⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 147ff.

¹⁰⁷ Ebd. S. 93.

¹⁰⁸ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie der Analyse*, München: W. Fink Verlag ⁸1994, S. 42.

Aufgrund der noch heute bestehenden Gemäuer, deren Aufbau zum Teil älter als 150 Jahre ist, ist die Bühnenform der Moderne (5) aus dem 19. Und 20. Jahrhundert, Guckkastenbühne genannt, noch heute stark vertreten. Es ist zu unterscheiden zwischen Bühnenform und Bühnenraum, wobei die Bühnenform vor allem den materiellen und architektonischen Aspekt meint, und der Bühnenraum den des fiktiven Schauplatzes¹⁰⁹.

Die Guckkastenbühne, die sich seit dem 17. Jahrhundert ausgebreitet hat, schafft durch ihre Bühnenform und der damit einhergehenden Perspektive, den größtmöglichen Illusionismus für den Zuschauer. Einerseits, weil der Zuschauer vom Akteur nicht ins Spiel aufgenommen wird, andererseits aber auch, weil der Zuseher nicht permanent und zwingend die anderen Zuseher sieht. Dies ist zum Beispiel auf der Shakespeare-Bühne (3) der Fall gewesen, da durch die Anordnung von einander gegenüberliegenden Zuschauerrängen die Zuseher der anderen Seite zu sehen waren¹¹⁰.

Der von Christoph Rodatz erwähnte *Schnitt durch den Raum*, wird bei dieser Bühnenform vierte Wand genannt. „Die Rahmung durch ein Proszenium trennt die Welt der Zuschauer von der Welt der Bühne und ist damit die Voraussetzung für die Schaffung einer Illusion.“¹¹¹

Damit ist die Vorderseite eines von drei Seiten abgeschlossenen Kastens gemeint, „dessen vierte Seite (die imaginäre ‚vierte Wand‘) dem Zuschauer Einblick in das Bühnengeschehen erlaubt und ihm die Illusion gibt, als zufälliger Zeuge an einem realen Geschehen teilzunehmen.“¹¹² Der *Schnitt durch den Raum* ist in dieser Form starr, und erlaubt dem Akteur des illusionistischen Theaters nicht, diese Markierung zu übertreten oder das Publikum anzusprechen, „denn die Rampe als absolute Grenze ist das szenische Korrelat der Abwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems.“¹¹³ Die starre Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum wird heute in der Regel aber auch auf der Guckkastenbühne durch das szenische Spiel der Darstellenden durchbrochen, manchmal von einer oder beiden Seite her, sogar physisch überschritten.

Manfred Pfister spricht in seinem Werk *Das Drama* von der Relation zwischen *realem Bühnenraum* und *fiktivem Schauplatz*¹¹⁴. Damit ist der Aufbau der Bühne mit seinen theatralischen Zeichen, wie Licht, Kostüme etc. und das, auf was es verweist, gemeint. Es geht dabei um die Diskrepanz zwischen dem, was auf der Bühne zu sehen ist, und dies auch bedeutet, und die Bühne dem Zuseher immer auch als Bühne bewusst ist, und dem anderen Extrem, die Bühne so auszugestalten, dass sie auf einen fiktiven Schauplatz verweist und

¹⁰⁹ Vgl. Ebd. S. 45.

¹¹⁰ Vgl. Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag²1980, S. 18.

¹¹¹ Roselt, Jens: "Raum", S. 260–267, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler Verlag. 2005, S. 262.

¹¹² Geiger, Heinz; Haarmann, Herrmann (Hrsg.): *Aspekte des Dramas*, Opladen: Westdt. Verlag²1978, S. 95

¹¹³ Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie der Analyse*, München: W. Fink Verlag⁸1994, S. 44f.

¹¹⁴ Vgl. Ebd. S. 45.

dem Zuschauer diese Illusion größtmöglich erleichtert¹¹⁵.

Benjamin Wihstutz nennt das, was es dem Theaterraum ermöglicht seine eigene Welt zu erschaffen, „doppelte Grenzziehung“¹¹⁶.

„So können Figuren auf der Bühne sterben und zum Applaus wieder auferstehen. Verschiedene Orte und Zeiten können auf der Bühne neben- und nacheinander repräsentiert werden und den realen Raum auf die eine oder andere Weise fiktionalisieren oder seinen Rahmen modulieren.“¹¹⁷

Die größtmögliche Überschneidung von fiktivem Schauplatz und realem Bühnenraum wird im Theater des Naturalismus¹¹⁸ verfolgt, indem die Realität 1:1 übertragen wird, ähnlich wie bei einem Filmset. Der reale Bühnenraum des zweiten Beispiels dieser Arbeit *Das blaue blaue Meer* ist die Studiobühne des Schauspiel Frankfurt, während sein fiktiver Schauplatz eine Plattenbausiedlung in einer Großstadt in Deutschland ist.

Der zeitgenössische und postdramatische Theaterbegriff hat die Guckkastenbühne zwar nicht architektonisch abgelöst, aber dennoch von ihren Konventionen befreit. Der Akteur hat die Möglichkeit, den geschlossenen Theaterraum zu verlassen, und ist nicht mehr an den Bühnenraum gebunden. „Was ihre konkrete Nutzung angeht, hat sich das mediale Dispositiv der Guckkastenbühne als äußerst wandlungsfähig erwiesen.“¹¹⁹ Der Bühnenraum konstituiert sich durch das Stück, welches den ihn umgebenden Raum für die Dauer der Aufführung in Anspruch nimmt und ihn teilweise zweckentfremdet.

Als weitere Raumunterteilungsmöglichkeiten im Theater nennt Elke Platz-Waury den *dramatischen* und den *gedachten Raum*, sowie den *Zuschauerraum*¹²⁰. Der dramatische Raum bezeichnet den Raum, der *on-stage*, also auf der Bühne sichtbar ist. Auf den gedachten Raum, Max Herrmann nennt ihn auch „*Umraum*“¹²¹, wird durch gesprochene Rede verwiesen, er ist also *off-stage*.

Der Raum, der in dieser Arbeit für das Theater gemeint ist, spannt sich zwischen den vier Parametern Akteur, Zuschauer, Bühnenraum und Zuschauerraum auf. Es geht nicht nur um den Raum, der visuell sichtbar ist, sondern vor allem um den Raum, der durch alle Elemente, die eine Aufführung beeinflussen, individuell und für jeden Beteiligten anders entsteht.

„In der Theaterkunst handelt es sich also nicht um die Darstellung des Raumes, sondern um die Vorführung menschlicher Bewegung 'im' theatralischen Raum. Dieser Raum ist aber niemals oder doch kaum je identisch mit dem realen Raum, der auf der

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S. 45.

¹¹⁶ Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: Diaphanes Verlag 2012, S. 33.

¹¹⁷ Ebd. S. 83.

¹¹⁸ Naturalismus ist eine Strömung im Theater des 19. Jahrhunderts. Vertreter sind: Gerhart Hauptmann, Anton Čechov, Henrik Ibsen u.a.

¹¹⁹ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 75.

¹²⁰ Platz-Waury, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag²1980, S.17.

¹²¹ Herrmann, Max: "Das theatralische Raumerlebnis", S. 501–514, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 505.

Bühne existiert"¹²².

Um also in den Worten Fischer-Lichtes zu sprechen: Der Bühnenraum „bedeutet 1. den Raum, in dem A agiert, und damit 2. den Raum, in dem X sich befindet.“¹²³ Dies vollzieht sich auf der Bühne, während „S“ dabei zuschaut. Diese Gleichung, die bereits eingangs erläutert wurde, kennzeichnet den Zuschauenden „S“ und seine leibliche Präsenz als zwingendes Element einer Aufführung. Die Produktion und Rezeption des ästhetischen Kunstwerkes fällt zeitlich zusammen. Obgleich diese Zweiweg-Kommunikation asymmetrisch verläuft – der Akteur sendet mehr, der Rezipient empfängt hingegen fast ausschließlich – ist eine Beeinflussung des Rezipienten, verhalte er sich auch noch so ruhig, nicht zu leugnen.

„Mit der Anwesenheit [des Rezipienten (Anm. d. Verf.)] im Raum kann das Theater beginnen, noch bevor ein Scheinwerfer die Bühne erhellt oder ein Schauspieler den ersten Satz gesprochen hat. In diesem Sinne soll Raum nicht nur als äußere Hülle aufgefaßt werden, in der Schauspieler agieren und Zuschauer sitzen, sondern durch den spezifischen Umgang mit dem Raum werden Aufführungen mitkonstituiert.“¹²⁴

Durch die leibliche Anwesenheit des Zuschauers beeinflusst er eine Aufführung¹²⁵. Mit der Eigenschaft des Theaters, live zu sein, geht noch etwas anderes einher. Während einer Aufführung wird etwas gespielt – der Schauspieler A sagt etwas als Figur X – was nicht Realität ist, wohl aber Theaterwirklichkeit¹²⁶. Allerdings muss bei einer Vorstellung immer mit der Realität gerechnet werden. Wenn zum Beispiel der Schauspieler A beim Abgang von der Bühne hinfällt, obwohl dies für das Spiel der Figur X nicht vorgesehen ist, kommt es zu einem Illusionsbruch.

Ein jeder Zuschauer erlebt seine individuelle Aufführung. Neben dem Blick, der je nach Fokus unterschiedliche Dinge einfängt, ist auch die Perspektive eines jeden Zuschauers eine andere¹²⁷.

„Zu den vielen gesellschaftlich und kulturell von vornherein festgelegten Konventionen, Annahmen, religiösen und moralischen Überzeugungen, gattungsbezogenen und technischen Vorbedingungen müssen wir die Fülle an persönlichen Voraussetzungen und Vorstellungen, Erinnerungen und Erwartungen, die jeder einzelne zu einer Aufführung mitbringt, hinzuzählen.“¹²⁸

¹²² Ebd. S. 502.

¹²³ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 143.

¹²⁴ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 65.

¹²⁵ Durch Buh-Rufe Applaus oder das vernehmbare Verlassen des Theatersaals; siehe hierzu: Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S.58.

¹²⁶ Zum Begriff der Theaterwirklichkeit schreibt Erika Fischer-Lichte folgendes: „Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt.“, in: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen (u.a.): Francke Verlag 2001, S. 300.

¹²⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 297.

¹²⁸ Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989, S. 155.

Der Zuschauer ist aufgerufen, aktiv seine eigene Inszenierung zu konstruieren. Neben der unterschiedlichen Perspektive, spielt für die Interpretation des Gesehenen auch die Aufmerksamkeit des Rezipienten und die Entscheidung, auf was er sich konzentriert eine Rolle. Martin Esslin nennt dies „eine selbständig ausgewählte Montage von konzentrierten Bildern“¹²⁹. Der Zuschauer nimmt also nur einen Teil der Gesamtheit der Zeichensysteme einer Aufführung wahr, denn „[e]s werden immer viel mehr Zeichen gesendet werden, als irgendein einzelner Zuschauer jemals vollständig und bewußt wahrnehmen oder dekodieren könnte.“¹³⁰ Vor allem das postdramatische Theater spielt mit diesem Umstand, indem die Gleichzeitigkeit mehrerer Geschehnisse auf der Bühne eine Entscheidung des Zuschauers, welchem Geschehen er folgt, herausfordert.

2.2.3. KlangRaum

„Kann man einen Raum hören?“¹³², fragt Rudolf Arnheim in seinem für das Hörspiel maßgebenden Werk *Rundfunk als Hörkunst*, und beantwortet sogleich die Frage mit „Ja!“. „[M]ittelbar jedenfalls nimmt unser Ohr den Raum wahr, und zwar durch das Verhalten der Klänge in ihm.“¹³³

Während im Theater, das was auf der Bühne als *realer Bühnenraum* zu sehen ist, die Raumkonstituierung genauso beeinflusst, wie der *fiktive Schauplatz*, sind im Hörspiel die Mittel, die bei der Produktion eines Hörstückes genutzt werden, nicht relevant für die Rezeption. Der Zuschauer im Theater betrachtet einen dreidimensionalen Raum, während sich der Hörer vor dem inneren Auge seinen individuellen Raum konstituiert. Es ist für die Interpretation des rezipierten Hörspiels nicht bedeutsam, ob z. Bsp. der Genickbruch einer Figur, die aus dem Fenster springt mithilfe einer Walnuss oder eines brechenden Zweigs im Hörspielstudio produziert wird. Zumal es unmöglich ist, dies bei der Rezeption herauszufinden. Während also die Wahl des Geräusche produzierenden Objekts im Hörspiel nicht als Zeichen dienen kann, ist dies im Theater eine zusätzliche Ebene der Bedeutungsproduktion.

Die fehlende visuelle Ebene stellt gerade bei einem Aspekt wie dem Raum auf den ersten Blick einen Mangel dar. Hörspielmacher versuchen dies seit dem Aufkommen des Hörspiels zu widerlegen. Dennoch hat noch in den 1930er Jahren Richard Kolb für eine Einheit des Ortes im Hörspiel plädiert, um die Definition eines Raumes nicht zu erschweren und die Raumdarstellung weitestgehend aus dem Hörspiel herauszuhalten¹³⁵. Doch Raum

¹²⁹ Ebd. S. 97.

¹³⁰ Ebd. S. 156.

¹³² Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag 2001, S. 63.

¹³³ Ebd.

¹³⁵ Vgl. Kolb, Richard: *Horoskop des Hörspiels*, 1932, S. 25.

konstruiert sich auch ohne visuelle Ebene und, wie Erfahrungen bei der Rezeption eines Buches oder Hörspiels zeigen, konstituiert er sich im Handeln. Es ist jedoch nicht zu leugnen, dass sich der Hörspielraum anders konstruiert, als der Raum im Theater. Anders als dort, werden im Hörspiel keine fertigen Bilder gesendet, sondern diese muss der Hörer vor seinem inneren Auge erst selbst und individuell erschaffen.

„Das Fehlen von Bildern [im Hörspiel (Anm. der Verfasserin)] ist aber keineswegs ein Manko, sondern macht die besondere Stärke des Hörspiels aus. Und was diese dramatische Form geradezu vor allen anderen auszeichnet, ist, daß sie mit der eingeforderten Imaginationskraft des Zuhörers ‚arbeitet‘ und ‚hörbar‘ machen kann, was ‚unsichtbar‘ ist.“¹³⁶

Während also Raum im Theater, das Bühnenbild, erst einmal sichtbar und konkret ist, ist der akustische Raum von vornherein ein abstrakter. Denn er bleibt „für jeden Rezipienten bis zu einem gewissen Grad unbestimmt, da mit Klängen lediglich räumliche Merkmale vermittelbar sind.“¹³⁷ Eugen Kurt Fischer verneint sogar eine konstante Raumvorstellung im Hörspiel. Nach ihm sind Räume im Hörspiel assoziativ und nicht konstant. „[S]ie runden sich nur selten zum Bild, und kein Bild bleibt während der Dauer einer ganzen Handlungsphase unverändert.“¹³⁸ Außerdem entsteht erst nach und nach beim Rezipieren des Hörspiels eine komplexe Raumvorstellung¹³⁹.

Für den Hörer ist es bedeutsam, ob das Geräusch *als* Genickbruch erkennbar ist, und sich nicht anhört, *als ob* man eine Walnuss knackt. Die „Hörspielform“¹⁴⁰ ist hier also nicht maßgeblich, der Hörspielraum hingegen schon. Die Konstitution des Hörspielraums ist vergleichbar mit der Raumkonstruktion, die der Zuseher beim Rezipieren eines Films vornimmt. Ein Raum wird im Film nicht in seiner Gänze dargestellt, sondern oft nur in Ausschnitten, die durch die Montage und die Denkleistung des Rezipienten zu einem Raum zusammengefasst werden. Der Rezipient des Hörspiels fügt die wahrgenommenen Geräusche zusammen und bildet sich daraus nach und nach einen Raum. Diese Generierung des Hörspielgeschehens mittels „*kognitiver Rekonstruktion*“¹⁴² vor dem inneren Auge steht in enger Verbindung zum Begriff der *Inneren Bühne*. Die letzte große Bewegung im Hörspiel wandte sich gegen diese Vorstellung der Wahrnehmung von Hörspiel.

„Die Autorinnen und Autoren des Neuen Hörspiels fordern die Abschaffung der Illusion einer Handlung im imaginären Raum, die in traditionellen Hörspielen erzeugt wird. Das Hörspiel sollte nicht mehr die äußere Wirklichkeit nachbilden oder innere,

¹³⁶ Hobl-Friedrich, Mechthold: „Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen und Analysen“, Diss., Philosophische Fakultät II, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, Juli 1991, S.19.

¹³⁷ Schmedes, Götz: *Mediertext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 100.

¹³⁸ Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964, S. 39.

¹³⁹ Vgl. Schaudig, Michael: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaption für Kino, Hörfunk, Fernsehen*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, S. 235.

¹⁴⁰ Der Begriff „Hörspielform“ dient hier als Äquivalent zum Begriff der Bühnenform.

¹⁴² Schaudig, Michael: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaption für Kino, Hörfunk, Fernsehen*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, S.235.

seelische Vorgänge hörbar machen, sondern die Sprache selbst in den Mittelpunkt stellen.“¹⁴³

Elke Huwiler erläutert, dass für die Vertreter des *Neuen Hörspiels* die Sprache zum handelnden Subjekt wird. Anders als im traditionellen Hörspiel, wo die Geräusche den Umraum produzierten, reicht die Sprache hier nun aus, um als Subjekt zu gelten¹⁴⁴. „Die akustischen Zeichen dienen hier nicht mehr der Schaffung eines realen oder traumhaften Raums, sondern verselbständigen sich zu einem Schallraum, der ubiquitär ist.“¹⁴⁵

Die Bestrebungen der Vertreter des *Neuen Hörspiels* haben sich zwar nicht durchsetzen können, der Begriff der *Inneren Bühne* ist mittlerweile jedoch veraltet und ist so im zeitgenössischen Hörspiel nicht mehr anzunehmen.

Durch die Einführung der Stereophonie ist die Konstruktion des Hörspielgeschehens durch den Rezipienten von innen nach außen verlagert worden und spielt sich nun vor ihm, oder um ihn herum, ab. Ein weiterer Begriff, der oft mit dem Hörspiel verbunden wird, ist das *Kino im Kopf*. Andreas Jungwirth sagte dazu unlängst in einem Interview auf *derstandard.at*:

„Viele sagen, das sei Kino im Kopf. Ich stelle bei mir fest, das stimmt nicht. Also ich sehe keine Bilder. Ich bin mit den Stimmen beschäftigt, mit den Situationen, den Räumen. Es entstehen aber keine konkreten Bilder. Und diesen Freiraum, den ich gar nicht genau benennen kann, den schätze ich sehr. Ich muss die Geschichte letztendlich bildlich nicht konkretisieren, und dennoch ist sie es.“¹⁴⁶

So ist also mit dem Begriff der *Inneren Bühne* ein sensibler Umgang gefordert. Jungwirth spricht damit an, dass das Hörspiel heute keinen detaillierten Umraum mehr produziert, keinen akustischen Bühnenraum, sondern eher mit Assoziationen produzierenden Geräuschen spielt, die eine bestimmte Stimmung transportieren sollen. Allerdings sind Teilaspekte der Inneren Bühne auch dem zeitgenössischen Hörspiel nicht abzusprechen. Christine Ehardt trifft dazu im aktuell erschienenen und von Helmut Peschina herausgegebenen Heft *Maske & Kothurn* zum Thema Hörspiel eine Aussage, die auf das zeitgenössische Hörspiel zutrifft ohne dabei die Innerlichkeit zu negieren:

„Das Gehörte dringt in das Ohr der ZuhörerInnen ein und macht die Grenzen durchlässig zwischen Innen und Außen, zwischen akustischen Darbietungen - in Form von Klangerzeugungen, wie Stimme, Musik und Geräusch - sowie eigenen Vorstellungen und Assoziationen.“¹⁴⁷

So ist zwar nicht mehr vom Hörspiel als einer inneren Bühne zu sprechen, aber dennoch von einer Raumvorstellung beim Rezipieren, „die die Hörenden in ihrer Phantasie herstellen,

¹⁴³ Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S.181.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.

¹⁴⁵ Lermen, Birgit: *Das traditionelle und neue Hörspiel im Deutschunterricht*, S.146f, in: Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S.181.

¹⁴⁶ <http://derstandard.at/1358305710895/Beim-Zuhoeren-entstehen-die-Freiraeume> (30.06.2013)

¹⁴⁷ Ehardt, Christine: "Ist das Hörspiel jetzt ein Monolog?" Elfriede Jelineks Hörspiele als akustische (De-)Maskierungsorte", *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 91.

auch hier je nach gebotem ‚Anschauungsmaterial‘ mehr oder weniger konkret.“¹⁴⁸ Die Rezipierenden sind bei den zeitgenössischen Hörspielsendungen aufgefordert sich ihr eigenes Bild zu machen und Denkprozesse zu leisten um einen KlangRaum zu konstituieren. Wohingegen sich das traditionelle Hörspiel noch einige Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs sich einem Hörspiel der Innerlichkeit verschrieben hatte¹⁴⁹. Denn Richard Kolbs vielzitatierter Satz besagt, es sei „die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen“¹⁵⁰. Von dieser Passivität der Rezipierenden wollte sich das Neue Hörspiel lösen.

Konstruktion von Raum geschieht in jedem Hörspiel. Selbst im minimalsten Hörspiel, in dem nur eine Stimme spricht – ohne Geräusche, Musik oder dergleichen – auch in diesem wird sich bei dem Hörer eine Vorstellung von dieser Person bilden, und allein diese Präsenz setzt einen Raum voraus, auch wenn dieser ortlos erscheint. „Genauso wie der Mensch das Abstrakte nicht rein abstrakt, sondern nur in einer sinnlichen Hülle sich vorstellen kann, so kann er eine Stimme nicht aufnehmen, ohne sie sofort in einen körperlichen und räumlichen Zusammenhang zu stellen.“¹⁵¹

Die Rezeption eines Hörspiels unterscheidet sich von der einer Theateraufführung, neben der räumlichen Anordnung auch zeitlich. Während im Theater der Zuschauer als konstituierendes Element im Bühnenraum sitzt und damit zeitlich die Produktion und Rezeption eines Werkes zusammenfallen, ist dies beim Hörspiel nur selten der Fall¹⁵². Die räumliche Trennung bedingt sich durch die Produktion in einem Hörspielstudio und die Rezeption mithilfe eines tertiären Mediums, wie das Radio eines ist, an einem beliebig anderen Ort. Da ein Hörspiel im Normalfall vorproduziert ist, fällt auch das gleichzeitige Erleben weg. Damit geht naturgemäß einher, dass der Rezipient, anders als im Theater, die Produktion durch den Akteur nicht beeinflussen kann und auch nicht konstitutives Element einer Hörspielsendung ist. „Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und Zuschauer.“¹⁵⁴ Während das Theater eine Zweiweg-Kommunikation ist, da hier der Rezipient mit im Saal sitzt und so etwa durch Applaus oder Buh-Rufe die Aufführung mit beeinflusst, basiert das Hörspiel auf einer Einweg-Kommunikation, da es für die Sendung des Hörspiels nicht relevant ist, ob vor dem Sendeapparat auch wirklich ein Rezipient sitzt. Klarerweise

¹⁴⁸ Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 69.

¹⁴⁹ Vgl. Ehardt, Christine: "Ist das Hörspiel jetzt ein Monolog?" Elfriede Jelineks Hörspiele als akustische (De-)Maskierungsorte", *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 93.

¹⁵⁰ Kolb, Richard: *Horoskop des Hörspiels*, 1932, S. 55f.

¹⁵¹ Wegmann, Ludwig: *Zur Frage eines dramatischen Hörspiels*, 1935, S. 22.

¹⁵² Ein Beispiel, bei dem Produktion und Rezeption, sowohl zeitlich, als auch örtlich zusammenfallen, sind die Live-Hörspiele von Stefan Kaminski, der im Bühnenraum den Ring des Nibelungen produziert. Ein Grenzfall, deren eindeutige Zuordnung zum Hörspiel schwer fällt, da die Sendung nicht über den Rundfunk geschieht und die Einweg-Kommunikation nicht gegeben ist. Eine notwendige Diskussion darüber, ist aber nicht zielführend für diese Arbeit und kann daher nicht vollzogen werden.

¹⁵⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, transcript Verlag: Berlin 2012, S. 54.

sind die Rezipierenden aber auch für die Produktion eines Hörspiels relevant, da in der Mischung entschieden wird, wo der Rezipient positioniert werden soll, damit die gewünschte Wirkung bei der Sendung auch wirklich entstehen kann.

Die Rezeption des Hörspiels durch den Hörenden ist, wie im Theater, ein individuelles Erlebnis. Beim Hörspiel ist diese unterschiedliche Rezeption bedingt durch die verschiedenen Möglichkeiten der Positionierung des Rezipienten und der Tonwiedergabegeräte im Raum, aber auch durch die Eigenschaften des Raums (Größe, Schallwiedergabe, Helligkeit der Räumlichkeiten, akustische äußere Einflüsse etc.) und die Verfasstheit des Rezipienten (Aufmerksamkeit, kollektives oder einzeln erlebtes Ereignis). Wie im Theater, gibt es auch im Hörspiel einen hörspielgenuinen Code, der dem Hörenden bekannt ist und auf den die Hörspielmachenden zurückgreifen können. So evoziert z. Bsp. eine raumlose Akustik, die unter einer Stimme liegt, den inneren Monolog¹⁵⁵. Dies ist für den Hörer ein Zeichen dafür, dass das Gesagte im Hörspiel nur ‚laut gedacht‘ ist. Desweiteren ist es im Hörspiel nicht notwendig, dass eine Geräuschkulisse, die die Raumvorstellung einführt, permanent unter der Szene liegen muss. „Der Effekt dieser kurzen Einblendung von Außengeräuschen ist jedoch einem Hintergrundgeräusch, das die ganze Zeit hörbar ist, vergleichbar; die kurze Passage fungiert als eine Art 'pars pro toto' für das Hintergrundgeräusch während der Szene.“¹⁵⁶ Nach diesem Pars-Pro-Toto-Prinzip arbeitet das Hörspiel. Einmal etabliert, ist diese Raumvorstellung für den Rezipienten so lange präsent, bis es von einer anderen Raumvorstellung abgelöst wird; ein großer Unterschied zu einer Theateraufführung. Dies deckt sich mit dem assoziativen Aufblitzen der Raumzeichen im Hörspiel, die Fischer anspricht.

Im monofonen Hörspiel wurde mithilfe der Stimme einer Person, den Geräuschen, die diese Person produziert und der Distanz zum Mikrofon versucht, einen realen Raum akustisch nachzubauen. Durch die Einführung der Stereofonie konnte sich allein durch die Schallquellen-Position ein Raum konstituieren. So kann von einer Raumvorstellungsänderung in der Geschichte des Hörspiels gesprochen werden.

Der Klangraum im *Neuen Hörspiel* hat also den Anspruch, „keine in der Wirklichkeit vorhandenen oder innerlichen Räume mehr abzubilden, sondern die Sprache oder anderes akustisches Material als Subjekt einzusetzen.“¹⁵⁷

¹⁵⁵ Vgl. Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 184.

¹⁵⁶ Ebd. S. 199.

¹⁵⁷ Ebd. S. 182.

Stereofonie

Stereofonie ist ein akustisches Element, welches vor allem für das Hörspiel relevant ist. Die Erfindung der Stereofonie löste, wie bereits erwähnt, die Anschauung des Hörspiels als *Innere Bühne* ab. Mit ihrem Einsatz im Bereich des Hörspiels war es den Hörspielmachern möglich, die Figuren und Ereignisse in einem Raum zu positionieren und dies für den Rezipient hörbar zu machen. Das erste Hörspiel, welches mithilfe der Stereofonie durch den Rundfunk übertragen wurde, hieß *Gewitter über Elmwood* von P.T. Wolgar und wurde erstmals im Oktober 1964 ausgestrahlt¹⁵⁹. Noch 1963 fragt Heinz Schwitzke in seinem Werk *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte* kritisch nach der Notwendigkeit der Stereofonie im Hörspiel, und scheint von dieser neuen Möglichkeit für das Hörspiel wenig begeistert:

„Nun soll an dieser Stelle eine These gewagt werden, die in einer Zeit, in der die Stereophonie so viel gepriesen wird, waghalsig klingen mag. Das Statische ist das Wesen des Hörspiels: Hörspiel gibt es vermutlich überhaupt nur durch die Unvollkommenheit und Eindimensionalität seines akustischen Raums. Ist das eine totale Absage an die Stereophonie im Hörspiel?“¹⁶⁰

Durch die Stereofonie, so Schwitzke, werde dem Hörer erst seine Blindheit bewusst, da er im Raum versuche den Stimmen zu folgen, ohne sie sehen zu können. Wohingegen bei einer monofonen Aufnahme, bei welcher der Ton gleichmäßig aus beiden Lautsprechern kommt und das Geschehen vom Rezipienten vor ihm verortet wird, der Rezipient „im Schnittpunkt aller Spannungen“¹⁶¹ sitzt, statt distanziert und umherirrend, wie bei der Stereofonie. Schwitzke sieht das als Nachteil, weil die Handlung sich erst im Hören beim Rezipienten entfalte, und sich die Distanz dazu diametral verhalte und dadurch verwirrungstiftend sei¹⁶². „Hätten wir noch die alten Kopfhörer auf den Ohren, täuschten wir uns über die – im realistischen Sinne – Raumlosigkeit des Hörspielraums nicht so leicht.“¹⁶³ Dieses Distanz-Problem sieht Schwitzke beim Theater nicht.

Er war damals nicht der einzige, der sich von der Einführung der Stereofonie distanzierte. Die Riege der Hörspielmacher teilte sich in Stereofonie-Gegner und -Befürworter. Ein Kritikpunkt der Stereofonie-Gegner gründete auf einer Aversion gegen die neu errungene Möglichkeit, ein naturalistisches Hörspiel produzieren zu können. Die Angst vor dieser Möglichkeit war darin begründet, dass viele das Hörspiel als *Innere Bühne* verstanden die realitätsfern ist. Die Stereofonie, so die Befürchtung – würde diese Bühne zerstören. Dies sieht auch der Befürworter der Stereofonie und Vertreter des *Neuen Hörspiels* Reinhard Döhl so. Doch gleichzeitig sieht er darin auch eine Chance, die von ihm größer gewichtet wird:

¹⁵⁹ Vgl. Kleinstüber, Hans J.: *Radio. Eine Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012, S. 74.

¹⁶⁰ Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln (u.a.): Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 209.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. Ebd. S. 209f.

¹⁶³ Ebd. S. 210.

„Sonst würde nämlich jene akustische Synthese entfallen, die den Raum und alle seine Inhalte eindimensional, ja eigentlich sogar punktuell zusammenrafft, so daß jede körperliche Wirklichkeit an einem Punkte konzentriert und sozusagen mit der Phantasiewirklichkeit identisch wird.“¹⁶⁴

Trotz anfänglichem Misstrauen hat sich die Stereophonie mittlerweile durchgesetzt und ist heute aus der Hörspielrezeption kaum mehr wegzudenken. Das Hörorgan vermag es, akustisches Material in Form von Schallwellen sehr differenziert auszumachen. „Schon eine Abweichung um 3° von der Mittelebene (Medianebene) wird durch den geringen Laufzeitunterschied von 1/30 000 Sekunde als Richtungsänderung wahrgenommen.“¹⁶⁵ Die Aufnahme und Wiedergabe eines stereofonischen Klangerlebnisses unterscheidet sich von der monauralen Aufnahme in weiten Teilen. Die Stereophonie ist

„ein Übertragungsverfahren, bei dem in der elektroakustischen Übertragungskette (Mikrofon-Verstärker-Lautsprecher) 2 Kanäle verwendet werden, um eine räumlich differenzierte Tonübertragung zu ermöglichen. [...] Mit Hilfe der Stereophonie ist man in der Lage, die in der Natur vorhandenen Laufzeit- und Intensitätsdifferenzen zu übertragen und damit bei der Wiedergabe ein in Tiefe, Breite und Durchsichtigkeit wesentlich plastischeres Klangbild zu erzeugen, als dies bei der Monophonie möglich ist. Ebenso lassen sich Richtung und Bewegungsvorgänge von Schallereignissen darstellen.“¹⁶⁶

Je nachdem, ob das stereofonische Werk für eine Rezeption via Kopfhörer oder via Lautsprecher gedacht wird, unterscheiden sich auch die Bedingungen der Aufnahme. Für die Hörspielproduktion hat sich vor allem die Aufnahme durch das Kunstkopfverfahren durchgesetzt. Mit diesem Verfahren „werden die Einflüsse des Abwehrtraumes eliminiert und der Hörer ist in den Aufnahmeort einbezogen.“¹⁶⁸

Stereophonie ist das Element des Hörspiels, welches man am ehesten mit dem Begriff Raum in Verbindung bringen kann. Während Mono-Aufnahmen eine Fläche produzieren, die sich vor dem Rezipienten abspielt, so ist durch die Einführung der Stereophonie oder des Mehrkanal-Tonsystems eher von der Möglichkeit die Rede, einen Raum produzieren zu können. Daher wird auch die Berücksichtigung der Stereophonie als Zeichensystem wichtiger Bestandteil des analytischen Teils sein. Mithilfe der Stereophonie kann sich der Hörer im Raum des Hörspiels positionieren, so kann er bei einer Hörspielszene auch zwischen zwei Figuren sitzen, wenn dies die Aufnahme so vorgesehen hat. Damit wird der Hörer Teil des Geschehens und ist in die Geschichte integriert.

Die Dimensionen, die Gerhard Hoffmann in seinem Werk anspricht, die Tiefe, die Breite und die Höhe entstehen im Hörspiel durch die akustischen Zeichensysteme. „Die Breite des

¹⁶⁴ Ebd. S. 214.

¹⁶⁵ Reinecke, Hans-Peter: *Stereo-Akustik. Eine Einführung in die physikalischen, psychologischen und technischen Grundlagen stereophonen Musikhörens*, Köln: Musikverlag Hans Gerig 1966, S. 73f.

¹⁶⁶ Massenkeil, Günther (Hrsg.) (u.a.): *Metzler Sachlexikon Musik*, Stuttgart: Metzler Verlag 1998, S. 993.

¹⁶⁸ Ebd.

akustischen Raums resultiert aus den Stereopositionen, seine Tiefe aus den Entfernungen und seine Charakteristik – beispielsweise seine Größe – aus der mit den Klängen hervorgerufenen Resonanz.“¹⁶⁹ Götz Schmedes unterteilt in Zeichen, die primär zur Darstellung des Raums dienen und Zeichen, die auch Raummerkmale haben¹⁷⁰. Analog zum BühnenRaum ist also der KlangRaum der akustische Schauplatz der im akustischen Raum evozierten imaginären Räume.

Zum Begriff der Atmosphäre im Hörspiel ließe sich die These formulieren, dass sich auch hier Atmosphären ergießen. Besonders im Bezug auf den Raumaspekt und die fokussierte Betrachtung der Verortung des Rezipienten im Hörspiel, soll dieser Begriff auch für das Hörspiel Verwendung finden. Wie Böhme formulierte, ergießt sich Atmosphäre in einem Raum zwischen Subjekt und Objekten.

Atmosphäre „als erste Wahrnehmungsmöglichkeit, als eine Wirklichkeit, die noch vor jeder kognitiven Erfassung und begrifflichen Zuordnung steht, und sich zu einer ästhetischen Erfahrung ausdifferieren kann, die auch außerhalb von Kunstwelten in der normalen Lebenswelt vorkommt“¹⁷¹ gibt es auch im Hörspiel. Gemeint ist der Raum, den man sich durch das Erklingen der ersten Töne des Hörspiels vorstellt, die sich durch den Schall im Raum ausbreiten und den Rezipienten in die Hörspielwelt hineinziehen, oder ihn bewusst ausgrenzen von dieser Welt.

2.2.4. BühnenRaumKlang

Was den BühnenRaum und den KlangRaum in dieser Arbeit von den materiellen Räumen, die man beim Hören der beiden Wörter vorstellt, unterscheidet, ist seine Immaterialität. Denn er ist nicht als Raum sichtbar, sondern vielmehr spürbar durch die vielfältigen Elemente des Theaters und des Hörspiels, die ihn konstituieren. Außerdem ist das zeitliche Beginn der Konstituierung des Bühnen- und KlangRaums aufgrund der medienspezifischen Gegebenheiten anderes. Das Ereignis im Theater fängt schon an, wenn die Aufführung noch gar nicht begonnen hat. Schon durch die bloße Anwesenheit in einem auratischen Raum, wie dem Theaterraum (Foucault - Heterotopien) bilden sich Räume. Im Hörspiel geht die Raumvorstellung erst mit dem ersten Ton der Hörspielsendung los.

Der akustische Raum eines Hörspiels kann

¹⁶⁹ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 100.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd.

¹⁷¹ Rodatz, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcript Verlag 2010, S. 24.

„beschrieben werden als äußerer Rahmen für darin angesiedelte Klangereignisse. Dieser Rahmen determiniert nicht nur den Schauplatz für die Klangereignisse, sondern geht zugleich aus ihnen hervor, worin der zentrale Unterschied zum optischen Raum besteht, der auch ohne die Aktivität handelnder Figuren oder eine sonstige Ereignishaftigkeit angedeutet werden kann.“¹⁷³

Im Kapitel 2.2.1. wurden anhand von Martina Löw, die Eigenschaften des Raums aus soziologischer Sicht betrachtet. Entscheidend war, dass sie den sozialen Aspekt, also die Anwesenheit von Menschen für die Raumkonstitution mit einbezogen hat, sowie die zeitliche Komponente, das Prozessuale. In den beiden nachfolgenden Kapiteln wurden die von ihr allgemein formulierten Konstituenten des Raums im Theater und im Hörspiel herausgearbeitet, um nun in diesem Kapitel die Zusammenführung der drei Kapitel zu vollziehen und daraus die Begriffe des BühnenRaums und des KlangRaums für diese Arbeit zu extrahieren.

Mit *Spacing* sind im Theater und Hörspiel die Zeichensysteme gemeint, die sich auf den Raum beziehen, also die Bausteine, aus denen sich der jeweilige Raum konstituiert. In ihrem Buch *Raumsoziologie* geht sie auch auf institutionalisierte Räume ein, zu denen das Theater zählt. Das „sind demnach jene, bei denen die (An)Ordnung über das eigene Handeln hinaus wirksam bleibt und genormte Syntheseleistungen und Spacing nach sich zieht.“¹⁷⁴ Das ist durch die Anordnung der durch den stabilen Theaterbau bedingten meist gleichen Platzierung von Zuschauern und Akteuren bedingt. Jens Roselt erklärt dies anhand des stabilen Gefüges der Guckkastenbühne. „Das Spacing der Guckkastenbühne basiert darauf, dass Bühne und Publikum frontal gegenübergesetzt werden. Dies ist wörtlich zu verstehen, denn die Position der Zuschauer ist durch Sitzplätze fixiert.“¹⁷⁵ Bei der Guckkastenbühne stellt die vierte Wand, die für die Dauer der Aufführung geltenden Regeln auf. Mit ihr „wird die Raumdisposition außerdem einer Logik unterstellt, die festlegt, dass auf der Bühne ein festgelegter Raum [...] dargestellt wird und dass dieser dargestellte Raum nicht identisch ist mit dem Raum der Darstellung und Wahrnehmung.“¹⁷⁶ Diese Konventionen beziehen sich nicht nur auf den Bau des Theaters, sondern auch auf die Konventionen die ein Theaterbesuch mit sich bringt. Diese Norm und die Stabilität werden durch den bewussten Einsatz von flexiblen Schnitten im Raum ins Wanken gebracht.

Roselt meint in Bezug auf die Raumtheorie, dass „Theater Orte sind, an denen durch die Platzierung von Zuschauern und Akteuren bzw. deren Syntheseleistungen Räume konstituiert werden. Der Raum [...] entsteht als Koproduktion von Schauspielern und Zuschauern an einem Ort.“¹⁷⁷

¹⁷³ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 100.

¹⁷⁴ Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001, S. 164.

¹⁷⁵ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 73.

¹⁷⁶ Ebd. S. 94.

¹⁷⁷ Ebd. S. 72.

Die Syntheseleistung, das Anordnende, vollzieht sich im Handeln der Zuschauenden bzw. Zuhörenden. Der Rezipient baut sich seinen Raum auf Grundlage des von ihm wahrgenommenen Spacings. Diese Syntheseleistung ist individuell, denn

„die Blicke der Zuschauer zappen gewissermaßen hin und her, und diese Bewegungen, die tatsächlich von der Pupille gemacht werden, tragen zur Konstitution des Raums bei. Die unterschiedlichen Syntheseleistungen konstituieren unterschiedliche Räume, die ihrerseits die Syntheseleistung von Zuschauern normieren können.“¹⁷⁸

Was Jens Roselt für eine Theateraufführung ausführt, ist auch auf das Hörspiel übertragbar, da die Rezeption und damit die Reproduktion des Wahrgenommenen ein individueller Akt ist. Zur Syntheseleistung im Hörspiel, wie auch bei allen anderen Raumkonstitutionen, bedarf es des Rezipienten. Wie anhand von Martina Löw bereits eingangs erläutert, ist diese Tätigkeit prozessual und wird beim Hörspiel über die gesamte Dauer des Hörspiels durch den Rezipienten vollzogen. Anhand der wahrgenommenen Zeichensysteme wird das durch Spacing angeordnete, akustische Material auf deren Bedeutung für die Raumkonstitution hin überprüft und zur Raumdarstellung vor dem „inneren Auge“ benutzt. Vor diesem baut sich das Setting des Stückes und über die Dauer des Hörspiels der KlangRaum auf. Die basalen Parameter bei der Raumkonstruktion im Hörspiel und Theater sind gleich. Allerdings ist die Position des synthetisierenden Rezipierenden verschieden. Die beiden Begriffe BühnenRaum und KlangRaum unterscheiden sich in vielfältiger Weise. Es ist relevant, dass im Theater der Rezipient mit im Theaterraum sitzt, wohingegen er im Hörspiel nur am Wiedergabegerät sitzt. Dadurch kommen im Theater die Atmosphären hinzu, die den Rezipienten umgeben, noch bevor die Aufführung beginnt. Im Hörspiel hingegen kann der Rezipient nur Atmosphären aufnehmen, die sich durch das Geschehen transportieren. Außerdem kann der Hörspielhörer das Geschehen nicht beeinflussen.

Der nationalsozialistische Hörspielmacher Richard Kolb hat in seinem Werk *Horoskop des Hörspiels* die Grenzen der Raumdarstellung im Schauspiel und im Hörspiel in einem Schema dargestellt.

¹⁷⁸ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 94.



Abb.: aus *Horoskop des Hörspiels* von Richard Kolb¹⁷⁹

Kolb unterteilt in räumliche und darstellerische Grenzen im Hörspiel und Theater. Im Schauspiel ist die räumliche Grenze durch die Wände des Bühnenraumes begrenzt, während im Hörspiel diese Grenzen viel größer sind, da durch die „Nurhörbarkeit“ ein viel weiterer Raum dargestellt werden kann. „Die Bühne, auf der das Hörspiel handelt, ist so weit wie die Phantasie des Hörers. Die Beschränkung auf das Akustische ist eher ein Vorteil als ein Nachteil. Sie ist eine Chance, die wir ergreifen müssen.“¹⁸⁰

Das Theater wird auf der darstellerischen Seite durch die Möglichkeiten des Körpers der Akteure begrenzt, im Hörspiel wiederum durch die „Ausdrucksfähigkeit des Wortes und der Musik einerseits und der Vorstellungskraft des Hörers andererseits.“¹⁸¹ Die räumlichen Grenzen werden im Theater also nicht durch Mauern oder Vorhänge begrenzt, sondern durch das Vorstellungsvermögen des Rezipierenden, von dem die Raumkonstitution ausgeht. Gleiches gilt für das Hörspiel.

Über die Löwsche Raumtheorie hinaus beinhalten die Begriffe des BühnenRaums und des KlangRaums noch eine weitere Ebene. Ewa Makarcyk-Schuster analysiert in ihrem Werk über Stanislaw Ignacy Witkiewicz's Theaterinszenierungen nicht nur den Raum, sondern auch die Raumzeichen¹⁸². Sie geht damit über die Raumdarstellung hinaus und interpretiert ihn semiotisch auf seine symbolische Bedeutung hin. Über die Analyse der einzelnen den

¹⁷⁹ Kolb, Richard: *Horoskop des Hörspiels*, 1932, S.51.

¹⁸⁰ Wickert, Erwin, „Erwin Wickert: Die innere Bühne. Zur Dichtungsgattung Hörspiel“, S.505-514, *Akzente* 1/1954, S.513.

¹⁸¹ Vgl. Abb.

¹⁸² Vgl. Makarcyk-Schuster, Ewa: *Raum und Raumzeichen in Stanislaw Ignacy Witkiewicz's Bühnenschaffen der zwanziger Jahre oder kann man am Ende der Bühne noch die Hand ausstrecken?*, Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004.

Raum konstituierenden Zeichen interpretiert sie diese Räume auf ihre Bedeutung hinsichtlich der Interpretation des gesamten Werkes. Kanzog meint dazu:

„Jedes Objekt oder Individuum eines Textes ist einem bestimmten *semantischen Raum* zuzuordnen. Dabei ergeben sich spezifische *Raumbedingungen* der Objekte und Figuren, die jeweils nur einem semantischen Raum angehören. Die *Grenze* zwischen den Räumen ist nicht überschreitbar.“¹⁸⁴

Jurij M. Lotman hat dies mit einfachen Gegensatzpaaren verdeutlicht. So kann der Raum der erzählten Welt topologisch durch Oppositionen wie *hoch/ tief* oder *links/ rechts* differenziert werden. Diese topologischen Begriffe können semantisch mit Gegensatzpaaren wie *gut/böse* verknüpft werden¹⁸⁵. Räumliche Adjektive können also auch für eine Beschreibung der Erzählwelt stehen.

Eine hallende Stimme im Hörspiel suggeriert dem Zuhörer nicht nur, dass sich die Stimme in einem großen und leeren Raum befindet, sondern vermittelt gleichzeitig ein Gefühl von großer Einsamkeit und kann eine beängstigende Atmosphäre erzeugen¹⁸⁷. Lotman beschreibt diese Möglichkeit der Semantisierung des Raums als Raumsemantik. „[R]äumliche Darstellungen erhalten in ihrem Kontext soziale, religiöse, politische oder ethische Merkmale und Wertungen“¹⁸⁸. Eigentlich bedeutet der Begriff der Raumsemantik, dass bestimmte Zeichensysteme in einem Roman oder anderen ästhetischen Kunstwerken auf die vom Autor intendierte Weltordnung schließen lassen. Dieser Begriff wird in dieser Arbeit erweitert und bedeutet die Intention der Raumdarstellung für die Interpretation des Hörspiels und des Theaterstückes. Es ist der Versuch der Frage nachzugehen, mit welcher Intention der Raum gestaltet wurde, um die Unterschiede von Klang- und Bühnenraum, die sich konstituierten, herauszuarbeiten. Lotman nimmt an, dass die räumliche Ordnung der erzählten Welt „zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nicht-räumlichen Charakteristika aufgebaut werden.“¹⁸⁹ Durch einen symbolischen Einbezug des Raumes in die Handlung des Stückes vollzieht sich eine Semantisierung des Raumes¹⁹⁰.

Das Theater und das Hörspiel transportieren mit ihren zur Verfügung stehenden Zeichensystemen eine bestimmte Bedeutung, der Raum vermag dies im Kleinen ebenso. Es gibt also die Zeichen, die den Raum konstituieren, eine Anordnung von Zeichen - die auch Raumzeichen genannt werden können, wie sie Ewa Makarczyk-Schuster bezeichnet - die in ihrer Gesamtheit eine Atmosphäre evozieren, die der Interpretation des jeweiligen Stückes

¹⁸⁴ Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1991, S. 30.

¹⁸⁵ Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink Verlag ²1986, S. 313.

¹⁸⁷ Siehe hierzu: Ebd.

¹⁸⁸ Schwarze, Hans-Wilhelm: „Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten“, S. 145-185, in: Ludwig, Hans Werner: *Arbeitsbuch Romananalyse*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1982, S. 172.

¹⁸⁹ Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink Verlag ²1986, S. 332.

¹⁹⁰ Vgl. Schäfer, Rolf: *Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*, Aachen: Rader Verlag 1988, S. 34.

dienen. Und dies noch weit über ihre visuelle und akustische Darstellung hinaus. Sie sind das, was Fischer-Lichte den theatralen Zeichen zuschreibt: sie sind Zeichen von Zeichen¹⁹¹.

Diese beiden Ebenen der Raumanalyse gilt es, in dieser Arbeit zu vollziehen. Die Darlegung der, im vorigen Teil definierten und extrahierten Begriffe des BühnenRaums und des KlangRaums der einzelnen Beispiele sind das Ziel der Arbeit. Im nun folgenden methodischen Teil werden die Untersuchungsmethode und die Parameter für das jeweilige Medium erläutert, mithilfe derer sich die beiden Räume konstituieren. Im analytischen Teil werden sie auf ihre Funktion zur Raumkonstitution hin untersucht. Woraus sich der jeweilige Raum für das jeweilige Beispiel konstituiert.

Jens Roselt teilt in seinem Beitrag in Metzlers Lexikon der Theatertheorie den Raumbegriff in drei Dimension: die soziale Dimension, die funktionale Dimension und die ästhetische Dimension¹⁹². Er umkreist damit die konstitutiven Elemente des Akteurs, des Rezipienten und den Theaterraum als architektonische Anordnung von Bühnen- und Zuschauerraum. Unter der ästhetischen Dimension versteht er das Ereignis und die Wahrnehmung desselben, welches in einem gestimmten Raum stattfindet, der individuell wahrgenommen wird.

Die gewählten Beispiele zeigen unterschiedliche Konstruktionen von Raum. Dies wird vor allem in den Hörspielrealisationen zu beobachten sein. Die Beispiele von Elfriede Jelinek und Rimini Protokoll entziehen sich einer Betrachtung, wie es bei *Das blaue blaue Meer* der Fall ist. Sie konstruieren kein klassisches Setting, in dem sich Figuren von einem Ort aus der Realität zu einem anderen bewegen und bei dem es möglich wäre, ihn zu visualisieren. Besonders bei diesen Beispielen wird eine Raumvorstellung entstehen, die sehr abstrakt ist. Es soll dennoch versucht werden, Räume zu extrahieren, und deren Bedeutung für die Narration zu analysieren.

„Raum bleibt an den erlebenden Körper gebunden und wandert als relationales Beziehungssystem mit der Bewegung des Körpers mit.“¹⁹³ So ändert sich der Raum mit der Bewegung des Rezipienten, liegt sozusagen atmosphärisch um ihn herum. Dieser Satz verdeutlicht mehrere Dinge in Bezug auf die Raumkonstitution: Erstens wird dadurch deutlich, dass die Raumkonstitution ein individueller Prozess ist, der sich aus dem Fokus und der Perspektive des erlebenden Körpers, also des Rezipienten ergibt. Und zweitens ändert sich der Raum mit der Bewegung des Rezipienten, sofern sich dadurch auch die Relationen zum Anzuordnenden ändern. Das bezieht sich sowohl auf das Hörspiel, wenn sich der Rezipient im Raum bewegt als auch auf das Theater, wie bei dem Beispiel *Deutschland 2* zu zeigen sein wird.

¹⁹¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S.181.

¹⁹² Roselt, Jens: "Raum", S. 260–267, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler Verlag. 2005, S. 260.

¹⁹³ Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 243.

„Der filmische Raum konstituiert sich als Synthese des Betrachters aus einer Verschränkung zweier Konstruktionsprozesse, einerseits der Konstruktion von sozialem Raum der Filmhandlung und andererseits der Raumkonstruktion, die der Raumerfahrung bei der Filmwahrnehmung des Zuschauers zugrunde liegt.“¹⁵⁹

Die individuelle Raumkonstruktion ergibt sich durch den Parameter des Rezipienten, und seinem ihm eigenen kulturellen Code. Durch seine Wahrnehmung ein individueller KlangRaum und BühnenRaum entsteht. Die Raumkonstitution des KlangRaums basiert zusätzlich noch auf der Konstruktion durch akustische Klänge jedweder Art, die mehr oder weniger abstrakt sein können. „Die Besonderheit, dass Räumlichkeit mit Klängen nicht in der gleichen Weise festgelegt werden kann, wie es mit optischen Mitteln möglich ist, ist ein elementarer Bestandteil des ästhetischen Selbstverständnisses in der Geschichte des Hörspiels“¹⁹⁴.

Da die Theaterstücke im weitesten Sinne dem postdramatischen Theater zuzuordnen sind und Hörspielmacher seit der Proklamation des *Neuen Hörspiels*, zumindest was den Raum betrifft, einen ähnlichen Anspruch an ihre Realisationen haben, kann bei der Gegenüberstellung der Beispiele von der Betrachtung eines postdramatischen Raums gesprochen werden. Denn aufgrund des Anspruchs des Neuen Hörspiels, die Wirklichkeit nicht mehr abzubilden, und sich nicht mehr einreihen zu wollen neben die Bühne als Theater ohne Bild, werden die folgenden Beispiele keine realen Räume bilden. Ausgehend vom postdramatischen Theaterbegriff, in dem eine Inszenierung nicht mehr auf der einstigen Allmacht des Textes und der Geschichte beruht, sondern auf der gleichwertigen Gegenüberstellung der Zeichen im Spiel zwischen Rezipient und Akteur, sind unterschiedliche Raumkonstitutionen zu erwarten.

¹⁹⁴ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 102.

3. Methodischer Teil

3.1. Analysemethode Semiotik

Die Theatersemiotik ist stark vom Strukturalismus geprägt. „Die Besonderheit der strukturellen Untersuchung besteht darin, daß ihr nicht die Betrachtung der einzelnen Elemente in ihrer Isoliertheit oder mechanischen Vereinigung vorschwebt, sondern eine Definition der Korrelation der Elemente untereinander und ihrer Beziehungen zum Strukturganzen.“¹⁹⁶ Um diese Relationen der einzelnen Elemente geht es in der Semiotik des Theaters und des Hörspiels. Nur die Betrachtung des gesamten Zeichensystems und seiner Korrelationen zueinander, können die Intentionen des Regisseurs wiedergeben und nicht die Bedeutung der einzelnen Zeichensysteme einzeln für sich und isoliert betrachtet. Die Semiotik als Analysemethode ist auch dahingehend ideal, da sie jedes Zeichensystem als gleichwertig zur Bedeutungsgenerierung versteht. Die Semiotik als Wissenschaft der Zeichensysteme stellt die Semiose, den Zeichenprozess, zur Verfügung und macht dadurch eine Systematisierung und eine Gegenüberstellung der beiden Medien möglich. Charles William Morris sieht das Potential der Semiotik wie folgt: „Die Semiotik stellt eine allgemeine Sprache bereit, die auf jede spezielle Sprache und jedes spezielle Zeichen anwendbar ist.“¹⁹⁷ In der jüngeren Semiotikforschung sind vor allem drei Theoretiker federführend gewesen: Ferdinand de Saussure, Charles William Morris und Charles Sanders Peirce. Auf den folgenden Seiten soll ein Überblick über die Theorie der Semiotik gegeben werden, um im weiteren Verlauf die für Hörspiel und Theater relevanten Zeichensysteme aufzuzeigen und zu erläutern.

Die Theater- und Hörspielinszenierungen, sowie deren Rezeption unterliegen gewissen Regeln, die sich in einem je spezifischen Code zusammenfassen lassen. Nach Erika Fischer-Lichte lässt sich auch die Weltgemeinschaft in verschiedene kulturelle Codes einteilen. Ob der kulturelle Code verstanden wird, lässt das Subjekt zu einer Gruppe gehören, und aus dieser Gruppe ausschließen, wenn dieser von ihm nicht verstanden wird.

„Unter ‚Code‘ verstehen wir allgemein ein Regelsystem zur Hervorbringung und Interpretation von Zeichen bzw. Zeichenzusammenhängen. Gemeinsame Bedeutungen sind in einer Kultur immer dann gegeben, wenn ihre Mitglieder sich bei ihrer Konstitution alle auf denselben Code beziehen, divergierende Bedeutungen entstehen, wenn unterschiedliche Gruppen hinsichtlich desselben Zeichens unterschiedliche Codes anwenden.“¹⁹⁸

¹⁹⁶ Lotman, Jurij M.: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung. Theorie des Verses*, München: Fink Verlag 1972, S. 10.

¹⁹⁷ Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S.19.

¹⁹⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S.10.

Fischer-Lichte unterscheidet zwischen internen Codes, also Regelsystemen, die nur einer oder wenigen Kulturen zugänglich sind, und externen Codes, die für viele Kulturen Bedeutung tragen. „Sowohl die Produktion als auch das Verstehen von Äußerungen innerhalb einer Sprache funktionieren also auf der Grundlage eines Codes, den wir den internen Code dieser Sprache nennen“²⁰⁰. So spricht man zum Beispiel vom internen Code des Theaters und meint damit alle Zeichensysteme, welche die Aufführung und den Theaterbetrieb betreffen und meint mit dem externen Code jene, die zum Zeitpunkt der Aufführung diese von außerhalb her beeinflussen, wie die Kultur oder Gesellschaft, in der sie stattfindet, und durch die das Rezeptionsverhalten der Rezipienten naturgemäß geprägt ist²⁰¹.

Fischer-Lichte unterscheidet desweiteren zwischen „kulturellen Systemen, deren Zeichen eine bestimmte Gebrauchsfunktion denotieren, und kulturellen Systemen, deren Zeichen nicht eine Gebrauchsfunktion denotieren“²⁰². Mit kulturellen Systemen sind alle Phänomene umfasst, die vom Menschen hervorgebracht wurden, wie das Theater und das Hörspiel²⁰³. Ein Zeichensystem, welches eine bestimmte Gebrauchsfunktion denotiert, ist zum Beispiel ein verwendetes Requisit auf der Bühne (z. Bsp. eine Krone), während ein System, welches keine Gebrauchsfunktion denotiert, zwar ebenfalls auf eine Krone verweisen kann, diese allerdings nur im Dialog erwähnt, und nicht als Gegenstand gebraucht wird. Zeichen können sowohl auf Grundlage von ästhetischen Codes Bedeutung konstituieren, als auch auf Grundlage nicht-ästhetischer Codes.

Theater und Hörspiel als kulturelle Systeme haben ebenfalls einen Code, dessen Regeln bestimmen „1. welche materiellen Hervorbringungen als bedeutungstragende Einheiten [...] gelten sollen, 2. welche dieser Zeichen auf welche Weise und unter welchen Umständen miteinander kombiniert werden können und 3. welche Bedeutungen diesen Zeichen a) in bestimmten Syntagmen und b) eventuell auch isoliert beigelegt werden können“²⁰⁴ – den internen Code. Der theatralische Code kann auf drei verschiedenen Ebenen betrachtet werden: der Ebene des Systems, der Norm, sowie der Ebene der Rede²⁰⁵. Der theatralische Code umfasst auf der Ebene des Systems „alle allgemeinen Möglichkeiten und Bedingungen für die Erzeugung von Bedeutung auf dem Theater“²⁰⁶. Auf der Ebene der Norm hingegen

²⁰⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S.11.

²⁰¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 2. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag ²1989, S.7f.

²⁰² Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S.13.

²⁰³ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S.16.

²⁰⁴ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S.21.

²⁰⁵ Vgl. Ebd. S. 22f.

²⁰⁶ Ebd. S. 7.

enthält der Code „alle für eine bestimmte Epoche oder Gattung typischen und charakteristischen Möglichkeiten und Bedingungen.“²⁰⁷

Auf der Ebene der Rede enthält der Code wiederum alle Elemente, „die in einer konkreten Aufführung funktionell zu werden vermögen – denen im Kontext der Aufführung eine bestimmte Bedeutung beigelegt werden kann.“²⁰⁸ Die Ebene der Rede befasst sich mit der einmaligen transitorischen Aufführung des Theaters oder der Sendung eines Hörspiels. Die Elemente, die diese Ebene der Rede ergeben, sind in Form einer Aufführungsanalyse zu finden²⁰⁹. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Erforschung des theatralischen und hörspieltechnischen Codes auf der Ebene der Rede.

3.1.1. Grundlagen der Zeichentheorie

Unter einem Zeichen versteht man etwas, das für etwas anderes steht und für jemanden eine Bedeutung hat²¹⁰. Die Welt als eine Ansammlung von Zeichen allein genügt nicht, denn es bedarf jemanden, der diesen Zeichen eine Bedeutung zuschreiben kann, denn „nur über die Auffassung der Dinge als Zeichen kann Bedeutung entwickelt, vermittelt und wahrgenommen werden.“

Der Schweizer Linguist Ferdinand de Saussure beschreibt in seinem Werk *Semeologie* das Verhältnis von Signifikant/*signifiant* (dem Bezeichnendem) und dem Signifikat/*signifié* (dem Bezeichnetem)²¹¹. Bei ihm sind beide Teile eine untrennbare Einheit des Zeichens, ein Zeichen ohne Bedeutung kann es nach ihm nicht geben²¹². Der Baum wird also erst zum „Baum“, wenn das knorrige Gebilde in der Natur in der Vorstellung des Menschen als solcher wahrgenommen wird und somit Bedeutung erhält. Ugo Volli bringt an, dass zum Beispiel der Baum auch schon existierte, bevor es den Menschen gab, der ihm Bedeutung hätte geben können, doch zum Signifikanten konnte er erst werden, als er für jemanden einen *Sinn* bekam, und somit auf ein Signifikat verweist²¹³. Das Signifikat ist zu verstehen „als *Gesamtheit*, als *Klasse* einzelner möglicher Denkinhalte. [...] [D]as Signifikat ist demnach die *Gesamtheit* aller möglichen *Sinne*, die das Zeichen erhalten kann.“²¹⁴ Der Signifikant

²⁰⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text, Band 3*, Tübingen: Gunter Narr Verlag ²1988, S.7.

²⁰⁸ Ebd.

²⁰⁹ Vgl. Ebd.

²¹⁰ Vgl. Oehler, Klaus: *Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995, S.82.

²¹¹ Vgl. Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, München: Schaudig, Bauer, Ledig, S.36.

²¹² Vgl. Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen: Rader Verlag 1985, S.23.

²¹³ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002, S.22f.

²¹⁴ Ebd. S. 23.

bezeichnet eine Lautfolge, ein Wort, das für eine bestimmte Gemeinschaft mit Inhalt befüllt ist²¹⁵.

Ein gleiches Signifikat kann unterschiedliche Signifikanten haben. Ugo Volli bringt das Beispiel der Filmanalyse an. Für manchen Rezipienten steht die Musik des Films im Mittelpunkt, einem anderen ist die Montage wichtiger. „Das Signal bleibt offensichtlich dasselbe, doch der Signifikant, den jeder darin erkennt, ist jeweils ganz anders.“²¹⁶

Für Charles William Morris besteht *Semieose* „aus dem, was als Zeichen wirkt, aus dem, worauf das Zeichen referiert, und aus dem Effekt, der in irgendeinem Rezipienten ausgelöst wird und durch den die betreffende Sache ihm als Zeichen erscheint.“²¹⁷

Die drei Elemente in diesem Prozess nennt er Zeichenträger, Designat, Interpretant und Interpret. „Die Vermittler sind Zeichenträger; die Notiznahmen sind Interpretanten; die Akteure in diesem Prozeß sind Interpreten; das, von dem Notiz genommen wird, sind Designate.“²¹⁸ Die Relationen, die sich dadurch ergeben, benennt Morris mit syntaktischer, semantischer und pragmatischer Dimension. Ändert sich die Relation zwischen den Faktoren innerhalb dieser Dimensionen, so ändert sich damit auch die Bedeutung des Zeichens²¹⁹.

„Bedeutung entsteht dann, wenn ein Zeichen von einem Zeichenbenutzer innerhalb eines Zeichenzusammenhangs auf etwas bezogen wird. Sie kann sich daher ändern, wenn das Zeichen a) in einen anderen Zeichenzusammenhang eingefügt oder b) auf etwas anderes bezogen oder c) von einem anderen Zeichenbenutzer verwendet wird.“²²⁰

Durch die Erläuterung der dritten Dimension, das heißt bei einem Wechsel des Zeichenbenutzers, wird klar, dass die Bedeutungserzeugung individuell ist, und bei jedem Rezipient verschieden. Unter der syntaktischen Dimension ist die Relation des Zeichens zu anderen Zeichenträgern gemeint²²¹.

„Unter syntaktischem Gesichtspunkt ist eine Menge von Objekten dann eine Sprache [...], wenn die Beziehungen der Objekte zueinander durch folgende zwei Arten von Regeln bestimmt werden: *Formationsregeln*, die festlegen, welche Objektzusammenstellungen als selbständige Kombinationen zulässig sind (solche Kombinationen heißen ‚Sätze‘), die festlegen, welche Sätze aus gegebenen Sätzen abgeleitet werden können.“²²²

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 24.

²¹⁶ Ebd. S. 26.

²¹⁷ Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S.20.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Vgl. Ebd. S. 24f.

²²⁰ Vgl. Fischer-Lichte: „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Generierung“, in: Möhrmann, Renate: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S.240.

²²¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S.8.

²²² Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S.33.

Die semantische Dimension beschreibt die Relation des Zeichens zu den von ihm gemeinten Objekten (Morris nennt sie Gegenstände)²²³. Unter der pragmatischen Dimension versteht Morris die Relation des Zeichens zum Zeichenbenutzer (Morris nennt ihn Interpret)²²⁴. Für Morris steht der methodologische Aspekt im Vordergrund und weniger der erkenntnistheoretische, wie es bei de Saussure der Fall ist²²⁵. Für ihn tauchen Zeichen immer in einem Zeichensystem auf. Er gibt zwar zu, dass es auch sogenannte isolierte Zeichen geben mag, allerdings seien diese nur schwer vorstellbar. „[D]enn was das ist, wovon ein Interpret aufgrund der Anwesenheit eines bestimmten Zeichens Notiz nehmen soll, läßt sich nur wieder durch die Benutzung weiterer Zeichen *beschreiben*.“²²⁶

Charles Sanders Peirce gilt als Hauptbegründer der modernen Semiotik, die er auf den Gedanken aus der Antike durch Aristoteles aufbaute und erweiterte. Er entwickelte die Semiotik als Wissenschaft von Zeichen weiter²²⁷. Peirce unterteilt das Zeichen in drei Glieder, die sich in einer triadischen Relation (*triadische Zeichenrelation*) darstellen lassen: *Objekt*, *Zeichen* und *Interpretant*. Er benutzt zwar in seinem Relationsgefüge das Wort *Repräsentamen* für das Glied des *Zeichens*, doch soll im Folgenden trotzdem von *Zeichen* die Rede sein. Für Peirce ist die *triadische Zeichenrelation* wie folgt zu erklären:

„Ein *Zeichen* oder *Repräsentamen* ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem Zweiten steht, das sein *Objekt* genannt wird, daß es fähig ist ein Drittes, das sein *Interpretant* genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der er selbst steht.“²²⁸

Der Filmsemiotiker Klaus Kanzog hat dieses Verhältnis der drei Glieder in Bezug auf den Adressaten, folgendermaßen erläutert: „[E]in Zeichen erzeugt im Geist des Adressaten einen Interpretanten als geistiges Korrelat und mental repräsentierte Entsprechung. Dieses Zeichenkonzept ermöglicht dem Zeichenbenutzer, das Zeichen auf das Objekt zu beziehen, für das es steht.“²²⁹ Damit etwas als Zeichen fungieren kann, muss es ein anderes Etwas bezeichnen und diese Bezeichnung muss eine Bedeutung haben die von jemandem verstanden wird²³⁰. „Es gehört außerdem zum Sein der Zeichen, daß sie immer in Verbindung mit einem materiellen, wahrnehmbaren Träger vorkommen, d.h. ein Zeichen ist

²²³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S.8.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen: Rader Verlag 1985, S.23.

²²⁶ Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S.24.

²²⁷ Vgl. Oehler, Klaus: *Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995, S.77.

²²⁸ Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und Übersetzt von Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1993, S.64.

²²⁹ Vgl. Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmsemiotik*, Wiesbaden: diskurs film Verlag 2007, S.39.

²³⁰ Vgl. Oehler, Klaus: *Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995, S.85.

als Zeichen an seine Materialisation gebunden, um ein Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung sein zu können.²³¹

Anders als bei de Saussure gehört der Interpretant bei Peirce dazu. Das lässt seine Semiotik zu einer dreigliedrigen Anordnung anwachsen, im Gegensatz zu der von de Saussure, welche nur aus Signifikant und Signifikat besteht. Die drei Kategorien treten immer gemeinsam auf und können nur theoretisch einzeln betrachtet werden²³². Die von Peirce entwickelte Zeichentriade hat drei sogenannte Aspekte: den *Zeichenaspekt*, den *Objektaspekt* und den *Interpretantenaspekt*²³³. Diese wiederum „lassen sich jeder für sich in drei Untergliederungen, sogenannte Trichotomien, zerlegen. Der Zeichenaspekt gliedert sich in das (1) Qualizeichen, (2) das Sinzeichen und (3) das Legizeichen, wobei das Qualizeichen sich auf die sinnliche Qualität eines Zeichens, seine punktuelle wahrnehmbare Erscheinung (z. Bsp. „grün“) bezieht“²³⁴. Das Sinzeichen enthält ein oder mehrere Qualizeichen und bezieht sich „auf die individuelle Gegebenheit eines Zeichens (z. Bsp. ein bestimmtes Verkehrsschild in einer bestimmten Straße)“²³⁵. Die dritte Untergliederungsmöglichkeit des Zeichenbezugs, das Legizeichen, bezieht sich „auf den generellen Typus eines Zeichens (z. Bsp. das Wort „Baum“).“²³⁶

Diese Ausführungen können anhand der folgenden Tabelle am besten nachvollzogen werden.

Kategorien	Zeichenbezüge		
	<i>Mittel</i>	<i>Objekt</i>	<i>Interpretant</i>
Ersttheit	<i>Qualizeichen</i>	<i>Ikön</i>	<i>Rhema</i>
Zweitheit	<i>Sinzeichen</i>	<i>Index</i>	<i>Dicizeichen</i>
Drittheit	<i>Legizeichen</i>	<i>Symbol</i>	<i>Argument</i>

Abb.: Die Zeichenbezüge und ihre Kategorien²³⁷

Die Semiose wird erst durch den Interpretanten möglich, da dieser die Verbindung zwischen Ausdruck und Inhalt schafft²³⁸. Peirce unterteilt in drei *universale Kategorien*, die er auf Hegels *Phänomenologie des Geistes* zurückführt und die er als *Ersttheit*, *Zweitheit* und *Drittheit* bezeichnet²³⁹. Desweiteren unterscheidet Peirce zwischen drei Zeichenarten (mit

²³¹ Oehler, Klaus: *Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995, S.85.

²³² Ebd. S.85.

²³³ Vgl. Oehler, Klaus: *Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995, S.82.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Vgl. Schönrich, Gerhard: *Semiotik. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 1999, S.27.

²³⁸ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002, S.28.

²³⁹ Siehe hierzu: Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und Übersetzt von Helmut Pape, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S.55.

Objektbezug), auch Aspekte genannt, in deren Beschaffenheit das Zeichen dem Interpretanten begegnen kann: dem Ikon, dem Index und dem Symbol.

„Ob ein Zeichen als Ikon, Index oder Symbol fungiert, ist nicht nur abhängig von seinem Kontext, sondern auch von der Ebene, auf der der Zeichenprozess verläuft bzw. an der seine Interpretation Bedeutung ansetzt. Ikonische, indexikalische und symbolische Bedeutungsvermittlungen können sich also gegenseitig überlagern.“²⁵²

Martin Esslin beschreibt das Ikon als das Zeichen der zweiten Zeichentrichotomie, welches sofort erkannt wird, „weil es mit einem eindeutigen Bild des betreffenden Objekts darstellt, was es bedeutet.“²⁵⁴ Das Zeichen hat also mimetische Ähnlichkeit mit seinem Gegenstand den es bezeichnet. Mit den Begriffen von Ferdinand de Saussure könnte man auch sagen: der Signifikant ist deren Signifikat, dem Inhalt, ähnlich²⁵⁵. Dazu sind Piktogrammbilder zu zählen oder Landkarten oder auf akustischer Ebene der Ton einer Autohupe.

„An *Icon* is a sign which refers to the Object that denotes merely **by virtue of characters of its own**, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not. It is true that unless there really is such an Object, the Icon does not act as a sign; but this has nothing to do with its character as a sign. Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it.“²⁵⁶

Das indexikalische Zeichen, auch hinweisendes Zeichen²⁵⁷ genannt, steht in einer nahen Beziehung zum Objekt, für welches es steht. So ist „der Hinweis (der Index) ein physikalisch oder kausal mit dem eigentlichen Gegenstand verbundenes Zeichen und erhält seinen Sinn aus diesem Bezug zum Gegenstand.“²⁵⁸ Als Beispiele sind die Wörter „Er“, „Sie“ oder „Du“ zu nennen, weil in einem Gespräch nur durch einen Fingerzeig oder einen eindeutigen Blick klar wird, wer gemeint ist; aber auch die Unterschrift und der Fingerabdruck²⁵⁹.

Die dritte Zeichenart, die Peirce beschreibt, sind die symbolischen Zeichen. Symbolisch im Sinne von Peirce ist etwas, „wenn bei deren Fehlen keinerlei Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat mehr besteht. Mit anderen Worten hat ein Symbol [...] lediglich eine historische und konventionelle Motivierung.“²⁶⁰ Zwischen dem Signifikant und dem Signifikat

„*Erstheit* ist das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist. *Zweitheit* ist das, was so ist, wie es ist, weil eine zweite Entität so ist, wie sie ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes. *Drittheit* ist das, dessen Sein darin besteht, daß es eine Zweitheit hervorbringt. Es gibt keine Viertheit, die nicht bloß aus Drittheit bestehen würde.“ Die drei Kategorien lassen sich als drei Klassen von Relationen bestimmen: monadische, dyadische und triadische. Höhere Kategorien, also zum Beispiel eine Viertheit, gibt es laut Peirce nicht, da sich diese wieder reduzieren ließe auf eine dieser drei Kategorien.

²⁵² Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S.24.

²⁵⁴ Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989, S.43.

²⁵⁵ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002, S.33.

²⁵⁶ Peirce, Charles Sanders; Burks, Arthur W. (Hrsg.): *Collected Papers. Band I-IV*, Cambridge: The Belknap Pr. of Harvard University Press 1996, 2.247.

²⁵⁷ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002, S.36.

²⁵⁸ Ebd. S. 37.

²⁵⁹ Vgl. Ebd.

²⁶⁰ Ebd. S. 38f.

besteht keine erkennbare Beziehung, sondern lediglich ein willkürliches Verhältnis²⁶¹. Erst durch eine getroffene Übereinkunft können symbolische Zeichen Bedeutung erhalten.

Der Zusammenhang zwischen Signifikant und Signifikat ist willkürlich, auch arbiträr genannt. Diese Arbitrarität der Zeichen entsteht aus dem kulturellen und historischen Umfeld, in dem es sich befindet. So wird zum Beispiel das Signifikat *Katze*, also das Haustier, im französischen „chat“ genannt, während es im englischen „cat“ heißt und im deutschen „Katze“. Je nachdem, welche Sprache man spricht, in welchem kulturellen Umfeld man aufgewachsen ist, wird das Signifikat einen anderen Signifikanten erhalten. Der eingangs angesprochene kulturelle Code kommt hier also zum Tragen. Dass bei der Aussprache eines Begriffes vor dem inneren Auge des Empfängers das dazugehörige Bild entsteht, ist ein Ergebnis von Abmachungen, die einmal getroffen worden sind. Bei dem Beispiel einer Autohupe hingegen ist die Beziehung keine arbiträre, da - einmal in Erfahrung gebracht - eine Autohupe als Zeichen für das Auto steht, auch unabhängig vom kulturellen Umfeld. Nach Ugo Volli weist die Arbitrarität zwei Aspekte auf. Er bringt als Beispiel die Ampel an, bei der die Farben für jeden lesbar sind, die Wahl der Farbe, allerdings arbiträr und somit austauschbar ist. Rot könnte durch Lila ersetzt werden, was an der Bedeutung nichts ändern würde²⁶³. Es „zeigt, wie die Signifikanten in einem System arbiträrer Zeichen im Grunde nicht *an sich* schon Träger eines Sinnes sind, sondern erst durch ihr Vermögen, sich voneinander zu *unterscheiden* und zueinander *im Gegensatz zu stehen*.“²⁶⁴

Bewegt man sich etwas außerhalb der Peirceschen Semiotik so findet man weitere Eigenschaften, die ein Zeichen inne haben kann, wie zum Beispiel Denotationen, Konnotationen oder Metazeichen. Unter *Denotation* eines Zeichens wird das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat verstanden, welches eine klar umrissene Bedeutung hat. Von *Konnotation* hingegen ist die Rede, wenn das Signifikat weitungspannender ist, und nicht klar umrissen. Konnotationen sind häufig ideologisch und individuell²⁶⁵. Bei einer Konnotation wird eine Erfahrung mit dem Wort verbunden, die mit dem Wort nichts zu tun hat, sondern durch eine Art Prägung entstanden ist. „Wir werden also sagen, daß ein *Konnotationssystem ein System ist, dessen Ausdrucksebene durch ein Bedeutungssystem gebildet wird*.“²⁶⁶

Metazeichen wiederum geben an, „welches Register man in der Kommunikation verwenden möchte, zum Beispiel, ob ein bestimmter Satz ernst genommen oder aber als Spaß verstanden werden soll [...]. Ein Metazeichen verwendet also bestimmte Eigenschaften des Signifikanten eines Zeichens, um damit einige Anweisungen zum Gebrauch des Zeichens selbst zu vermitteln.“²⁶⁷

²⁶¹ Ebd. S. 38.

²⁶³ Vgl. Ebd. S. 42.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 45f.

²⁶⁶ Barthes, Roland: *Elemente der Semiologie. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Berlin: Suhrkamp Verlag 1983, S.76.

²⁶⁷ Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002, S.47.

Jeder Text, gedacht als eine Aneinanderreihung von Zeichen, lässt sich als ein Syntagma verstehen²⁶⁹. Die sich daraus ergebende Kette kann zu Wörtern, Sätzen und Abschnitten zusammengefasst werden. So besteht in einem Satz auf der syntagmatischen Achse eine Beziehung zwischen den einzelnen Wörtern dieses Satzes.

Die paradigmatische Ebene meint das, was Ferdinand de Saussure unter *Assoziationen* versteht: „Andererseits aber assoziieren sich außerhalb des gesprochenen Satzes (syntagmatische Ebene) die Wörter, die irgend etwas unter sich gemein haben, im Gedächtnis, und so bilden sich Gruppen, innerhalb derer sehr verschiedene Beziehungen herrschen.“²⁷¹ Sie wird mitunter aber auch als systematische Ebene bezeichnet²⁷². Das Paradigma beschreibt eine Klasse von Zeichen, die in wenigstens einem semantischen Merkmal übereinstimmen. Bei der Nennung der verschiedenen Wörter ergibt sich beim Empfänger dieselbe oder eine ähnliche Assoziation, ein ähnliches oder gleiches Signifikat.

Abschließend, und in Bezugnahme auf Peirce sei angemerkt, dass man den Fokus entweder auf das Zeichen richten kann, wodurch sich eine Untersuchung auf die Beziehung zwischen Zeichen und der Welt richtet, oder der Fokus richtet sich auf den Signifikant. Diese Untersuchung der Zeichen auf ihre Bedeutung hin, soll in der vorliegenden Arbeit vollzogen werden²⁷⁴. „Theatersemiotik begreift und untersucht das Theater als ein System der Bedeutungsproduktion.“²⁷⁵ Dieser Satz, weitet man ihn auf die Hörspielsemiotik aus - und das ist hier möglich – erklärt, um was es in dieser Arbeit gehen soll.

3.1.2. Semiotische Ästhetik

Eine Semiose, mit der man Kunstwerke wie das Theater oder das Hörspiel auf seine Zeichensysteme hin untersucht, nennt man ästhetische Semiotik. Die Medien wie Film, Theater und Hörspiel werden in diesem Zusammenhang ästhetische Systeme genannt. Erika Fischer-Lichte erklärt in diesem Zusammenhang, dass in einem nicht-ästhetischen Text Dinge oder Fakten ausgelassen werden können, ohne dass der Sinn abhandenkommt. In einem ästhetischen Text hingegen sind die einzelnen Zeichen und die damit verbundene Bedeutung so miteinander verknüpft, dass alle Elemente unabdingbar sind. Ein Weglassen

²⁶⁹ Vgl. Andreotti, Mario: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*, Bern (u.a.): Haupt Verlag 1996, S. 23.

²⁷¹ de Saussure, Ferdinand: „Cours de linguistique générale“, S.147, in: Barthes, Roland: *Elemente der Semiotik. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Berlin: Suhrkamp Verlag 1983, S. 49.

²⁷² Vgl. Barthes, Roland: *Elemente der Semiotik. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Berlin: Suhrkamp Verlag 1983, S. 50.

²⁷⁴ Vgl. Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Hrsg. Nauck-Börner, Christa, Aachen: Rader Verlag 1985, S. 25.

²⁷⁵ Fischer-Lichte: „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, in: Möhrmann, Renate: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 234.

von einzelnen Teilelementen würde eine andere Bedeutung bedingen²⁷⁶. Die Zeichen von ästhetischen Texten können „nur in der jeweiligen Kombination und Position, in der sie eingesetzt sind, die intendierte Bedeutung explizit“²⁷⁷ ausdrücken.

Die Bedeutung ästhetischer Zeichen geht über die Bedeutung von Zeichen in der außer-ästhetischen Welt hinaus. Es kommt bei ihnen „zur unmittelbaren Wahrnehmung von Werteigenschaften vermittels der bloßen Gegenwart dessen, was selbst den Wert besitzt, den es designiert.“²⁷⁸ Die ästhetischen Zeichen haben keine Gebrauchsfunktion. Ihnen kommt lediglich eine Zeichenfunktion zu, die für den Interpretanten bzw. den Rezipienten einer Aufführung oder Hörspielübertragung Bedeutung vermittelt²⁷⁹. Bei ästhetischen Texten tritt oftmals also der Inhalt hinter der Form zurück.

3.1.3. Semiotik im Theater

Das Theater als semiotisches System ist wie das Hörspiel zu den ästhetischen Systemen zu zählen. Sie haben lediglich eine Bezeichnungsfunktion (siehe Kapitel 3.1.1.). Die semiotische Analyse des Theaters in dieser Arbeit bezieht sich nicht auf den historischen Aspekt, welcher gewiss auch möglich wäre, sondern auf die Analyse einer konkreten Aufführung. Daraus ergibt sich, dass die Analyse sehr komplex ist, da neben dem *dramatischen Text*, auch der *Text des Schauspiels* und der *Text der Aufführung* zu analysieren ist²⁸¹. Im analytischen Teil werden somit Aufführungsaufzeichnungen herangezogen, um anhand dieser eine semiotische Analyse zu vollziehen. Der Analysegegenstand ist sehr komplex da „alles, was auf der Bühne wahrzunehmen ist, Bedeutung erhalten und zum Zeichen werden kann. Der Schauspieler und weiterhin die Kostüme, Requisiten, Geräusche und das Licht sind Signifikanten und bilden Zeichensysteme, die in einer Aufführung als komplexes Ereignis wahrgenommen werden.“²⁸² Während in theatralen Aufführungen, zum Beispiel aus der Zeit des modernen Theaters, das szenische Geschehen den theatralen Text visuell nur unterstützt hat, dient die Visualisierung heute vielmehr als Option eine Metaebene zu schaffen, die nicht ausgesprochen aber doch visuell sichtbar ist, und im Idealfall in Union mit dem Text eine zweite Geschichte erzählt.

²⁷⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Die Aufführung als Text.*, Band 3, Tübingen: Gunter Narr Verlag ²1988, S. 11.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Morris, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, S. 98.

²⁷⁹ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 35.

²⁸¹ Vgl. Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002, S. 333.

²⁸² Meurer, Petra: *Theatrale Räume, Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Berlin: LIT Verlag 2007, S.20.

Wie in Kapitel 3.1.1. bereits erläutert wurde, lassen sich die in einem Zeichensystem vorkommenden Zeichen näher klassifizieren. Martin Esslin sieht in seinem Werk *Die Zeichen des Dramas* die Aufführung im Theater als im Wesentlichen ikonisch an:

„Jeder Moment einer dramatischen Handlung ist ein unmittelbares optisches und akustisches Zeichen einer erfundenen oder anderweitig reproduzierten Realität. Alle anderen Typen von Zeichen, die in einer dramatischen Aufführung vorhanden sind, funktionieren im Rahmen dieser grundlegenden ikonischen Mimesis.“²⁸³

Das Theater ist ein Zeichensystem, welches sich aus einem Konglomerat von mehreren Sub-Zeichensystemen zusammensetzt. Dazu sind nach Tadeusz Kowzan folgende Zeichensysteme zu zählen: Wort, Vortrag des Textes, Gesichtsausdruck, Gestik, Bewegung des Schauspielers im dramatischen Raum, Maske, Frisur und Kostüm des Akteurs, Requisiten, Bühnenbild, Beleuchtung, Musik und Toneffekte²⁸⁴.

Erika Fischer-Lichte findet eine andere Unterteilung: Geräusche, Musik, linguistische Zeichen, paralinguistische Zeichen, mimische Zeichen, gestische Zeichen, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung. Die mimischen, gestischen und proxemischen Zeichen fasst Erika Fischer-Lichte unter dem Oberbegriff der kinesischen Zeichen zusammen, mit der Begründung, dass diese Zeichen meist gemeinsam und in Kombination auftreten und eine gemeinsame Interpretation dieser daher nahe liegt²⁸⁵. Daher sind auch in vorliegender Arbeit diese drei Zeichensysteme in einem Kapitel zusammengefasst. In vorliegender Arbeit soll die Unterteilung von Erika Fischer-Lichte leitgebend sein.

„Extrem gesagt - und längst nicht auf alle Fälle zutreffend - wird die Wirklichkeit selbst im Bühnenraum zum Zeichensystem. Ein System von Zeichen nur deshalb, weil die Theaterwirklichkeit nicht ausschließlich die vom sprachlichen Zeichen stellvertretende Realität bildet, sondern auch selbst stellvertretend ist für eine Realität außerhalb des Bühnenraumes, die Realität der Lebenswirklichkeit.“²⁸⁷

Die Theatersemiotik macht die Bedeutungsgenerierung auf dem Theater durchschaubar und eine Interpretation des Gesehenen einfacher.

Die Zeichen können einzeln betrachtet werden und theoretisch auch einzeln interpretiert werden. Doch nur gemeinsam betrachtet, können sie als Interpretationsgrundlage für die Inszenierung dienen. Aus diesem Grund müssen folgende Regeln für die Kombination der einzelnen Sub-Zeichensysteme beachtet werden:

„1) Jedes Zeichen eines Zeichensystems kann mit jedem Zeichen eines anderen sowie mit anderen Zeichen desselben Systems kombiniert werden.

²⁸³ Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989, S. 43f.

²⁸⁴ Vgl. Kowzan, Tadeusz: „Le signe au théâtre. Introduction à la semiologie de l'art du spectacle“, S. 55-59, in: Diogène 1968, S. 58.

²⁸⁵ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 47.

²⁸⁷ Bachmann, Ueli: *Theatertext im Bühnenraum*, Zürich: Orell Füssli Verlag 1986, S. 45.

- 2) Jedes Zeichen kann sowohl simultan, als auch sequentiell mit einem anderen kombiniert werden.
- 3) Die Kombination der Zeichen, die unterschiedlichen Zeichensystemen angehören, kann gleichberechtigt oder mit hierarchischer Strukturierung erfolgen²⁸⁹

3.1.4. Semiotik im Hörspiel

Auch im Hörspiel gibt es mehrere Zeichensysteme um Bedeutung zu erzeugen. Götz Schmedes unterscheidet beim Hörspiel zwischen allgemeinen Zeichensystemen und audiophonen Zeichensystemen. Zu den allgemeinen zählt er Sprache, Stimme, Geräusch, Musik und Stille. Als audiophone Zeichensysteme betrachtet er Blende, Schnitt, Mischung, Stereophonie und elektroakustische Manipulation²⁹⁰. Armin Frank unterteilt die Bausteine des Hörspiels, wie er sie nennt in Wort, Stimme, Musik, Geräusch, Radiofonischer Effekt, Stille und Raumklang²⁹¹.

„Als Kunstform ist das Hörspiel schließlich ein ästhetisches System. Die Beschreibung als ‚spezifisches System zur Vermittlung ästhetisch verarbeiteter Informationen‘ ist absichtlich weit gefasst, um auch die häufig angewandten Verfahren der Ästhetisierung nicht-ästhetischer Inhalte zu erfassen.“²⁹²

Beim Hörspiel müssen alle Zeichen, die Bedeutung erzeugen sollen, akustisch verhandelt werden, wohingegen im Theater die visuellen Zeichen hinzukommen. Während der Zuseher unablässiger Bestandteil einer Theateraufführung ist, diese beeinflussen kann und dies auch tut, ist der Zuhörer in einem Hörspiel nicht zwingend für die Sendung einer Hörspielinszenierung erforderlich. Diese „Singularität des Vermittlungskanals“²⁹³ bedeutet aber nicht, dass der Rezipient für die Bedeutungserzeugung abwesend sein kann. Auch im Hörspiel ist der Zuhörer Teil des Zeichenprozesses, da die Interpretation des Gehörten individuell ist und auch hermeneutisch gesehen dem Wandel der Zeit unterliegt.

Um die beiden Medien miteinander vergleichbar machen zu können, muss also eine Aufzählung von Zeichensystemen erstellt werden, die für beide anwendbar ist. Abgesehen von den visuellen Zeichen kommen alle von Fischer-Lichte genannten Zeichensysteme auch im Hörspiel vor.

²⁸⁹ Fischer-Lichte: Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung, in: Möhrmann, Renate: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 239.

²⁹⁰ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002.

²⁹¹ Vgl. Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963.

²⁹² Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 16.

²⁹³ Ebd. S. 59.

3.2. Zeichensysteme

Die in den vorigen Kapiteln erläuterten semiotischen Systeme Hörspiel und Theater lassen sich differenzieren in diverse, dem jeweiligen Medium aufgrund seiner Beschaffenheit zur Verfügung stehenden Mitteln, Sub-Zeichensysteme. Die Gesamtheit der Zeichensysteme ist dann die Theateraufführung oder die Hörspielsendung. Im Folgenden werden nun die verschiedenen Zeichensysteme aufgelistet und deren Funktion und Nutzungsmöglichkeit erläutert.

Dabei können Zeichen nur theoretisch einzeln und isoliert voneinander betrachtet werden, denn in der Praxis kommen sie immer in Kombination mit anderen Zeichen vor.

"Es lassen sich prinzipiell drei Möglichkeiten unterscheiden, auf welche Weise sich die einzelnen Zeichen aufeinander beziehen können: 1. die gleichzeitig verwendeten Zeichen bestärken und unterstützen sich gegenseitig. 2. Die gleichzeitig verwendeten Zeichen widersprechen einander. 3. Die gleichzeitig verwendeten Zeichen stehen in keiner erkennbaren Beziehung zueinander."³⁰¹

Die verschiedenen Zeichensysteme sind immer auf ihre Funktion für die Raumkonstitution zu betrachten.

Was die Verwendung der zur Verfügung stehenden Zeichen betrifft, so verfahren Neues Hörspiel und postdramatisches Theater in der gleichen Weise. Destruktion und Selbstreflexion sind in beiden Formen ein Thema.

„Die Mittel der Hörspielmacher werden im Neuen Hörspiel selbst zum Thema. Wolf Wondratschek führt sie im Akt der Destruktion vor, Peter Handke analysiert Sprache im Prozeß ihrer Konstituierung. Beiden gemeinsam ist der immanente Angriff gegen die Ästhetik des Hörspiels der fünfziger Jahre, gegen die Behauptung von Ganzheit, von geschlossenen Geschichten. Die geltenden Normen der Gattung werden durchbrochen. Ein Spielfeld wird eröffnet, das viele andere Autoren und jetzt auch Komponisten als Hörspielmacher mit ihren akustischen Experimenten beleben.“³⁰²

3.2.1. Linguistische Zeichen

Die Sprache umfasst die Gesamtheit der linguistischen Zeichen. Sie ist das komplexeste und häufigste Kommunikationssystem des Menschen und ist damit sowohl im Hörspiel, als auch im Theater das für die Bedeutungserzeugung relevanteste Zeichensystem, welches den Medien Theater und Hörspiel zur Verfügung steht. Die Sprache setzt sich aus Wörtern zusammen. Armin P. Frank bringt das Wort als ein eigenes Zeichensystem an und grenzt es

³⁰¹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 93.

³⁰² Dziadek, Olf: "Konstituierung und Destruktion", S. 11–25, in: Höllerer, Walter; Miller, Norbert. *Sprache im technischen Zeitalter. Hörspiel-Positionen. Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios*. Köln: Böhlau 1991, S. 18f.

so von der Sprache ab³⁰³. In dieser Arbeit wird das Wort, als kleinere Einheit der Sprache, diesem Zeichensystem untergeordnet. Götz Schmedes nimmt diese Zusammenführung ebenfalls vor. Ebenso wie Erika Fischer-Lichte³⁰⁴ die beides unter dem Begriff der linguistischen Zeichen zusammenfasst.

Sprache kann im Hörspiel nur in Kombination mit einem weiteren Zeichensystem auftreten: der Stimme, dem paralinguistischem Zeichen, auf welches im Kapitel 2.1.1. weiter eingegangen wird. Im Theater gibt es die Möglichkeit, dass die Sprache in Schriftform auftaucht, beispielsweise auf einer Videoprojektion, oder aber auf einem Blatt Papier. Daher, und weil auch im Hörspiel eine unterschiedliche Bedeutungserzeugung der Systeme auftreten kann, werden sie getrennt betrachtet.

Im Hörspiel, sowie im Theater kann auf der Subjekt-, der Objekt- und der Beziehungsebene Bedeutung erzeugt werden³⁰⁵.

„Alles was gesagt wird, kann also als ein Zeichen für sowohl den Sprecher und seine spezifischen Bedingungsfaktoren als auch für die Beziehung des Sprechers zu dem oder den übrigen Gesprächsteilnehmern als auch für einen bestimmten Sachverhalt [...] verstanden werden.“³⁰⁶

Bezogen auf die Dreiheit von A, X und S, der Minimalanforderung an Theater, bedeutet dies: Der Akteur A spricht die Worte von X, während S dabei zuhört. Da dies auch für das Theater gilt, wenn der Schauspieler nicht sichtbar ist, weil er sich zum Beispiel im Off-Bereich der Bühne befindet, ist schon allein deswegen klar, dass diese Gleichung auch für das Hörspiel zutreffend ist³⁰⁷. Sprache kann in Form eines Monologs auftreten, oder aber in einem Dialog. Die gesprochenen Reden können hierbei dramatisch, episch, lyrisch oder in Form eines Liedes dargeboten werden³⁰⁸. Die Sprache vermag es durch ihre Struktur der Worte auf syntagmatischer Ebene unendlich viele Möglichkeiten der Kombination einzugehen, auch unendlich viel Bedeutung zu erzeugen. Aufgrund dieser Eigenschaft vermag die Sprache auf der Theaterbühne alle möglichen Zeichensysteme zu ersetzen³⁰⁹. „Was in den Worten der Schauspieler als sinnlich wahrnehmbar erscheint, das ist es auch für den Zuschauer.“³¹⁰

Allerdings kann im Theater das linguistische Zeichensystem fast nur theoretisch einzeln betrachtet werden. Denn durch die Präsenz des Schauspielers auf der Bühne gehen

³⁰³ Vgl. Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 96.

³⁰⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr³1994.

³⁰⁵ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 73.

³⁰⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr³1994, S. 33.

³⁰⁷ Vgl. Ebd.

³⁰⁸ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 73.

³⁰⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr³1994, S. 34

³¹⁰ Ebd. S. 35

sogleich gestische, proxemische und kinesische Zeichen mit den linguistischen Zeichen einher³¹¹. Die Sprache vermag es, alle Zeichensysteme zu ersetzen, in dem Sinne, dass es um die Bedeutungserzeugung der jeweiligen Zeichen geht, nicht in dem Maße, wie es die Atmosphäre einer Aufführung oder eines Hörspielprodukts beeinflusst. Im Hörspiel müssen die linguistischen und paralinguistischen Zeichen das leisten, was sich im Hörspiel auch auf die kinesischen, gestischen und proxemischen Zeichen aufteilen lässt.

„Aufgrund der geregelten Kombination der kleinsten unterscheidenden Einheiten, der Phoneme, entstehen die kleinsten bedeutendsten Einheiten der Sprache, die Wörter. Auch die Anzahl der Wörter, über die eine Sprache verfügt, das Lexikon, ist begrenzt. Die kleinsten bedeutenden Einheiten, die Wörter, können nach bestimmten Regeln verändert (grammatische Regeln) und miteinander kombiniert werden (syntaktische Regeln).“³¹²

Bei der Sprache finden Ferdinand de Saussures Theorien der Linguistik wieder Eingang. Die Einteilung der Sprache in Signifiant und Signifié sind auf jedes Wort anzuwenden. Die bereits im Kapitel über die Semiotik (3.1.1.) angesprochene Arbitrarität der Sprache gehört theoretisch auch in dieses Kapitel, ist aber für das Vorantreiben des Erkenntnisinteresses nicht zweckdienlich und wird daher nicht weiter behandelt.

Heinz Schwitzke erläutert in seinem Werk *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, wo er die Sprache im Hörspiel und im Theater vergleicht:

„Indem die poetische Sprache des Hörspiels genau in der Mitte liegt, zwischen der naturhaft-fragmentarischen des Dramas und der fugenlos genauen, die ursprünglich – nicht mehr in unserer Zeit – die Prosa kennzeichnete, indem die Hörspielsprache dem Darsteller zwar Raum läßt, aber nicht so viel, daß er jemals entfesselt sich selbst repräsentieren kann, zwingt sie ihm auch einen Darstellungsstil auf, der etwa die Mitte hält zwischen ‚unwillkürlichem‘ lyrisch-epischen monologisieren und vorsichtigem, aber ‚bewußtem‘ mimischen Gestalten.“³¹³

Frank Schätzlein zeigt die vielfältigen Möglichkeiten der Verwendung von Stimme im Hörspiel, die seit den 80er Jahren, seit der Proklamation des *Neuen Hörspiels* genutzt werden, auf:

„[A]ls inszenierte Figurenrede des konventionellen Illusionshörspiels, als O-Ton-Dokument rauer Alltagssprache, als fiktiver O-Ton mit den Stimm- und Spracheigenschaften einer bestimmten Sprechergruppe, als Gesangsstimme oder nach musikalischen Parametern bearbeitete Sprechstimme und als (nonverbales) Lautmaterial experimenteller akustischer Kunst.“³¹⁴

Da Sprache es also vermag alle anderen Zeichensysteme zu ersetzen, kann es auch zu

³¹¹ Vgl. Ebd. 35.

³¹² Ebd. S. 32f.

³¹³ Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln (u.a.): Kiepenheuer & Witsch 1963, S. 207.

³¹⁴ Schätzlein, Frank: „Zwischen ‚körperloser Wesenheit‘ und ‚Lautaggregat‘. Anmerkungen zur Stimme im Hörspiel“, S.115-126, in: Kolesch, Doris (u.a.), (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophisch, medientheoretische und ästhetischer Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 120.

einem wichtigen Zeichensystem zur Raumkonstitution werden. Vor allem bei Ortswechseln, bei denen es Geräusche nicht vermögen, einen klaren Ort zu charakterisieren, hilft die Sprache durch Ortsangaben, dem Hörer den jeweiligen Ort nachvollziehbar zu machen.

3.2.2. Paralinguistische Zeichen

„Die Stimme kann Person, Ort der Handlung und diese selbst ‚verkörpern‘, aber auch Instrument einer ‚text-sound-composition‘ sein.“³¹⁵ Die linguistischen Zeichen sind ohne die paralinguistischen Zeichen, sowohl im Theater, vor allem aber auch im Hörspiel, selten. „Der verbale Code erstreckt sich über den [...] Bereich der Sprache. Die Stimme ist hier Teil des linguistischen Kommunikationssystems und in erster Linie Trägerin semantischen Gehalts des gesprochenen Wortlauts.“³¹⁶ Hier findet sozusagen die Fusionierung von Autor – den linguistischen Zeichen – und Akteur – den paralinguistischen Zeichen – statt.

„Allgemein markiert die gegenseitige Bedingtheit von Figur und Stimme den elementaren Unterschied zwischen Hörspiel und Theater oder Film, wo Figuren auch dann erkennbar anwesend sein können, wenn sie nicht sprechen.“³¹⁷

Bevor das Zusammenspiel betrachtet werden kann, sollen im Folgenden die paralinguistischen Zeichen, soweit dies möglich ist, unabhängig von den linguistischen Zeichen betrachtet werden. Erika Fischer-Lichte definiert die paralinguistischen Zeichensysteme wie folgt:

„Unter paralinguistischen Zeichen verstehen wir alle vokal erzeugten Laute, die weder als a) linguistische Zeichen noch als b) musikalische Zeichen noch als c) ikonische vokale Zeichen für nicht vom Menschen stammende Laute (wie Hundegebell, Vogelgezitscher, Bahngeratter etc.) hervorgebracht werden. [...] Sie stellen vielmehr einen Komplex von Merkmalen dar, der sich einerseits aus auditiven, andererseits aus Substanzmerkmalen zusammensetzt.“³¹⁸

Bei den paralinguistischen Zeichen ist vor allem die Beziehung der einzelnen Wörter zueinander und deren Intonation relevant. Eine Bedeutung der paralinguistischen Zeichen ergibt sich erst aus dem Zusammenhang in einer größeren Einheit.

„Daher überrascht es nicht, daß die Bedeutung paralinguistischer Zeichen auf der Ebene der Rede aus dem Zusammenhang mit linguistischen und kinesischen Zeichen wahrgenommen wird, nicht aber als Bedeutung einer zu isolierenden Einheit wie beispielsweise die Bedeutung eines Wortes als seine lexikalische Bedeutung.“³¹⁹

³¹⁵ Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*, Stuttgart: Reclam 1977, S. 8.

³¹⁶ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 74.

³¹⁷ Ebd., S. 73.

³¹⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 38.

³¹⁹ Ebd. S. 37.

Fischer-Lichte unterscheidet zwischen verschiedenen Arten der paralinguistischen Zeichen, die sich durch ihre Art der „stimmlichen Qualitäten“³²⁰ voneinander unterscheiden. „Die [...] paralinguistischen Zeichen differenzieren wir in solche, die 1. länger andauernd und 2. streng transitorisch sind.“³²¹ Sowohl im Hörspiel als auch im Theater können paralinguistische Zeichen auch ohne linguistische Zeichen auftreten. Dies sind zum Beispiel Laute, die beim Weinen oder Lachen hervorgebracht werden. Auch diese werden, wie es in den Comics oft getan wird, manchmal in Form von linguistischen Zeichen versucht darzustellen. Allerdings sind dies dann eher Zeichen, die Leser diese Lautäußerung signalisieren sollen. Diese Laute gehören für Fischer-Lichte zu der von ihr erwähnten zweiten Kategorie. Zu dieser Kategorie zählt sie ebenfalls die paralinguistischen Zeichen, die im Zusammenhang mit den linguistischen Zeichen auftreten³²².

Die länger andauernden paralinguistischen Zeichen

Die länger andauernden und damit stabilen paralinguistischen Zeichen zählen zur „Kategorie der stimmlichen Qualitäten“³²³ und dienen als indexikalische Zeichen innerhalb einer Kultur. Zu ihnen zählen die Charakteristika der Stimme, anhand derer es dem Hörenden möglich ist, bestimmte Rückschlüsse auf Merkmale wie Alter oder Geschlecht zu ziehen³²⁴. Fischer-Lichte meint im Zusammenhang mit dieser Kategorie, dass sie „im eigentlichen Sinne nicht mehr – bzw. noch nicht – zu den paralinguistischen Zeichen gerechnet werden“³²⁵ kann, da sie noch nicht zur Kommunikation mit einem Gegenüber genutzt werden kann. Dies mag richtig sein, da die Zeichen nur begleitend zu einer Kommunikation auftreten. Allerdings dienen sie als erste Grundlage für eine Bewertung der Figur durch das Gegenüber und erzeugen darüber hinaus Bedeutung und sind daher relevant für diese Arbeit. Darüber hinaus ist die Voraussetzung eines relevanten Zeichens für diese Arbeit nicht die der Kommunikation.

„Da die Stimme des Schauspielers auf dem Theater immer als Zeichen fungiert, kann sie natürlich einerseits als Zeichen für die körperlichen und charakterlichen Merkmale eingesetzt werden, die sie auch in der umgebenden Kultur bedeuten kann, also als Zeichen für bestimmte körperliche und/oder charakterliche Eigenheiten der Rollenfigur X, andererseits aber auch als Zeichen für etwas, das sich nicht direkt auf die Rollenfigur X beziehen lässt.“³²⁶

³²⁰ Ebd. 39

³²¹ Ebd.

³²² Vgl. Ebd.

³²³ Ebd.

³²⁴ Vgl. Ebd.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd. S.40.

Die transitorischen paralinguistischen Zeichen in Kombination mit den linguistischen Zeichen

Die Kategorie der transitorischen paralinguistischen Zeichen in Kombination mit den linguistischen Zeichen gehört zur zweiten, von Fischer-Lichte erwähnten Art und enthält alle paralinguistischen Zeichen, die nicht den stimmlichen Qualitäten angehören³²⁷.

Es wird zwischen drei verschiedene Bezugsebenen unterschieden: der Objektebene, der Ebene der Intersubjektivität und der Subjektebene. Auf der Objektebene sind die paralinguistischen Zeichen die Betonung der Sprache durch die Stimme, während die im jeweiligen Zusammenhang vorkommenden linguistischen Zeichen der Inhalt sind. Erst durch die paralinguistischen Zeichen ist es im jeweiligen Kontext möglich, die richtige Bedeutung zu erzeugen. Damit sind vor allem Sätze gemeint, bei deren Rezeption mehrere Bedeutungen möglich sind. Erst durch die spezifische Betonung einzelner Einheiten wird die intendierte Bedeutung klar³²⁸. „Die Betonung erzeugt also auf der Ebene der linguistischen Zeichen Bedeutung.“³²⁹

Die Ebene der Intersubjektivität hingegen bezieht sich auf die jeweilige Intonation der linguistischen Zeichen. Mit Hilfe der Intonation kann der Hörende in Erfahrung bringen, „welcher Sprechakt vom Sprecher mit der jeweiligen Aussage vollzogen worden ist.“³³⁰ So gibt bei manchen Sätzen nicht die Satzstruktur Auskunft darüber, ob es sich um einen Fragesatz oder einen Aussagesatz handelt, sondern lediglich die Intonation zeigt dem Kommunikationspartner an, wie der Satz inhaltlich zu verstehen ist.

Die dritte Ebene, die des Subjekts, bezieht sich auf die Gesamtheit der Merkmale, die beim Akt des Sprechens hörbar sind, wie Klangfarbe und Intonation. Sie ermöglichen es dem Hörenden nicht nur über den Inhalt des Gesagten Aufschluss zu geben, sondern sich auch ein „Bild“ von dem machen zu können, der spricht³³¹.

Die transitorischen paralinguistischen Zeichen allein

Als dritte Möglichkeit sind die transitorischen paralinguistischen Zeichen ohne ihre Kombination mit den linguistischen Zeichen zu nennen. Zu ihnen zählen stimmliche Äußerungen wie Weinen oder Schreien, aber auch Laute, die sprachersetzend sind, wie sie Fischer-Lichte nennt³³². Mit sprachersetzend sind Lautäußerungen wie ‚hm‘ gemeint, die je nach Betonung diverse Sätze mit unterschiedlicher Bedeutung ersetzen.

³²⁷ Vgl. Ebd. S. 39.

³²⁸ Vgl. Ebd. S. 41.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ebd.

³³¹ Vgl. Ebd. S. 42.

³³² Vgl. Ebd. S. 39.

Die Kategorisierungen der paralinguistischen Zeichen in die drei eben besprochenen Unterkategorien zeigt die Komplexität des Systems der Stimme auf. „Da die paralinguistischen Zeichen in der direkten Kommunikation hervorgebracht werden, läßt sich die Konstitution ihrer Bedeutungen nur unter Berücksichtigung aller anderen simultan angewandten Zeichen vornehmen.“³³³

Götz Schmedes trifft in seinem Werk die Unterscheidung der Stimme in die Zeichenkategorie verbal, nonverbal und paraverbal. „Der verbale Code erstreckt sich über den [...] Bereich der Sprache. Die Stimme ist hier Teil des linguistischen Kommunikationssystems und in erster Linie Trägerin semantischen Gehalts des gesprochenen Wortlauts.“³³⁴ Dank der Stimme ist es im Hörspiel bei einem direkten Dialog überhaupt möglich, mehr als eine Figur in die Geschichte einzuführen und für den Hörer auch als solche erkennbar zu machen. Während auf der Bühne der Akteur sich durch seine äußere Gestalt von den anderen Figuren unterscheidet, fällt dies mediengemäß im Hörspiel weg. Darüber hinaus ist beim Hörspiel zu beachten, dass die Figurenanzahl in der Geschichte nach oben hin beschränkt ist, da die Unterscheidungsmöglichkeiten der einzelnen Figurenreden durch den Hörer ab einer bestimmten Anzahl nicht mehr möglich ist.

„Die frühen Leitfäden zum Abfassen eines Hörspiels überbieten sich darin, dem hoffnungsvollen Autor einzuhämmern, jeweils nur eine ganz geringe Zahl deutlich unterschiedener Stimmen in einer Szene zu verwenden und jede neu hinzukommende Stimme durch Namensnennung eindeutig zu definieren.“³³⁵

Anders als bei der Sprache, wo die kleinste bedeutende Einheit das Wort ist, ist bei der Stimme eine klare Erfassung der kleinsten sinngebenden Einheit nicht möglich. Ihre Bedeutung ergibt sich aus dem Zusammenhang und der Kombination mit den anderen sie begleitenden Zeichen³³⁶. So ist es möglich, dass Stimmmaterial „auch rein klanglich und ohne semantische Verweisfunktion zur Geltung kommen“³³⁷ kann, während die kleinste konstituierende sprachliche Einheit immer einen semantischen Gehalt hat.

„Die paralinguistischen (ebenso wie die mimisch-gestischen) Zeichen werden hier in dem Sinne als ein bedeutungserzeugendes System verstanden, daß die Bedeutungen, die der Zuhörer (Zuschauer) beim Anhören konstituiert, als Wirkungen zu beschreiben sind, die in ihm durch die Wahrnehmung dieser Zeichen ausgelöst werden.“³³⁸

³³³ Ebd. S. 47.

³³⁴ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 74.

³³⁵ Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 100.

³³⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S. 37.

³³⁷ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 74.

³³⁸ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr ³1994, S. 37.

3.2.3. Musik

Die Musik allgemein als Zeichen gehört ebenfalls zu den nonverbalen akustischen Zeichen. Doch gleich eingangs soll erwähnt werden, dass es Musik, wie z. Bsp. im Musiktheater, auch in Form von Gesang gibt, und damit dann eigentlich nicht mehr zu den nonverbalen Zeichen zu zählen ist und ihr daher ein eigener Unterpunkt zu widmen wäre.

Da in der vorliegenden Arbeit eine solche Form der Musik nur sehr marginal auftritt, wird der Gesang nicht als einzelner Punkt aufgeführt werden und wird der Musik untergeordnet. Musik fungiert in der sozialen Gesellschaft bei vielen Anlässen oder Ereignissen als Begleitmoment. Musik findet bei vielen gesellschaftlichen Ereignissen wesentlichen Eingang in deren Vollzug. Dabei ist dem jeweiligen Ereignis eine bestimmte Musik zugeteilt, die nicht austauschbar ist. Erika Fischer-Lichte nennt die Hochzeit als ein Ereignis, bei dem zum Beispiel Trauermusik unpassend wäre³³⁹.

Neben dieser Verwendung kann Musik in unserer Gesellschaft aber auch als Ereignis an sich auftreten. So geht es zum Beispiel bei Konzerten um die ausschließliche Rezeption der jeweiligen Musik, wodurch sie ihrer Funktion, die sie als Begleitmoment bei Ereignissen hat, enthoben worden ist³⁴⁰. Als eine weitere Verwendung der Musik sieht Fischer-Lichte den vermehrten Einsatz von Musik im alltäglichen Leben und an öffentlichen Plätzen.

„Die zweite, von unserer Kultur neu eingeführte Situation stellt in gewissem Sinne einerseits eine Umkehrung, andererseits eine Folge der im Konzert vorgenommenen besonderen Art der Verwendung von Musik dar: in unserem Jahrhundert hat [...] die Musik in sämtlichen Arten sozialer Situationen Eingang gefunden, ohne jedoch aufgrund eines spezifischen kulturellen Codes in besonderer Weise auf diese Situationen bezogen zu sein: beim Zahnarzt, im Supermarkt, auf der Straße, in Restaurants etc.“³⁴¹.

Sowohl im Theater, besonders aber im Hörspiel dient sie als „Übergangsmusik“³⁴² häufig als Bindeglied zwischen einzelnen Szenen. Im Theater wird dadurch beispielsweise die Zeit für eventuelle Umbauten überbrückt. Im Hörspiel kann die Musik anzeigen, dass eine Szene beendet ist, und leitet so in die folgende über. Eine weitere Funktion der Musik ist ihr Einsatz als „Vorhangmusik“, wie Armin P. Frank es nennt:

„Die äußerlichste Form der rhythmischen Strukturierung durch Musik ist die *Vorhangmusik*. Idee und Begriff gehen in ihrer eindeutigen theatralischen Analogie bis in die Anfangszeit des Hörspiels zurück. In der Regel bleibt die Vorhangmusik [...] ein völlig stereotypes Zeichen außerhalb des Geschehens“³⁴³.

³³⁹ Vgl. Ebd. S. 169f.

³⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 170.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 130.

³⁴³ Ebd. S. 102.

Die Musik als sogenannte Brückenfunktion „federt die voraufgegangene Szene emotional ab und fängt die nachfolgende Stimmung vorbereitend ein.“³⁴⁴ Eine weitere Möglichkeit der Verwendung von Musik, ist die als *Motiv*³⁴⁵. Der Oper entlehnt, dient eine bestimmte Musik als Erkennungsmerkmal für eine Figur oder einen Ort.

Bei Filmanalysen wird unterschieden zwischen Filmmusik und Musik im Film. Die Filmmusik wird auch nicht-diegetischer Ton genannt. „Nondiegetic sound, which is represented as coming from a source outside the story world.“³⁴⁶ Musik im Hörspiel oder auf der Bühne, welche narrativ gesehen nicht-diegetisch ist, kommt häufig vor, um eine Stimmung herzustellen oder zu unterstützen. Bei der diegetischen Musik kommt die Musik hingegen aus der erzählten Welt: „Music that originates from a source within the film scene: a record player, a radio or ‚live‘ musicians.“³⁴⁷

Die Musik kann auf der Bühne live produziert werden, oder aber vorproduziert und von einem Datenträger reproduziert werden. Dies wirkt sich auch auf die jeweilige Bedeutungszuschreibung aus. Im Hörspiel kann dort ebenfalls unterschieden werden: Die Musik kann, entweder vom Sprecher so eingeführt sein, dass dem Rezipienten klar wird, dass es sich entweder um Musik von einem Datenträger handeln soll, oder aber um, in der Narration live produzierte Musik.

Die Stellung der Musik in einer Szene ergibt sich oft durch ihre Lautstärke, relativ gesehen zu den anderen sie umgebenden Zeichensystemen. Ist die Musik laut und übertönt alles, oder ist sie sogar das einzig akustisch Wahrnehmbare, so liegt der Fokus auf ihr. Hingegen dient sie eher der Unterstützung des Geschehens oder Hervorhebung einer bestimmten Stimmung, wenn sie nur leise und im „Hintergrund“ wahrnehmbar ist.

Eine feste Zuweisung von Bedeutung zu bestimmter Musik ist nur selten möglich, wodurch die Musik als Zeichensystem sich durch seine Unbestimmtheit auszeichnet³⁴⁸.

„Da jedoch im Theater Musik niemals als ‚absolute‘ Musik Verwendung findet, sondern stets in bestimmten Funktionen, die auf den Kontext der übrigen realisierten Zeichen bezogen sind, wird diese ihre Unbestimmtheit hier eine gewisse Einschränkung erfahren“³⁴⁹.

Die Bedeutung musikalischer Zeichen lässt sich auf den Raum und die Zeit, die Handlung oder einen Ort beziehen. Dies gilt sowohl für Musik im Theater, wie auch im Hörspiel³⁵⁰. Als

³⁴⁴ Hohl-Friedrich, Mechthold: „Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen und Analysen“, Diss., Philosophische Fakultät II, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, Juli 1991, S.75.

³⁴⁵ Vgl. Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 102.

³⁴⁶ Bordwell, David: *Film Art. An introduction*, Boston: McGraw-Hill 2004, S. 366.

³⁴⁷ Beaver, Frank: *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Analysis*, New York: Twayne 1994, S. 158f.

³⁴⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 173.

³⁴⁹ Ebd. S. 173.

³⁵⁰ Vgl. Ebd. S. 177.

raumkonstituierendes Zeichen kann Musik auf abstrakte Art und Weise eine Stimmung herstellen, die dem Hörenden anzeigt, wo sich das folgende Geschehen vollzieht. Kulturspezifische Klänge wie asiatische Musik sind für den eurozentrischen Rezipienten Anzeichen dafür, dass die Szenerie nach Asien verlegt ist, oder zumindest an einen Ort, der dieser Kultur entstammt, wie beispielsweise ein asiatisches Restaurant. Als bedeutungserzeugendes System vermag es Musik bereits durch seine Klänge einen abstrakten Raum zu konstituieren. Sich wiederholende und immer schneller werdende Musik dient als Anzeiger dafür, dass das Geschehen aus dem Ruder läuft, in einen Strudel gerät. In seiner Funktion im Hörspiel und Theater dient Musik oft als Verstärkung und Intensivierung der Emotion im Stück.

3.2.4. Geräusche

Bei der Differenzierung zwischen den unterschiedlichen Geräuschen ist eine wichtige Unterscheidung zwischen Geräuschen im Theater und Geräuschen im Hörspiel zu treffen. Im Theater wird zwischen drei verschiedenen Arten von Geräuschen unterschieden. Es gibt die Geräusche, die absichtlich erzeugt werden um damit eine Bedeutung zu erzeugen. Ihr Vorkommen ist inhaltlich für die Vorgänge auf der Bühne relevant und somit interpretierbar. Sie werden mit der Absicht produziert, mit ihrem Vorkommen Bedeutung zu erzeugen. Das Hup-Geräusch eines Autos ist als ein solches Geräusch zu nennen.

Mit den „natürlichen und unbeabsichtigt verursachten“³⁵¹ Geräuschen sind jene Geräusche gemeint, die quasi als Begleiterscheinungen einer Aktion auftreten, wie das Knarren eines Stuhles auf den man sich setzt.

Als dritte Art sind „alle jene Geräusche [gemeint], die auf der Bühne nicht als einkalkulierte, sondern unvermeidbare Folgen bestimmter Tätigkeiten entstehen“³⁵². Sie unterscheiden sich im Theater von den erstgenannten vor allem dadurch, dass sie zwar auch Zeichen sind, allerdings nicht im Sinne des theatralischen Codes³⁵³. Denn im Hörspiel finden nur Geräusche Eingang, die Bedeutung erzeugen und im Sinne des theatralischen Codes auch interpretierbar sind. Friedrich Knilli führt die Funktion des Geräuschs im Hörspiel wie folgt zusammen: „Im bildfreien Schallspiel agieren Geräusche als autonome Laufgestalten. [...] Hörspielgeräusche sind Schallgestalten, die in bildfreien Stücken in ein Spiel und Gegenspiel treten. Sie sollen nicht imitieren, sie sollen handeln.“³⁵⁴

³⁵¹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 164.

³⁵² Ebd. S. 164.

³⁵³ Vgl. Ebd. S. 246.

³⁵⁴ Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1961, S. 27ff.

Den Geräuschen als Zeichensystem kommen in dieser Arbeit besondere Bedeutung zu, da sie „neben dem die Handlung vorwärts treibenden Wort zur Veranschaulichung der Geschehnisse, des Handlungsplatzes und seiner Veränderungen und der Stimmung des Werkes dienen.“³⁵⁵ Auch die Geräusche als Zeichensystem des theatralischen Codes gelangen zu ihrer Bedeutung in Kombination mit den sie umgebenden Zeichensystemen. Wie auch schon bei den sprachersetzenden Lauten im Zeichensystem der Stimme, kann auch ein Geräusch, einzeln betrachtet, vieles bedeuten.

„Consider the sound of a piano-lid being shut smartly. IN isolation it could be almost anything. Preface it with the word ‚Good-bye‘ and it becomes a door closing; follow it with ‚Well played, sir‘, and it is a cricket bat; synchronize it with ‚Look out, he’s got a gun‘ and it is a pistol-shot; add, as an afterthought, ‚Now look what you’ve done‘, and it is whatever the context leads us to suppose that you will do. I exaggerate only slightly.“³⁵⁶

Ein weiterer Unterschied, den es beim Einsatz von Geräuschen im Theater und im Hörspiel zu beachten gilt, ist deren Grad der Genauigkeit. Während auf der Bühne die Bedeutungserzeugung eines Geräusches immer auch unterstützt werden kann von visuellen Zeichensystemen, um so die Richtung der Interpretation zu steuern, fällt diese Möglichkeit im Hörspiel weg. Weswegen Donald Mc Whinnie auch folgendes von den Hörspielmachern fordert:

„Since every sound that comes out of the loudspeaker is significant, the radio producer needs to look always for the most typical and evocative detail in order to build his sound picture; otherwise the ear is distractes and the image blurred.“³⁵⁷

Für die Bedeutungserzeugung im Theater sei es unerheblich, ob das betreffende Geräusch live auf der Bühne produziert werde, oder ob es bereits im Vorhinein produziert wurde, und während der Vorstellung nur abgespielt wird³⁵⁸. Allerdings sieht Erika Fischer-Lichte einen Unterschied in der Wichtigkeit eines Geräusches, ob es im on-stage-Bereich der Bühne produziert wird, oder im off-stage-Bereich und damit stellvertretend für eine Handlung steht, die im on-stage-Bereich für die Zusehenden sichtbar ist³⁵⁹.

³⁵⁵ Eckert, Gerhard: *Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel*, Berlin: 1936, S.42, in: Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S.106.

³⁵⁶ Mc Whinnie, Donald: *The Art of radio*, London: 1959, S.80, in: Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S.106.

³⁵⁷ Ebd. S.107.

³⁵⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr³ 1994, S. 164.

³⁵⁹ Vgl. Ebd. S. 166.

Differenzierungsverfahren	Differenzierungskriterien
1.) Differenzierung nach der Herkunft von Geräuschen	
	direkt von Menschen verursacht
	nicht direkt von Menschen verursacht
	direkt auf ein Denotat beziehbar (ikonischer oder indexikalischer Zeichenmodus)
	nicht direkt auf ein Denotat beziehbar (symbolischer Zeichenmodus)
2.) Differenzierung nach dem Bezug von Geräuschen	
Paradigmatische Ebene, semantischer Bezug eines Geräusches zum Sachverhalt, den es bezeichnet oder bedeutet:	personale Geräusche
	nicht-personale Geräusche
	reale Geräusche
	irreale Geräusche
Syntagmatische Ebene, syntaktischer Bezug zu anderen Elementen im Umfeld des Geräusches (Grenzen sind fließend, Bezüge können einander überlagern)	Hintergrundgeräusche
	Vordergrundgeräusche
	Szenische Geräusche
	Illustrierende Geräusche
	Autonome Geräusche
3.) Differenzierung nach der Funktion von Geräuschen	
Für den konkreten Kontext einer syntaktischen Einheit	Geräusch als Teil eines narrativen oder dramatischen Handlungszusammenhangs (Inhaltselement)
	Geräusch als symbolisches Ausdrucksmittel
	Geräusch als rhythmisches Element (Strukturelement)
Für ein gesamtes Stück	Leitmotivische Geräusche

Abb.: Differenzierungsverfahren und –kriterien von Geräuschen³⁶⁰

Die Tabelle zeigt die mögliche Verwendung von Geräuschen auf. Diese vielfältige Einsetzbarkeit ist vor allem für Hörspielproduktionen maßgeblich.

„Da in diesem Sinne alle Geräusche als Zeichen interpretiert werden können, vermögen sie folglich auch alle als Zeichen zu fungieren. Geräusche, die auf dem Theater eingesetzt werden, um Geräusche zu bedeuten, sind aus diesem Grunde stets als Zeichen von Zeichen zu bewerten.“³⁶¹

Die gleichen Geräusche dienen in ihrer Wiederkehr über den Verlauf des Hörspiels als Erkennungsmerkmal für die zuvor schon etablierten Räume. Ähnlich einem Motiv in der Oper wird dem Rezipienten angezeigt, in welchem Raum sich das Geschehen abspielt. Einmal als eben jener Ort etabliert, muss dieser bei seinem zweiten Vorkommen in der Geschichte nicht mehr extra eingeführt werden.

³⁶⁰ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 78f.

³⁶¹ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 164.

3.2.5. Stille

Die Stille im Hörspiel ist ein heikles Zeichensystem, da der Rezipient im Moment des Auftretens der Stille nicht weiß, ob diese aufgrund einer technischen Störung eintritt oder Teil des Hörspiels ist. „Als Strukturelement eines Hörspiels kann sie aufgrund ihrer Stellung im syntaktischen Umfeld Zeichenfunktion annehmen.“³⁶² Von Stille im Hörspiel spricht man, wenn keinerlei Zeichen gesendet werden. Das bedeutet, dass kein Signal auf der Tonspur zu finden ist³⁶³. „Sie ist das völlige Ausbleiben der sinnlichen Signale, sie ist Stille, der Moment also, in dem die Phantasie des Hörers ganz auf sich allein gestellt arbeitet, angeregt von dem zuvor Gehörten.“³⁶⁴ Die Stille ist nicht zu verwechseln mit einer Pause oder dem Schweigen von Figuren. Diese Formen sind den paraverbalen Zeichen zuzuordnen.

Ganz anders im Theater, wo die Stille nicht mit dem völligen Ausbleiben von gesendeten Zeichen einhergeht, da allein die Präsenz der Darsteller auf der Bühne ein Zeichen ist. „Während aber das Schweigen auf der Bühne keine Unterbrechung des Neben-, Zu- oder Gegeneinanders der Gesprächspartner bedeutet, erlischt beim Hörspiel ihr Kontakt in der Sekunde, in der ihr Dialog unterbrochen wird.“³⁶⁵ Die Bedeutung von Stille im Hörspiel ist abhängig von der Einbettung in den Kontext und die paradigmatischen Bezüge zu den anderen Zeichensystemen. „Während Stille einerseits einzelne Einheiten voneinander absetzen kann, so wird sie andererseits selbst von Zeichen anderer Zeichensysteme des syntaktischen Umfelds determiniert, von denen ihre Wirkung abhängt“³⁶⁶.

Den Raum betreffend wird Stille selten raumkonstituierend sein, sondern eher, kontextabhängig, einen Moment des „leeren Raums“ anzeigen. Denn beim Hörspiel ist im Moment der Stille kein Akteur, also kein anderes akustisches Zeichensystem anwesend, es fehlt sozusagen das Anzuordnende. Somit ist die Raumkonstitution *er definitionem* nicht möglich. Denn der Raum ergibt sich nach Leibniz zwischen zwei Körpern und deren Relation zueinander.

³⁶² Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 82.

³⁶³ Vgl. Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 62.

³⁶⁴ Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 112.

³⁶⁵ Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1964, S. 151f.

³⁶⁶ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 83.

3.2.6. Visuelle Zeichen - kinesische Zeichen und proxemische Zeichen

Die kinesischen Zeichen, wie Erika Fischer-Lichte sie in ihrem Buch benennt, sind die Bewegungen des Akteurs auf der Bühne – sowohl die gestischen, die mimischen als auch die Bewegungen im Raum.

Mit mimischen Zeichen sind die Gesichtsbewegungen gemeint, die die Grundgefühle des Menschen, wie Freude, Angst, Trauer, Wut etc. ausdrücken. Wobei „das Gesicht unter Umständen sogar in Ruhe Informationsträger“³⁶⁷ sein kann. Die gestischen Zeichen füllen den Bereich der körperlichen Bewegung, der nicht mehr zu den mimischen Zeichen hinzuzählen ist, aber noch keine Bewegung im Raum, also proxemisch ist³⁶⁸. Die Bewegungen im Raum, die proxemischen Zeichen, können Orte markieren, einen Raum „durchmessen“³⁶⁹ und Anzeiger dafür sein, dass die Figur einen Raum wechseln. Klaus Kanzog definiert Bewegung folgendermaßen:

„Bewegung basiert auf einem Kontinuum von differenten Positionen; sie konstituiert sich als komplexe Folge von Positionsänderungen in der Zeit und umfaßt sowohl Bewegungseinheiten wie auch ex negativo Ruhepositionen. Unter dem Begriff ‚Bewegung‘ sind zum einen Paradigmen wie Blicke, Augenbewegungen, Gesichtsbewegungen und Positionsänderungen im Aktionsraum, zum anderen auch statische Körperhaltungen und Positionen im Raum zu subsumieren.“³⁷⁰

Fischer-Lichte zählt neben der Fortbewegung im Raum, also ein sichtbares Schreiten, von einem Ort auf der Bühne zu einem anderen, auch den bestehenden Abstand zwischen zwei Akteuren auf der Bühne zu den proxemischen Zeichen, vorausgesetzt, dieser hat Bedeutung³⁷¹.

Die Bedeutung der proxemischen Zeichen ist von den Zeichen des Bühnenraumes abhängig. Ein Gang wird zu einem bedeutenden Gang, wenn er zu einem bestimmten Ort auf der Bühne vollzogen wird. Das Erreichen dieses Ortes als Ziel der Bewegung wird zur Bedeutung. Man kann von den proxemischen Zeichen auch sagen, dass sie raumkonstituierend sind:

„Räume können insofern als dynamisch gelten, als sie durch die Handlungen der Teilnehmer hervorgebracht werden. Die Geste eines Schauspielers, der Gang eines Performers oder die Pirouette eines Tänzers sind raumschaffende Handlungen.“³⁷²

Desweiteren zählen auch die Zeichen der äußeren Erscheinung zu einem wichtigen Parameter im Theater. Da die Gestalt des Schauspielers meist als erstes für den Zuschauer

³⁶⁷ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 48.

³⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 47.

³⁶⁹ Ebd. S. 90.

³⁷⁰ Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1991, S. 195.

³⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 87.

³⁷² Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 65.

sichtbar wird, noch vor seiner Interaktion oder Stimme auf der Bühne, dient sein Äußeres auch als Grundlage für die ersten Bedeutungserzeugungen durch den Rezipienten.

3.2.7. Licht

Licht kann ebenfalls zu einem bedeutungserzeugenden Parameter für den Bühnenraum werden. Dabei sind sowohl natürliches, wenn dies auch selten auftreten mag, als auch künstliches Licht mögliche Quellen der Bedeutungserzeugung. „Als praktische Funktion des Lichts ließe sich generell die Sichtbarmachung des Raumes bestimmen: indem das Licht den Raum beleuchtet, läßt es ihn überhaupt erst evident werden und als Raum erscheinen.“³⁷³

Auch hier ist die Kombination mit anderen Zeichen oder der Wechsel von einer Lichtstimmung meist Grundlage für eine mögliche Interpretation.

Ein Black markiert einen Szenenwechsel, der einen Orts- und/ oder Zeitsprung bedeuten soll, ohne dass sich dafür etwas auf der Bühne verändern muss. Es ermöglicht dem Regisseur, den schweifenden und individuellen Blick des Rezipienten auf eine ihm in diesem Moment essentielle Stelle auf der Bühne zu richten, im Sinne der Fokussierung.

3.2.8. Audiophone Zeichensysteme

Für Götz Schmedes zählen zu den audiophonen Zeichensystemen die Blende, der Schnitt, die Montage, die Stereophonie, sowie die elektroakustische Manipulation. Die Stereophonie ist bereits im Kapitel 2.2.3. zum Klangraum näher erläutert worden, und soll hier der Vollständigkeit halber nur aufgezählt werden. Audiophone Zeichensysteme dienen dazu, die einzelnen Zeichen, wie Geräusche, Stimme oder Musik in „komplexe Zeicheneinheiten“ zu fassen, die in ihrer Kombination als solche bedeutungserzeugend sind³⁷⁴.

Die Blende ist ein akustisches Zeichenphänomen, welches schon seit frühester Hörspielgeschichte Verwendung fand und eingesetzt wurde, um akustisch die Bewegung der Personen zu vermitteln, sowohl zeitlich, als auch räumlich³⁷⁵. Dabei kommt die Wirkung einer Blende vor allem in Kombination mit den linguistischen Zeichen zum Tragen³⁷⁶. Es gibt

³⁷³ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*, Tübingen: Narr 1994, S. 156.

³⁷⁴ Vgl. Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 83.

³⁷⁵ Vgl. Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 63.

³⁷⁶ Vgl. Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 121f.

verschiedene Blenden. Armin Frank unterscheidet zwischen Blende über Worte, Blende über Geräusch, Blende über Stille, über Musik, sowie über radiofonischen Effekt. Die Blende über Wort meint die Überwindung einer zeitlichen und/oder räumlichen Distanz mittels Worten. Bei der Blende über Geräusch dient ein Geräusch als Verbindungsglied um ein Kontinuum herzustellen. Die genannten sind dabei keine Blenden im technischen Sinne³⁷⁷. Werner Klippert unterscheidet zwischen Raum-, Dimensions-, Zeit- und Kompositionsblende. Die Raum- und die Zeitblende spricht die Ebene an, die die Blende miteinander verbindet, wobei die Dimensionsblende zwei verschiedene Daseinsschichten miteinander verbindet³⁷⁸.

Die Blende ist ein Zeichensystem, welches für das traditionelle und konventionelle Hörspiel steht, während der Schnitt – illusionszerstörend - vor allem für das Neue und das postdramatische Hörspiel steht. Die Hörbarkeit eines Schnitts, ist eine bewusste Entscheidung und als solche bedeutungserzeugend. Denn wie im Film kann ein Schnitt auch nichthörbar sein. Die „Wahrnehmbarkeit eines Schnitts im Hörspiel resultiert aus der direkten Folge hart aneinander gesetzter Elemente, so dass ein mehr oder weniger deutlicher akustischer Bruch entsteht.“³⁷⁹ Bernhard Siegert stellt die Blende und den Schnitt in ihrer Funktion im Hörspiel gegenüber: „Der Schnitt, der die Unterbrechung des Kontinuums ausstellt, ist ein Element des Realen [...], das der Erfahrung eines Subjekts entzogen ist, während die Blende, die die Vorstellung eines Welches zwischen zwei Kontinua erzeugt, [...] dem Imaginären angehört.“

Der Unterschied zwischen Blende und Mischung ist laut Schmedes auf deren dramaturgische Funktion zurückzuführen, nicht aufgrund ihrer technischen Umsetzung. Die Mischung beschreibt das Verfahren in der Postproduktion bei dem die gleichzeitig abgespielten Spuren, die übereinanderliegen, unterschiedlich laut gepegelt werden. Ein verschiedener Fokus ergibt sich, je nachdem, welche Spur als lauteste gewählt wurde. Diese rückt in den Mittelpunkt der Szene, während die anderen untermalend darunter liegen. Die Bedeutungserzeugung der Mischung kann auf mehreren Ebenen befragt werden. Einmal die Lautstärkerelation der einzelnen auditiven Zeichen innerhalb einer Szene und deren Kombination, dann die Unterschiede zu den umliegenden Szenen, aber auch die akustische Entscheidung, wie laut oder leise einige oder einzelne auditive Zeichen über den Verlauf des Hörspiels gepegelt wurden.

Durch die Montage werden die aufgenommenen Teile, zu einem Hörspiel zusammengefügt. Die Bindeglieder sind dabei die Blenden. Durch das Gesamtkonstrukt der Montage, das Hörspiel, entsteht der KlangRaum.

Die Schallquellen-Position ist ein audiophones Zeichensystem, welches dazu dient „die narrative Erzählebene und die Ebene der Geschichte zeitgleich darzustellen, eine

³⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 123ff.

³⁷⁸ Vgl. Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*: Reclam, Stuttgart: 1977, S. 21.

³⁷⁹ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 87.

Gleichzeitigkeit, die bei Hörspieltexten durch dieses audiophone Mittel sehr viel plastischer medial umgesetzt werden kann als bei Schrifttexten.“³⁸⁰

Die elektroakustische Manipulation ist eine Möglichkeit, naturalistische Geräusche oder Stimmen aber auch Musik im Nachhinein verfremdend zu bearbeiten. Dadurch wird die Bedeutungszuschreibung des verfremdeten Zeichensystems noch erweitert.

³⁸⁰ Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 111.

4. Analytischer Teil

Dementsprechend ist es ein Ziel der folgenden Untersuchung, die einzelnen Zeichensysteme auf ihre Funktion zur Bedeutungserzeugung für die verschiedenen Raumdimensionen des BühnenRaums und des KlangRaums zu untersuchen. Um auf jedes der Beispiele spezifisch eingehen zu können werden sie zunächst einzeln betrachtet. Die dem jeweiligen Medium zur Verfügung stehenden Zeichen werden auf ihre Bedeutung hinsichtlich der jeweiligen Raumkonstitution hin untersucht, und das Resultat, der BühnenRaum und der KlangRaum analysiert und gegenübergestellt.

Michael Schaudig schlägt dafür ein „duales System von Strukturprotokollen, die alle objektiv formalisierbaren und quantifizierbaren Merkmale der Oberflächenstruktur erfassen“³⁸¹ vor.

Die im Folgenden vorgenommene Analyse hat keineswegs den Anspruch, die einzig richtige zu sein. Vielmehr ist es, wie auch schon der Umstand klar macht, dass es sich um einen ästhetischen Text handelt, eine Variante der Bedeutungszuschreibung ästhetischer Texte. Erika Fischer-Lichte führt dies anhand der oftmals mehreren Möglichkeiten von internen und externen Umcodierungen eines Textes aus, die unterschiedlich (aber richtig) gedeutet, wiederum andere davon ausgehende Bedeutungen nach sich ziehen. Eine Analyse der gleichen Zeichenelemente kann daher zu einem anderen Ergebnis führen. beide Lesarten sind dennoch schlüssig³⁸².

„Da der theatralische Text als ein ästhetischer keine eindeutigen Vorschriften enthält, auf welches andere Textelement (bei interner Umkodierung) bzw. auf welches Element welcher außertextuellen Strukturketten (bei externer Umkodierung) das betreffende Element bezogen werden muß, ergibt sich daher eine Vielzahl gleichberechtigter Möglichkeiten für eine solche Wahl. Zwei unterschiedlich vorgenommene interne oder externe Umkodierungen können dergestalt zum Ausgangspunkt für die Konstruktion zweier unterschiedlicher Relationsgefüge avancieren.“³⁸³

Die Frage nach der Reihenfolge der Analyseschritte ist nicht ohne Weiteres zu beantworten und wird auch vom jeweiligen Erkenntnisinteresse geleitet. Daher soll in den folgenden Kapiteln die jeweiligen Schritte für eine Analyse näher erläutert werden, ihre Reihenfolge ist jedoch nicht konstitutiv für die Analyse der Hörspiele und Theateraufführungen. Diese wird von Fall zu Fall neu entschieden werden. Die Analyse wird deskriptiv vollzogen. Die von Fischer-Lichte vorgeschlagenen und ausgeführten Analyseschritte (Segmentierung, Selektion/ Kombination, externe und interne Umcodierung³⁸⁴) werden dafür als Hilfestellung

³⁸¹ Schaudig, Michael: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaption für Kino, Hörfunk, Fernsehen*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992, S. 157.

³⁸² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. Band 3*, Tübingen: Gunter Narr Verlag²1988, S. 110f.

³⁸³ Ebd. S. 111.

³⁸⁴ Ebd. S. 76-108.

genommen. Sie dienen aber nicht als strikte Vorlage, deren Pfad nicht verlassen werden darf.

Der theatralische Text ist ein künstlerischer Text. In einem solchen ist jedes Element interpretierbar und nicht redundant. Diese Fülle der Möglichkeiten erklärt, warum eine Beschränkung auf nur einen Teilbereich des Zeichensystems vorgenommen wird. Zuerst müssen die Raumzeichen herausgearbeitet werden, um sie anschließend analysieren zu können. Bei einer medienkomparatistischen Analyse wie in dieser Arbeit ist es wichtig, schon bei der Operationalisierung zu beachten, dass zwei verschiedene Medientexte miteinander vergleichbar gemacht werden müssen.

Jens Roselt hat in seinem Essay zum Raum die Dimensionen erläutert, deren Beschreibung einer Raumanalyse vorausgehen sollten. Diese gelten auch für das Hörspiel. Die *soziale Dimension* beschreibt welchen Platz das ästhetische Kunstwerk „innerhalb einer Gesellschaft einnimmt“³⁸⁵, wozu in dieser Arbeit auch speziell die Positionierung und Verortung des Rezipienten zu zählen ist. Die *funktionale Dimension* meint die Nutzung des bespielten Raums. Dies ist vor allem bei den Theaterbeispielen relevant, weil ein materieller Raum vorliegt und in diesem sich der BühnenRaum konstituiert. Im Hörspiel hingegen entsteht der KlangRaum erst durch die Sendung des Hörspiels und greift nicht auf einen schon vorhandenen Hörspielraum zurück. Als dritte Dimension nennt Roselt die *ästhetische Dimension*. Ihre Beschreibung zeigt den Umgang der Theater- bzw. Hörspielmacher im Umgang mit den Zeichensystemen und vorhandenen Räumlichkeiten. Die von ihm angeschlossene Raumanalyse, welche Konsequenzen sich sozusagen aus der Verschmelzung der Dimensionen ergeben.

³⁸⁵ Roselt, Jens: "Raum", S. 260–267, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler Verlag, 2005, S. 260.

4.1. *Deutschland 2* von Rimini Protokoll

„Und dann eigentlich immer entlang der Frage, wie verhält sich die Vorlage zu der Kopie, wie reagiert ein Politiker darauf, wenn er einmal durchdacht hat, was es heißt, dass ihn einer wiederholt, dass es einen Simultanraum gibt und seine Stimme durch einen anderen Körper, einen anderen Apparat fließt. Das ist dokumentarisch. Und natürlich wird es fiktional, indem wir Konstellationen schaffen, die wir inszeniert haben oder die wir über den Schnitt inszenieren.“³⁸⁶

Das Regie-Kollektiv Rimini Protokoll ist für das Ausbrechen aus den institutionalisierten Theatergebäuden bekannt. „Urbane Räume bildeten bereits für mehrere Produktionen von Rimini Protokoll den Ausgangspunkt; als Material der Aufführungen werden sie zu Ready-made-Kulissen und –Bühnenbildern“³⁸⁷. Projekte, wie *Call Cutta*, *50 Aktenkilometer*, *Remote X*, *Cargo Sofia X – Eine europäische LastKraftWagen-Fahrt* fanden ihre Realisation an besonderen Orten – *specific sites*. *Deutschland 2* ist ein ebensolches Projekt von Rimini Protokoll aus dem Jahr 2002. Namentlich waren dies zur Zeit der Produktion Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzler und Bernd Ernst. Das Projekt, bei dem die Bürgerinnen und Bürger Deutschlands die Möglichkeit hatten, sich ihre bei der Wahl abgegebene Stimme zurückzuholen, sollte ursprünglich im verlassenen Bundestagsgebäude in Bonn, der ehemaligen Hauptstadt der BRD stattfinden. Im Vorfeld gab es jedoch Schwierigkeiten mit der Wahl des Raumes. Der damalige Bundestagsvorsitzende Wolfgang Thierse (SPD) sah in dieser Aktion die Würde des alten Bundestages gefährdet und untersagte dem Kollektiv ihr Vorhaben dort zu realisieren. So fand die nachgestellte Bundestagsrede in der Bonner Schauspielhalle statt. Dies war vor allem auch für *Deutschland 2* als Theaterrealisation sehr bedauerlich, da der Halle die „Authentizität und Aura des ‚verbotenen Bühnenbilds‘ fehlte.“³⁸⁸ Gleichzeitig zeigt die Reaktion Thierses, was für eine starke „Symbolik von Räumen politischer Repräsentation“³⁸⁹ ausgeht.

Die Sitzung vom 27. Juni 2002 enthält Themen wie Arbeitsmarkt, Agrarwirtschaft, Biergärten, Gentest, Meerestechnik und EU-Osterweiterung³⁹⁰. Im Vorfeld waren die Bürger in Bonn und Umgebung aufgerufen worden, sich als Double für einen Berliner Abgeordneten zu bewerben. Sie stellten sich und ihre Intention vor dem Regiekollektiv vor und wurden dann ausgewählt und dem jeweiligen Abgeordneten zugeteilt. Am 27. Juni 2002 kamen dann 237 Doubles in der Bonner Schauspielhalle zusammen, um zeitgleich zur Bundestagssitzung in

³⁸⁶ http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2960.html (30.06.2013).

³⁸⁷ Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: Diaphanes Verlag 2012, S. 180.

³⁸⁸ Matzke, Annemarie: „Riminis Räume. Eine virtuelle Führung“, in: Malzacher, Florian; Dreysse, Miriam: *Experten des Alltags*, Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 111.

³⁸⁹ Vgl. Ebd.

³⁹⁰ Vgl. http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_387.html (30.06.2013).

Berlin, via Internet-Live-Schaltung, die Reden nachzusprechen. Trat an diesem Tag also Renate Künast (Bündnis 90/Die Grünen) an das Rednerpult um eine Rede zu einem Umweltthema zu halten, so können in Bonn alle Beteiligten über einen Kopfhörer diese Rede mithören. Vor den Augen der Teilnehmer versucht das Bonner Double die Rede nachzusprechen, um sich quasi so, die bei der Bundestagswahl abgegebene „Stimme“, wieder zurückzuholen. Die Bürger in Bonn sind nun zum Sprachorgan der Berliner Abgeordneten, die ja eigentlich das Sprachorgan der Bürger Deutschlands sind. Das müsste eigentlich bedeuten, dass die Bürger in Bonn das Gesagte als Ihres anerkennen und es ihnen leicht fällt, nachzusprechen. Doch dem ist mitnichten so, denn es fällt den Bonner Bürgern sichtlich schwer, ihre „eigene Meinung“ wiederzugeben.

Bei dem Projekt *Deutschland 2*, welches im Rahmen von *Theater der Welt* stattfand, geht es vor allem darum, einen Perspektivenwechsel zu erzeugen und sich die entstehenden Konsequenzen daraus anzuschauen. Ungefiltert gibt das Double wieder, was der Abgeordnete in Berlin sagt. Dabei wird das Entrückte des Bürgers zum Gesagten offensichtlich und stellt damit die Funktion des Abgeordneten in Frage³⁹¹. Die gesamte Aufführung dauert, identisch zur Dauer der Sitzung in Berlin und Bonn, 16 Stunden und ist ein einmaliges Ereignis, welches mit der Kamera festgehalten wurde. Da die Redenden immer wieder aus dem Nachsprechen herausfallen, fallen auch einzelne Textpassagen der Rede des Berliner Abgeordneten weg und der Sinn wird dadurch entstellt. „Der Redetext bleibt ein Fremdkörper in ihrem Mund, weit davon entfernt, als unmittelbare Meinungsäußerung eines einzelnen Bürgers erscheinen zu können“³⁹², da sich der Nachsprechende besonders auf den Sprachduktus konzentriert und ihn dadurch ausstellt.

Neben der Wahl eines besonderen Ortes zeichnet sich das Projekt *Deutschland 2* auf den Raumaspekt bezogen aus. Im antiken Griechenland war Theater nicht nur ein Ort, an dem man einem dramatischen Spiel zusehen konnte, sondern stand als Versammlungsort „zugleich für die demokratische Idee von Öffentlichkeit schlechthin“³⁹³. Diese Idee der Nutzung von Theater wird hier wieder aufgenommen.

Rimini Protokoll spricht selbst von dem Interesse an der Gleichzeitigkeit der Zweiertigkeit³⁹⁴, die auch schon in anderen Hörspielarbeiten wie *Apparat Herz* oder *O-Ton Ü-Tek* ausgelotet wurden.

³⁹¹ Vgl. Focke, Ann-Christin: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Herbert Utz Verlag 2011, S. 179.

³⁹² Focke, Ann-Christin: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Herbert Utz Verlag 2011, S. 185.

³⁹³ Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: Diaphanes Verlag 2012, S. 16.

³⁹⁴ http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2960.html (30.06.2013)

4.1.1. *Deutschland 2* im Theater

Das Theaterstück ist dem dokumentarischen Theater mit postdramatischen Elementen zuzuordnen. Es zeigt zeitlich, räumlich und physisch die Grenzen auf, was alles noch zu Theater zu zählen ist und kommt mit dem Spiel von Realität und Fiktion den Ansprüchen des postdramatischen Theaters nach.

Mit dem unerfüllt gebliebenen Wunsch, die Aufführung im alten Bundestag stattfinden zu lassen, geht der Versuch der Anknüpfung an das politische Theater der 70er Jahre einher. Hans-Thies Lehmann verwendet in seinem Werk *Postdramatisches Theater* den Begriff des *Site-specific theatre*, ein Begriff, der der Bildenden Kunst entlehnt ist⁴⁹³. Damit sind Orte gemeint, die keine institutionalisierten Theaterbauten sind, sondern für den Zweck der Aufführung als Aufführungsort genutzt werden. Diesen Räumen haftet immer auch die Atmosphäre ihres ursprünglichen Zwecks an. „Site specific Theatre bedeutet, daß der ‚Site‘ selbst in eine *neue Beleuchtung* rückt. [...] Der Raum präsentiert sich. Er wird, ohne auf eine bestimmte Signifikanz festgelegt zu werden, zum Mitspieler. Er ist nicht verkleidet, sondern sichtbar gemacht.“⁴⁹⁴

Ein weiterer Aspekt des *Site-specific theatre*, der allerdings auch in der Bonner Schauspielhalle gegeben ist, ist der des gemeinsamen Gastierens von Zuschauer und Akteur an diesem Ort:

„Mitspieler sind aber in solch einer Situation auch die Zuschauer. Was durch das Site specific Theatre in Szene gesetzt wird, ist nämlich auch eine Ebene der *Gemeinsamkeit* von Spielern und Zuschauern. Alle zugleich sind *Gäste des Orts*, sie alle sind Fremdlinge in der Welt einer Fabrik, eines Elektrowerks, einer Montagehalle.“⁴⁹⁵

Hierbei vereint sich die Gemeinsamkeit von „Spielern und Zuschauern“ in Personalunion. Die Rolle des Rezipienten wird bei *Deutschland 2* stark ausgereizt. Es gibt keinen Rezipienten, der nicht zeitgleich auch Akteur in diesem Rahmen ist. Es gab zwar auch die Möglichkeit, die Aufführung zu besuchen. Konstitutiv ist der Besucher jedoch nicht für das Stattfinden der Aufführung, sodass seine Anwesenheit und seine Rezeption für dieses Beispiel vernachlässigt werden. So geht es bei *Deutschland 2* um die außergewöhnlich aktive Rolle des Rezipienten. Auch in einem anderen Projekt des Kollektivs wird der Rezipient zum Akteur: *Call Cutta*. Jens Roselt meint im Zusammenhang mit dieser Produktion: „Diese eigenwillige mithin postdramatische Form der Katharsis kommt eben dadurch zustande, dass die Zuschauer nicht lediglich die Voraussetzung der Aufführung sind, sondern für deren Verlauf

⁴⁹³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 304.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 306.

⁴⁹⁵ Ebd.

selbst Verantwortung tragen.“⁴⁹⁷ Ihm fehlt dadurch auch die Möglichkeit der kritischen Distanz zum Gesehenen, da er selbst involviert ist⁴⁹⁸. Dies trifft auch für *Deutschland 2* als Theaterstück zu.

„Um die Trennung von Spielraum und Zuschauerraum aufzuheben, legt Theater ein Spielzeug nach dem anderen, das sonst für Theater als notwendig, ja konstitutiv angesehen wird, beiseite, zumal die Handlung - Rollenspiel und Drama - zugunsten weithin improvisierter Aktionen, die auf eine spezifische Anwesenheitserfahrung, die idealiter gleichberechtigte Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern zielen.“⁴⁹⁹

In einem weiteren Punkt ähneln sich die Aufführungen *Call Cutta* und *Deutschland 2* in Bezug auf das Thema Raum. Ein erheblicher und konstitutiver Teil der Aufführung findet nicht an einem Ort, sondern an zwei geographisch verschiedenen Räumen, statt. Wobei die Aufführung in Bonn nur stattfinden kann, wenn der Bundestag in Berlin wirklich zeitgleich tagt, und seine Abgeordneten auch Reden halten. An dieser Stelle soll noch einmal ein Zitat Roselts über *Call Cutta* Aufschluss über diese Extremform der Zweiertigkeit geben.

„Wenn die Performance *Call Cutta* als Aufführung aufgefasst werden soll, dann muss sie auch das Kriterium der gleichzeitigen Anwesenheit erfüllen. Doch dies würde einen Raum unterstellen, an dem die Aufführung stattfindet. Geografisch gesehen vollzieht sie sich an zwei Orten. Als Erlebnisraum konstituiert die Aufführung jedoch eine spezifische Räumlichkeit, die Kreuzberg und Kalkutta umfasst. Für die Konstituierung dieses Raumes ist die Syntheseleistung der Teilnehmer maßgeblich. Bei *Call Cutta* wird diese nicht selten ausdrücklich verbalisiert, indem sich Passant und Anruferin immer wieder des Standpunkts vergewissern. Die Syntheseleistung ist hier an die Vorstellungsarbeit gebunden.“⁵⁰⁰

Bei *Deutschland 2* ergibt sich diese besondere Art der Syntheseleistung durch die topographische Trennung von Akteuren, wobei vor allem die rezipierenden Doubles Syntheseleistungen erbringen müssen.

Es handelt sich hierbei nicht um eine „telematische Arbeit“⁵⁰¹, wie Kristin Evert Inszenierungen nennt, in denen Akteure und Zuschauer örtlich getrennt sind. Aber die Arbeit unterscheidet sich auch von einer klassischen Videozuspielung, die durch ihr Vorkommen eine weitere Erzählebene schafft. Die topographische Trennung und Zusammenführung in der Bonner Schauspielhalle ist zwingend für das Zustandekommen der Aufführung und konstitutives Element der Inszenierung. Wie Roselt dies für *Call Cutta* beschrieben hat, findet die Aufführung an zwei Orten statt, an einem wird sie aber erst durch den anderen dazu gemacht.

⁴⁹⁷ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 105.

⁴⁹⁸ Vgl. Ebd.

⁴⁹⁹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 223.

⁵⁰⁰ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 106.

⁵⁰¹ Evert, Kerstin: "Theater im virtuell geteilten Raum. Fluchten. Ein Internet Roadmovie", S. 309–319, in: Kurzenberger, Hajo; Matzke, Annemarie. *TheaterTheoriePraxis*. Berlin: Theater der Zeit. 2004, S. 311.

Die Betrachtung dieses Projekts ist insofern von besonderem Interesse, da sie nicht nur die Grenzen des Theaters auslotet, sondern der Akteur/ Rezipient die Vorlage für seine Aktionen, quasi als Hörspiel rein akustisch dargereicht bekommt. Der Privatmann Huber bekommt seine Rolle akustisch zugewiesen und spielt diese in einem theatralen Raum.

Die drei konstitutiven Elemente, die es braucht, um als Theaterstück zu gelten, werden bei *Deutschland 2* abgeändert: A (der Bürger in Bonn) präsentiert X (der ihm zugewiesene Abgeordnete) als A, während A als S dabei zusieht. *Deutschland 2* zeichnet diese besondere Form des Akteur-Rezipienten-Gefüges aus, welche wiederum wichtig für die Raumkonstitution ist. Allen anwesenden Agierenden⁵⁰³ ist also eine Doppelrolle zugeteilt worden. Die Betrachtung dieser Sonderform des Theaters, am ehesten vergleichbar mit dem politischen Theater, ist dahingehend relevant für diese Arbeit, da für die Raumkonstruktion eine Zuordnung von Anordnendem und Angeordnetem konstitutiv ist.

Auf der einen Seite gibt es den Akteur, der am Rednerpult steht und mithilfe eines Kopfhörers die Rede seines ihm zugeordneten Abgeordneten hört. Seine Aufgabe ist es, gleichzeitig zu rezipieren und zu agieren. Ihn in seiner Funktion, die Rede aus Berlin zu empfangen, als Rezipient zu bezeichnen, wäre irreführend, da es sich bei der Rezeption um eine andere Form der Textgenerierung handelt; der Darsteller konnte den Text nicht auswendig lernen und spielt sozusagen „vom Blatt“. So wohnt ihm, am Pult stehend, die Funktion des Akteurs inne. Er wird nach Ende seiner Rede zum Rezipienten, wenn er sich auf den ihm zugeteilten Platz setzt und der Rede des nächsten Doubles folgt. Er bleibt aber auch immer Akteur, da er auch als Zuseher im Plenum sitzend, den Abgeordneten in Berlin repräsentiert.

Er ist auch Rezipient da er ähnlich der Raumaufteilung im Theater dem Akteur am Rednerpult gegenüber sitzt und die Rede rezipiert, wenn er möchte, auch die aus Berlin. Denn alle Teilnehmenden haben die gesamte Dauer der Aufführung ihre Kopfhörer bei sich und können individuell entscheiden, welcher Rede es ihnen folgen möchten: der in Berlin, jener in Bonn oder beiden gleichzeitig.

Ihnen hängt aber auch hier etwas „Akteurhaftes“ an. Denn sie sind Teil des Theaterstückes. Ihnen haftet die Potenz an, jederzeit aufzustehen und selbst an das Rednerpult treten zu müssen. Diese Potenz lässt sie beides sein: Agierende und Rezipierende.

Im Theaterstück nimmt das rezipierende Double, welches im Publikum sitzt, die Rede aus Berlin durch den Kopfhörer wahr, und die Rede in Bonn live, wie in einer Theateraufführung.

Die Berliner Abgeordneten, die am Rednerpult ihre Rede wiedergeben sind als eben jene den Text generierende Mit-Akteure konstitutiver Teil der Aufführung. Sie sind topographisch gesehen an einem anderen Ort, als die Bonner Bürger. Als Verbin-

⁵⁰³ Das Regie-Team und die Technik vor Ort werden dabei ausgeklammert.

dungsmoment dient die Internetverbindung, die es den Bürgern ermöglicht, die Rede im Moment ihrer Wiedergabe rezipieren zu können.

Dem rezipierenden Akteur (in der Formelgleichung mit „A als S“ benannt) werden diese virtuell getrennten Räume bewusst durch sein Vorwissen und durch die ständige Option, der Rede in Berlin mittels Kopfhörern zu folgen, wenn er möchte, der in Berlin und der in Bonn zeitgleich. Für ihn eröffnet sich ein doppelter Raum. Die Internetverbindung dient hier als zusätzliche Ebene, wie eine Videoprojektion. Ein zweiter Raum wird zeitgleich nach Bonn transportiert.

4.1.2. *Deutschland 2* im Hörspiel

Das Hörspiel *Deutschland 2* ist eine Koproduktion mit dem WDR unter der redaktionellen Leitung von Martina Müller-Wallraf. Neben dem Material, welches während der Theateraufführung vom 27. Juni 2002 entstanden ist, sind im Hörspiel Interviews mit den Beteiligten, sowie Ausschnitte aus der Bewerbung um die Zuteilung aus dem Vorfeld enthalten. Desweiteren gibt es einen zusätzlichen Erzählstrang, den es bei der Aufführung nicht gibt: Im Hörspiel erzählt ein Dolmetscher von seinen Gefühlen, die er bei der Ausübung seines Berufes hat. Die Gefühle kommen denen der Doubles an diesem Tag gleich. Er ist als zusätzliche Ebene hinzugenommen worden, damit der Rezipient am Sendeapparat nachvollziehen kann, wie es den Doubles bei ihren Reden mitunter geht.

Beim Hörspiel *Deutschland 2* gestaltet sich eine Einordnung schwierig. Denn klassischerweise ist ein dokumentarisch anmutendes Hörspiel wie dieses zum Feature, oder auch zum O-Ton-Hörspiel, zu zählen. Die Definition für *Feature* ist weit gefasst und nicht stringent festgelegt.

„Das Feature nähert sich dem Literarisch-Journalistischen und hat tatsächlich etwas Feuilletonistisches an sich. In subjektiver Prägung behandelt es objektive Themen, und diese werden für den Hörer durch die Form der Darstellung gefällig und spannend gemacht.“⁵⁰⁴

Zweifelsohne könnte *Deutschland 2* auch zum Radio-Feature gezählt werden. Die eingangs erwähnte, Benennung des Hörspiels als Hörstück, ist bei der akustischen Realisation von *Deutschland 2* besonders sinnvoll. Ein ähnlich anmutendes Hörspiel *Das Kapital* von Rimini Protokoll hat 2008 den „Hörspielpreis der Kriegsblinden“ erhalten. Basierend auf dieser Verleihung und der damit einhergehenden Zuordnung zur Gattung des Hörspiels durch das Komitee und dem Hinweis auf die mögliche Verwendung des Begriffs Hörstück, wird eine

⁵⁰⁴ Kühner, Otto Heinrich: *Mein Zimmer grenzt an Babylon. Hörspiel, Funkerzählung, Feature*, München: Georg Müller Verlag 1954, S. 237.

ebenso mögliche Zuordnung der Produktion zum Feature in dieser Arbeit unterlassen. Diese Einordnung ist weniger der Machart geschuldet, die der des Features sehr ähnlich sind, sondern vielmehr dem was es inhaltlich transportieren soll. Denn ein Feature nutzt die gestalterischen Mittel, um non-fiktionale Inhalte für auditive Medien interessant aufzubereiten. Beim Hörspiel hingegen liegt der Fokus darauf, wie etwas transportiert wird. Der Inhalt tritt hinter der Form zurück. Dies ist bei *Deutschland 2* der Fall. Zumal das Ereignis ein konzipiertes ist, kein natürlich stattfindendes und zum Zwecke der weiteren Verwertung stattfindet. Das Wesentliche liegt nicht in dem Inhalt der Bundestagsreden, sondern in dem, was bei der Übertragung auf das Double und die Wiedergabe durch diesen geschieht, und was das beim Hörspiel-Rezipienten wiederum auslöst⁵⁰⁵. „Hören und direktes Abnehmen als mimetischer Vorgang.“⁵⁰⁶ *Deutschland 2* ist ein dokumentarisches Hörstück, kein Originalton-Hörspiel, da sich ein solches dadurch auszeichnet, dass das Material, „mittels spezifischer Montage- oder Collagetechniken manipuliert wird und dann gegenüber dem Ursprungsmaterial neue syntaktische und semantische Bezüge aufweist“⁵⁰⁷. Das ist bei *Deutschland 2* nicht der Fall, da das Theaterereignis von vornherein auch für als Hörspiel produziert werden sollte, und die außerhalb des Theaterereignisses stattfindenden Interviews nur zum Zweck der Hörspieleinarbeitung aufgenommen wurden. So kann bei diesen Interview-Sequenzen nicht einmal von O-Tönen gesprochen werden, da dies bedeuten würde, dass es sich dabei um „vorgefundenes, nicht für das Hörspiel erst aufgenommenes akustisches Material“⁵⁰⁸ handelt.

Stefan Haug meint in einem Interview zur Motivation, ausgehend vom Material des Theaterprojekts ein Hörstück zu produzieren folgendes:

„Von dem sportlichen Charakter des Stückes – dass es ums Durchhalten geht – bleibt im Hörspiel nicht viel. Es hat in dieser Form auch viel mit den Vorbereitungen der Teilnehmer zu tun. Aus welchen Gründen machen sie mit, wen wollen sie vertreten, wie kontaktieren sie im Vorfeld die Politiker um sich schulen zu lassen und an dem Material zu üben. Das ist auch ein Punkt, wo wir Lust hatten, auch noch mal nachträglich oder über den Schnitt zu inszenieren.“⁵⁰⁹

Beim Hörspiel *Deutschland 2* gestaltet sich die Zuordnung von Rezipient und Akteur bzw. Sprecher anders, als in der Theateraufführung. Es kommt noch der ausschließliche Rezipient am Empfangsgerät hinzu. Das Projekt in seiner 16-stündigen Gänze zu erfahren, ist nicht tragbar und scheint auch nicht zielführend. Hierbei zeichnen sich die Möglichkeiten des Hörspiels als großen Vorteil aus. Durch Überlagerungen und zeitliche Raffungen

⁵⁰⁵ Vgl. Focke, Ann-Christin: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Herbert Utz Verlag 2011, S. 185.

⁵⁰⁶ Müller Wallraff, Martina: „Zurück im Leben. Humane Überprüfungen im Soundsystem Radio“, in: Malzacher, Florian; Dreyse, Miriam: *Experten des Alltags*, Berlin: Alexander Verlag 2007, S. 145.

⁵⁰⁷ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 84.

⁵⁰⁸ Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 67

⁵⁰⁹ http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2960.html (30.06.2013)

mittels Blenden und Montage, ist eine Rezeption des Stückes dennoch möglich ohne allzu viel des Inhalts bzw. der Intention des Projekts eingebüßt zu haben.

„In der vielschichtigen Auseinandersetzung mit Material und Inhalt findet das Hörspiel zu seiner eigenen Form, zu seinen spezifischen Mitteln: Gelöst vom Bild ist es möglich, auf mehreren Ebenen parallel, ja sogar gleichzeitig zu erzählen. Hier ist es machbar, Jahrhunderte zu rafften und auf der gleichen Achse zu montieren [...]. Engführung von Analogien, Collage von Gegensätzlichem, Austausch von Widersprüchlichem sind in der reinen Akustik möglich, ganz ohne trivialisierende Absichtserklärungen oder didaktische Manuals.“⁵¹⁰

Der Rezipient hat in der Hörspielrealisation nicht die Möglichkeit auch Akteur zu werden, wie es der rezipierende Mit-Akteur in der Theaterrealisation vermag. Seine Rezeptionsposition ist vergleichbar mit der des Regie-Teams des Projekts – immer anwesend, aber nicht als Akteur und ohne die Möglichkeit, ein solcher werden zu können.

Das Hörspiel beginnt mit einer Collage der Motive der Bürger, die an dem Projekt teilnehmen wollen. Diese Aufnahmen wurden einige Zeit vor der Bundestagsdebatte und der eigentlichen Realisation des Projekts am 27. Juni gemacht und dienen wie ein Prolog dazu, dem Hörspiel-Rezipient den Aufbau des Projekts zu erklären und ihm so zu ermöglichen, die eigentliche Aufführung, die Bundestagsdebatte als Außenstehender nachvollziehen zu können.

Im Hörspiel werden die Lautsprecher bzw. die Kopfhörer, die der Rezipient nutzt um das Hörstück zu hören, umfunktioniert und dadurch als Medium sichtbar gemacht. Vor allem bei einer Rezeption über Kopfhörer wird dem Rezipient in den Passagen der Double-Rede das Gefühl vermittelt, er säße akustisch im Raum und wäre ein akteurhafter Rezipient.

Es gibt einen Erzähler, der die Informationen, die den Mitmachenden des Theaterprojekts mittels Vorinformation und Programmheft bzw. durch Selbst-Erfahrung zugekommen sind, zusammenfasst. Einige Informationen zu der Bundestagssitzung in Berlin - welche Ordnungspunkte es gibt und wie viel Zeit in der Debatte dafür eingeplant ist - werden durch den Erzähler für den Zuhörenden aufbereitet, damit dieser einen annähernd gleichen Wissensstand hat, wie die Teilnehmenden es im Theaterstück haben. Hat sich die Intention der Radioarbeit im Vorhinein bereits angedeutet, wird hier nun ausgesprochen, warum dieses Projekt so stattfindet. „Denn alles was die Abgeordneten in Berlin vortragen, findet in Bonn ein wörtliches Echo.“⁵¹¹

Außergewöhnlich bei diesem Stück ist die Synthetisierung von zeitgleich passierenden Geschehnissen, die nicht an einem Ort stattfinden. Der Zuhörer hört beide Stimmen. Die in Bonn und die des Abgeordneten in Berlin. Mithilfe der stereofonischen Möglichkeiten kann der Hörspiel-Rezipient auf dem linken Ohr die Stimme des Berliner Abgeordneten hören,

⁵¹⁰ Wallraf-Müller, Martina: "Hörspiel akut: Von hier aus zur Verewigung", S. 25-30, *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 30.

⁵¹¹ Rimini Protokoll: *Deutschland 2*. WDR 3 2002, Regie: Rimini Protokoll, Erstsendung: 15.07.2002.

während auf dem rechten Ohr das Bonner Double spricht. In der fiktiven Topographie dieser Abschnitte befindet sich der Hörspiel-Rezipient mit im Saal der Bonner Schauspielhalle.

Die Stimme der Abgeordneten hat einen dumpfen Klang, die Qualität ist nicht optimal. Es erinnert an den Klang einer Stimme über das Telefon bei einer nicht optimalen Verbindung. Zweifelsohne soll hier nachempfunden werden, wie das agierende Double in Bonn die Stimme aus Berlin hörte. Die Stimme des Bonner Doubles hingegen klingt ferner, mit einem leichten Nachhall, was auf einen großen Raum schließen lässt – der Klang, wie die Mit-Akteure in Bonn den Agierenden am Rednerpult vernehmen. Ihm wird akustisch vermittelt, er habe einen Kopfhörer auf den Ohren. Allerdings ohne die Möglichkeit selbst agieren zu können, oder sich mit einem bestimmten Bürger identifizieren zu können. Die Intentionen der einzelnen Mitwirkenden, die im Hörspiel nebeneinander montiert sind, sollen es dem Rezipienten ermöglichen, das Erleben der Doubles nachzuvollziehen und es eventuell sogar nachzuerleben. Einen großen Beitrag dazu liefert der Dolmetscher, der beschreibt, wie es ist, eine Rede möglichst objektiv wiederzugeben, die nicht die seine ist.

Etwas abstrakt kann hier von einer ständigen Hörbarkeit der Realitäts- und Fiktionsebene gesprochen werden.

4.1.3. Gegenüberstellung der Räume

Die soziale Dimension nimmt bei *Deutschland 2* eine wichtige Funktion ein. Das Theaterstück möchte durch die Dramatisierung des Zurückholens der einst abgegebenen Wahlstimme, die Partizipation der teilnehmenden Bürger fördern. Diese Wirkung ist bei den Teilnehmenden der Theateraufführung ungleich größer, als bei den Rezipienten des Hörspiels, der nicht zum Akteur werden kann. Doch auch dort wird ein Denkanstoß zur Demokratie in Deutschland gegeben. „Die präzise Umsetzung des Vorgangs in Berlin erfordert, dass die Darsteller sich ernsthaft mit dem Bundestag und seinen Spielregeln auseinandersetzen. Für trotzig Gegenpolitik oder Selbstdarstellung sei kein Raum.“⁵¹² Die Partizipation des Zuschauers, wie sie auch im postdramatischen Theater proklamiert wird, wird in einer dramatisierten und fiktiven Form vollzogen.

Das Bühnenbild - bei *Deutschland 2* kann man vielleicht auch von einem Bühnenbau sprechen - ist den Teilnehmern der Aufführung permanent bewusst. Über dem Rednerpult und den dahinter sitzenden Platzwärttern, die die Doubles aufrufen, wenn ihr Abgeordneter in Berlin spricht, hängt der Reichsadler. Auf seiner Brust klebt eine große „2“. Der Reichsadler steht für die Realität und Wirklichkeit, für die Bundestagsreden der Abgeordneten in Berlin, deren Handeln Konsequenzen hat. Die „2“ klebt als theatrale Ebene auf der Realität, lässt sie immer sichtbar sein, sodass beide Ebenen nebeneinanderstehen. Dieses Bild ist den rezipierenden Akteuren ständig bewusst und verhindert - sollte es einem Double gelingen, die Rede fließend und nachvollziehbar wiederzugeben - eine Illusionsbildung, es handle sich bei der Rede um die „Echte“ und bei dem Double um den Urheber dieser Sätze. Den Hörspiel-Rezipierenden ist diese optische Komponente verwehrt. Sie hören oder nehmen keinen Reichsadler wahr und auch keine „2“.

Jens Roselt fragt in seinem Beitrag zum Raum in *Metzlers Lexikon. Theatertheorie* bei der Untersuchung der funktionalen Dimension des Raumes, wie dieser konkret von den Beteiligten der Aufführung genutzt wird⁵¹³. Betrachtet man den alten Bundestag in Bonn, das ursprünglich vorgesehene Gebäude für das Theaterprojekt, so kann gesagt werden, dass dieser Raum so viel Aura besitzt, dass die Nutzung sich durch den Raum, seine Anordnung, seine Geschichte und ehemalige Nutzung ergibt. Bei *Deutschland 2* als Theaterstück ist durch Thierses Verbot die Atmosphäre, die in einem historischen Ort (site-specific) wie dem ehemaligen Bundestag, geschmälert worden. Die Bonner Schauspielhalle hingegen ist ein eher unauratisches Gebäude, welches keine Atmosphäre zu „versprühen“ scheint. Allerdings ist das Bühnenbild des historischen Vorbilds nachgestellt worden, quasi auch gedoubelt. Die Agierenden, mit dem Gedanken daran, wie sie sich im Original verhalten hätten, versuchen

⁵¹² http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2970.html (30.06.2013)

⁵¹³ Vgl. Roselt, Jens: "Raum", S. 260–267, in: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler Verlag, 2005, S. 260.

ihr Verhalten in der Schauspielhalle daran anzugleichen. Der Kopiervorgang geht also nicht nur auf Akteursebene und auf räumlicher Ebene vonstatten, sondern wahrscheinlich auch im Verhalten des Doubles, wie es sich sein Verhalten vorgestellt hätte. Das Verbot durch den Bundestagspräsidenten wird auch im Hörspiel erwähnt, der Raumunterschied ist jedoch akustisch nicht vernehmbar und dieser Umstand wird nicht wiederholt erwähnt. So wird sich in der Syntheseleistung des Hörspiel-Rezipienten keine andere Raumvorstellung ergeben, als wenn das Stück im Bundestag stattgefunden hätte. Ein Umstand, der das Theaterstück in seiner Aufführung enorm schmälert, da der Aspekt, den ein site-specific theatre mit sich bringt, kann im Hörspiel fast vernachlässigt werden.

Die Unterschiede der beiden Realisationen in Bezug auf die Raumkonstruktion, ist dem Umstand geschuldet, dass die Doppelfunktion der Teilnehmenden als Rezipierende und Agierende im Hörspiel nicht gegeben ist. Dem Hörspiel-Rezipienten, der räumlich und zeitlich einen Nachteil gegenüber dem akteurhaften Rezipienten in Bonn hat, wird mithilfe von Nachrichtenausschnitten, die Debatten, die bei der Rezeption des Hörstücks mitunter nicht mehr aktuell und veraltet sind, noch einmal näher gebracht. Durch die Berichte des Nachrichtensprechers nimmt der Hörspiel-Rezipient die Aufführung als Rückblende wahr. Ihm wird das Gefühl gegeben, dass auch die Aufführung in der Jetzt-Zeit passiert. Auch wenn zu Beginn von einem Erzähler in der Vergangenheit gesprochen wird, findet der Rest in der gegenwärtigen Zeitform statt und vermittelt das Gefühl von Aktualität. Mit den Kurznachrichten wird versucht den Rezipient wieder zurückzuholen in den Juni 2002. Nachrichten sind etwas Aktuelles und vermitteln Gegenwart, denn die Rezeption einer Nachrichten-Anzeige versetzt den Hörer in die Zeit und den Ort, in der diese Nachrichten zu hören waren. Anders der Erzähler, der dem Rezipienten die Dinge aus einer übergeordneten Position und mit reflektiertem Blick erläutert. In der Theateraufführung kommen diese Nachrichten nicht vor, oder werden verpflichtend und kollektiv von allen rezipiert. Aber es ist davon auszugehen, dass die Teilnehmenden sich über das informiert haben, was sie als Double gesprochen haben, und so diese Nachrichten, oder ähnliche, die im Hörspiel zu hören sind, auch rezipiert haben.

Der rezipierende Akteur von *Deutschland 2* kann selbst entscheiden, wann er die Rede in Berlin mitverfolgt. Diese individuelle Entscheidung jedes einzelnen Rezipienten bei der Theateraufführung, wann er die beiden Orte akustisch nebeneinander wahrnehmen möchte, und wann er sich allein auf das Geschehen in Bonn konzentriert und auf die Möglichkeit verzichtet, die beiden Reden zu vergleichen, gibt es im Hörspiel nicht. In der Hörspiel-Mischung ist entschieden worden, wann beide Reden parallel wahrnehmbar sind, und wann nicht.

Dass der Rezipient im Hörspiel passiv bleibt, wirkt auf den ersten Blick wie ein Nachteil, welches das Hörspiel gegenüber der Theaterinszenierung hat, da der aktive Laie einen

großen Teil des Reizes des Projekts ausmacht. Es ist ein anderes Stück, das hier rezipiert wird, und aus dem eine andere Interpretation hervorgeht. Die Sendung hat auch eine andere Intention, als die Realisation des Theaterstücks. Beim Hörspiel geht es um den Nachvollzug des Geschehens, bei dem Theaterstück geht es um das Erleben beim Sprechen.

Rimini Protokoll hinterfragt mit seinen Arbeiten die Trennung zwischen Realität und Fiktion⁵¹⁴. In diesem Zusammenhang stellt die Betrachtung der Doppelten Orte⁵¹⁵ bei Gerda Baumbach ganz neue Räume her. Ihre Trennung von Realitäts- und Fiktionsebene wird durch Rimini Protokoll vorgeführt und die zwei Ebenen als nebeneinander liegende Räume präsentiert, die ständig präsent sind.

„Theater eignet eine prinzipielle Doppelstruktur, auf räumliche Dimensionen bezogen ein prinzipiell doppelter Ort. Dieser doppelte Ort kann ausgeschöpft, teilweise genutzt oder ausgeblendet werden. Er setzt sich zusammen aus dem einen bzw. ersten Ort der Realitätsebene, auf der zwei Gruppen [...] aufeinandertreffen: Akteure und Publikum. Und aus dem anderen bzw. zweiten Ort der Fiktionsebene, auf der [...] Gestalten erscheinen, gezeigt oder dargestellt werden.“⁵¹⁶

Der doppelte Ort wird in *Deutschland 2* zu zwei Orten. Die Gleichzeitigkeit der Zweiortigkeit, wie Daniel Wetzel in einem Interview zu *Deutschland 2* gemeint hatte, sowie das Spiel mit den Ebenen Realität und Fiktion, das sind die Themen die sich immer wieder in den Projekten wiederfinden. 10 Jahre später hat Gerda Baumbach in ihrem Werk *Der Schauspieler*⁵¹⁷ dieses Interessensgebiet in dem Begriff der Doppelten Orte synthetisiert. Sie schreibt in ihrem Buch über den ersten Ort, die Realitätsebene, und den zweiten Ort, die Fiktionsebene: „Beide Orte sind prinzipiell immer gleichzeitig anwesend, ob sie nun optimal, teilweise oder nicht ausgenutzt werden.“⁵¹⁸ Die Gestalten, wie Baumbach die Figuren auf der Fiktionsebene nennt, sind die Abgeordneten in Berlin. Es ist ein doppelter Ort, da die Gestalten, die Berliner Abgeordneten, zwar nicht physisch anwesend sind, aber „gezeigt und dargestellt werden“⁵¹⁹ und die Realitäts- und Fiktionsebene gleichzeitig anwesend sind, und als diese ausgestellt werden. Denn die Doubles (A) verkörpern den Abgeordneten (X) und konstruieren damit den fiktiven Raum, den Berliner Bundestag. Doch die Realitätsebene bleibt immer sichtbar, denn es werden keine Anstrengungen unternommen, mittels Maske oder Kostüm, eine Ähnlichkeit zur Figur in Berlin herzustellen.

Der Schnitt durch den Raum fällt hier weg, da es keinen Zuschauer und keinen Akteur in dieser Weise gibt. „Im klassischen Theater fungiert die Rampe als konstituierende Differenz

⁵¹⁴ Vgl. Dreyse, Miriam: „Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen: Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance“, S.153-166, in: Röttger, Kati: *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010, S. 160.

⁵¹⁵ Vgl. Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1. Schauspielstile*, Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag 2012, S. 200.

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Vgl. Ebd.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd.

von Sein und Bedeutung, Lebens- und Bühnenwelt. Angriffe auf die Rampe attackieren den Als-ob-Charakter des Theaters.⁵²⁰

Hans-Thies Lehmann etabliert in seinem Buch den Begriff des metonymischen Raums und spricht dabei von einem Raum, in dem die Rezipienten zu Akteuren werden. „Verschwimmt so sehr die Grenze zwischen realem und fiktivem Erlebnis, so hat das weitreichende Konsequenzen für das Verständnis des Theaterraums: er wird von einem metaphorisch-symbolischen zu einem *metonymischen Raum*.“⁵²¹ Der Rezipient wird aus seiner Passivität und der Möglichkeit, sich der Illusion hinzugeben, herausgeholt. Der im dramatischen Theater feste Schnitt durch den Raum löst sich auf, was zu einer „Entgrenzung des atmosphärischen Bühnenraums“⁵²² führt. Die Grenze zwischen Bühnen- und Zuschauerraum ist permeabel geworden, und somit auch die Zuschreibung der Funktionen, die den Beteiligten des Theaters zugeschrieben sind. Rimini Protokoll geht mit seinem Projekt noch einen Schritt weiter und hat die Grenze vollständig entfernt.

Die Raumsemantik als das Konstrukt, auf das die paradigmatischen Bezüge der einzelnen Räume verweisen, meint bei *Deutschland 2* als Hörspiel das Nachempfinden der Rolle des Doubles durch den Rezipienten. Im Theaterstück hingegen ist die Raumsemantik eine andere. Hier soll der Akteurs-Rezipient körperlich nachempfinden und metaphorisch gesprochen, erfahren was es bedeutet, Sprachorgan des Volkes zu sein.

Das Spacing in der Hörspiel-Realisation basiert darauf, dass der Rezipient in den Passagen der Reden von Double und Abgeordnetem, beide Seiten akustisch von je unterschiedlichen Seiten wahrnimmt und die verschiedenen Klangqualitäten der Aufnahmen darauf hinweisen, dass er die Rolle des Doubles in Bonn nachempfinden soll. Auf dieser Grundlage und mit den erwähnten Informationen im Verlauf des Hörstücks vollzieht er die Syntheseleistung.

„Der entscheidende Punkt – und was uns auch für das Radio interessiert – ist, dass man Leuten bei den unterschiedlichen Arten des Verstehens zuhören kann.“⁵²³ Das ist die Intention der beiden Realisationen. Es geht also in dem Hörspiel nicht um eine Geschichte, die erzählt werden soll, sondern darum, nachvollziehen zu können, wie sich – im Sinne der Löwschen Raumtheorie – der Anordnende und der empfindende Angeordnete fühlt. Es geht um das Ereignis und deren Teilnahme, das Erleben, das Spüren und Dasein im Raum – das ist der KlangRaum.

⁵²⁰ Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 308.

⁵²¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 287.

⁵²² Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte*. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 308.

⁵²³ http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2960.html (30.06.2013)

4.2. Das blaue blaue Meer

„Einen Ort, den wir kennen und der ganz und gar von Gewöhnlichkeit durchdrungen ist, auf eine bestimmte Art und Weise konnotiert ist, zur erogenen Zone zu machen, das erkläre ich zur guten Sache.“⁵²⁴

Das blaue blaue Meer ist ein Stück des jungen deutschen Autors Nis-Momme Stockmann. Anhand von Dialogen zwischen Darko und seinen Freunden, sowie Erzählparts des Protagonisten, erfährt der Rezipient von dessen Schicksal, das ihn in die Alkoholsucht getrieben hat. Das Stück erzählt von der Hoffnungslosigkeit der Plattenbau-Bewohner und der Ausweglosigkeit aus diesem Ort, aus dem man es, einmal dort angelangt, nicht schafft, je wieder auszubrechen. Selbst der Versuch, eine Liebes-Beziehung, wie sie Motte und Darko im Laufe des Hörspiels versuchen einzugehen, muss scheitern, da die Bürde, die jeder einzelne zu tragen hat, zu groß ist, um ein befriedigendes Leben führen zu können.

4.2.1. Das blaue blaue Meer im Hörspiel

Das blaue blaue Meer als Hörspielrealisation ist am 15. Januar 2010 als Ursendung im rbb ausgestrahlt worden. Das gut 50-minütige Hörspiel wurde unter der Regie von Regine Ahrem inszeniert. Der Protagonist Darko wird von Milan Peschel gesprochen, Darkos Freundin Motte von Chris Pichler. Der Autor Nis-Momme Stockmann tritt ebenfalls als Sprecher auf. Er leitet die Kapitel ein, indem er sie numerisch ankündigt. Das Hörspiel wird so segmentiert und die Hörer werden immer wieder aus dem Erzählkosmos des Hörspiels herausgeholt. Die wenigen Sekunden Stille, die in diesen Kapitelsequenzen als Blenden fungieren, geben den Rezipierenden einen kurzen Moment der Reflexion.

Das blaue blaue Meer ist aus einer subjektiven Erzählperspektive heraus geschrieben. Der Protagonist Darko tritt in zwei verschiedenen Erzählinstanzen auf: der des autodiegetischen Erzählers auf extradiegetischer Ebene – das Stück handelt von einem Ausschnitt aus Darkos Leben und wird von ihm selbst erzählt, und der der Figurenrede Darkos in den jeweiligen Szenen. Das Hörspiel hat nur Handlungspassagen, in denen Darko Teil des Dialogs ist oder zumindest anwesend ist. Zwei Räume bilden sich um diese zwei Erzählinstanzen, die sich wiederum aus verschiedenen, akustisch unterschiedlich realisierten Räumen zusammensetzen. Die Hörspielrealisation schafft die Trennung dieser beiden Räume durch eine unterschiedliche Schallquellen-Position des Sprechers zum Mikrofon und eine unterschiedliche Schallintensität.

⁵²⁴ Eilers, Dorte Lena: „Politisch ist ein dummes Wort. Der Autor Nis-Momme Stockmann im Gespräch mit Dorte Lena Eilers“, Theater der Zeit, 1/2010, S. 46.

Das Hörspiel beginnt mit einem Erzählpart Darkos, der in das Leben Darkos und seinen Wohnort einführt – die Plattenbausiedlung. Bereits im zweiten Satz sagt er „glaub ich“, und zeigt damit an, aus welcher Perspektive dieses Hörspiel erzählt ist, und welcher Erzählebene die rezipierte Sequenz zuzuordnen ist. Die Stimme im stereofonen Raum ist vor dem Hörer verortet und die Distanz des Sprechers zum Mikrofon ist gering und somit auch die empfundene Distanz des Hörenden zum Sprechenden. Die Stimme ist schallarm aufgenommen, doch nicht schalltot, sodass ein die Stimme umgebender Raum hörbar ist. Es sind keine realitätsimitierenden Geräusche hörbar, aber es liegt ein atmosphärisches, einem irrealen Raum zuzuordnendes Geräusch unter dem Erzähltext. Leise und anfangs kaum wahrnehmbar liegt es monoton unter der Rede. Es erinnert an ein Geräusch aus einem Science-Fiction-Film, abgekoppelt von Zeit und Raum, in der Schwerelosigkeit. Da kein Hall zu hören ist, wirkt der durch das Geräusch konstituierte Raum unendlich. Dadurch scheint auch die Stimme schwerelos und ohne Halt in einem Raum zu sein. Elke Huwiler schreibt zur Klassifizierung von Geräuschen: „[S]ie sind entweder vom Menschen verursacht oder nicht, sowie direkt auf ein Denotat beziehbar oder symbolisch.“⁵²⁶ Dieses sublimale Geräusch ist symbolischer Natur, denn es steht für die fehlende Haftung Darkos in der zeitlich und räumlich verorteten Gesellschaft. Er befindet sich außerhalb von ihr und hat jeden Bezug zu ihr verloren. Am Ende der Erzählpassage wird dieses Geräusch immer lauter. Es bezieht sich auch auf den Inhalt des Monologs. Darko spricht über die Sterne, die man nur an klaren Tagen sehen kann. Eine Erscheinung, die unendlich weit weg scheint, ein weit entfernter Traum, der so schwer erreichbar ist, wie ein erfülltes Leben.

Das Ende des Geräusches bedingt sich durch die Semantik des Textes. Der von Darko erwähnte Block K ist der Ort, an dem er aufgewachsen ist und der für ihn die topologische Ursache seiner schlechten Verfasstheit ist. Das Fehlen eines Geräusches an dieser Stelle steht für den Inhalt des Satzes. „Ich habe das Datum vergessen. Für immer weg. Ein riesiger grauer Ozean.“⁵²⁷, sagt Darko. Die erzählende Stimme Darkos verliert sich im Nichts der Geräuschlosigkeit und verschwindet, da sie keinen Halt findet. Genauso wie sein Erinnerungsvermögen. So bleibt in der nächsten Sequenz die Distanz zum Mikrofon bestehen und auch die Erzählhaltung ändert sich nicht. Allerdings ist das Geräusch nun nicht mehr wahrnehmbar – zu hören ist nun nur noch die Stimme von Milan Peschel. Der beschriebene Raum zu Beginn der Hörspielrealisation von *Das blaue blaue Meer* ist nicht einem realistisch bestehenden Raum zuzuordnen, sondern irreal und abstrakt.

Zum Einsatz der Musik im Hörspiel und Theaterstück wird noch eingegangen werden. An dieser Stelle soll aber angemerkt sein, dass sie häufig als Bridge dient, zwischen einzelnen

⁵²⁶ Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 59f.

⁵²⁷ Stockmann, Nis-Momme: *Das blaue blaue Meer*. rbb 2010, Regie: Regine Ahrem, Erstsendung: 15.01.2010.

Szenen, die nicht erzählerisch miteinander verbunden sind, und über die Darko als Erzähler spricht.

Nach dem abrupten Ende des Liedes wird das atmosphärische Geräusch wieder eingeblendet, gemeinsam mit dem Zirpen der Grillen. Der vom Erzähler Darko bereits eingeführte Elle spricht in dieser Sequenz mit Darko. Der Sprecher Darkos ist derselbe (Milan Peschel), allerdings ist die Schallquellen-Position der beiden Stimmen nun eine andere. Mit diesem Wechsel, bei gleichzeitigem Bestehen derselben Stimme, wird dem Rezipienten ein Wechsel der Erzählinstanz angezeigt. Ein Wechsel der Schallquellen-Position bedeutet auch eine Veränderung des stereofonen Raums.

Die Distanz der Stimmen zum Mikrofon ist größer und Darko ist weiter rechts zu verorten, während sein Freund Elle (Jaecki Schwarz) eher links positioniert ist. Die Stimmen sind in einem hallenden Raum verortet und reflektieren stark. Allein durch den Hall der Stimmen entsteht der Eindruck, die beiden sitzen im Hof der Plattenbausiedlung, in der ihre Stimmen von den hohen Hauswänden gebrochen und zurückgestrahlt werden. Die Erzählerstimme Darkos spricht über die Klänge des atmosphärischen Geräuschs und des Zirpens, was allerdings nicht irritiert, da er die Schallquellen-Position aus dem vorigen Raum beibehält und damit wie eine zweite Ebene *über* diesem Raum liegt, und sich nicht in ihm befindet. Immer wieder wird im Hörspiel mittels „Durchblende“ der Raum der extradiegetischen Erzählinstanz zum Raum der intradiegetischen Erzählinstanz überführt, während der Erzähler noch einleitet liegt darunter schon die folgende Szene.

Die Musik spielt in *Das blaue blaue Meer* eine große Rolle. Sie ist ausnahmslos als Hörspielmusik zu identifizieren. Sie ist ein raumbildendes Zeichen, da sie nicht nur die momentane Verfasstheit des Protagonisten Darko widerspiegelt, sondern auch Ersatz für raumbildende Geräusche ist. Die verschiedenen Musikeinspielungen lassen sich unterteilen in die Musik der deutschen Rock-Band Tocotronic und die Musik, die thematisch unter einzelnen Szenen liegt.

Ein Lied, welches das Hörspiel über seine gesamte Dauer hin begleitet, ist der Song „Ich möchte irgendwas für dich sein“⁵²⁸ von Tocotronic aus dem Jahre 1996. Teile des siebenminütigen Stücks werden immer wieder eingespielt, allerdings ohne Gesang, und dienen als semantisches und akustisches Verbindungsglied zwischen einzelnen Handlungs- und Erzählpassagen. Erst am Ende des Stückes löst sich die semantische Verbindung auf, denn erst dann kommt der Gesang „Ich möchte irgendwas für dich sein“ und drückt musikalisch den Wunsch Darkos in seiner Beziehung zu Motte aus. Das Musikstück dient als

⁵²⁸ Tocotronic: „Ich möchte irgendwas für dich sein“, in: Tocotronic: *Wir kommen um uns zu beschweren*, L'Age D'or 1996.

strukturbildendes Element und liegt wie ein *Motiv* über dem gesamten Hörstück. Es wird hin und wieder verfremdet, je nach Stimmung des Protagonisten⁵²⁹.

Neben dem Lied der Band Tocotronic wird auch sonst sehr stark mit Musik gearbeitet. Eine Musik, die an Leierkastenmusik auf einem Kirmes-Fest erinnert, wird immer wieder eingespielt. Sie dient jedoch nicht als anzeigendes Geräusch, dass sich die folgende Szene auf einem solchen Jahrmarktsfest abspielt. Das erste Mal erklingt diese Musik in Kapitel 2 „Die Siedlung“. Darko beschreibt als Erzähler die Bewohner der Plattenbausiedlung in der auch er lebt.

DARKO: Zu den Menschen hier, das ist schnell erzählt: Sie wohnen, sie leben hier. Sie bewegen ihre kaputten Körper durch die kaputten Straßen.

In Kombination mit den linguistischen Zeichen werden die Bewohner, die eigentlich in der Plattenbausiedlung wohnen, zu einem Absurditäten-Kabinett, welches auf einem Jahrmarkt vorgestellt wird. Diese Assoziation wird sich mitunter auch nur durch die linguistischen Zeichen ergeben, denn die Bewohner werden alle als „unnormale“ beschrieben. Die Musik fügt diesen Charakterisierungen noch eine ironische Note hinzu. Sie fungiert ebenfalls als Motiv und taucht wieder auf, wenn die Bewohner an einer anderen Stelle des Hörspiels beschrieben werden⁵³⁰. Durch das Zuschlagen einer Tür wird die Musik beendet, eine *Blende durch Geräusch*, mit der in die nächste Szene eingeleitet wird.

Ein anderer Song, der immer wieder aufgenommen wird, hat Synthesizer-Klänge, die sich nach einer Pausenmelodie eines Playstation- oder Gameboy-Spiels anhören. Die Melodie wiederholt sich nach wenigen Takten immer wieder. Auch über diese Musik spricht Darko, und immer wieder liegt die Ton-Spur einer Szene aus der Plattenbausiedlung darüber. In einer Szene (Kapitel 6: Das Grab) erzählt Darko die Verbrennung von Frau Jenowitsch durch Herrn Jenowitsch - beide ebenfalls Bewohner der Plattenbausiedlung. Die Musik liegt als Grundatmosphäre unter der Erzählerstimme Darkos. Während er von der Geschichte erzählt, hört man Geräusche und Stimmen, die realistisch einen Hörraum abbilden: die Ermordung und Verbrennung von Frau Jenowitsch. Die Stimmen sind verfremdet. Die elektroakustische Manipulation könnte darauf verweisen, dass die Stimmen durch eine dünne Wand, wie sie in Plattenbauten üblich ist, und die Nachbarn voneinander trennt, zu hören sein sollen. Dadurch wird die Szene der Jenowitschs in der Erzählung von Darko zu einem Ereignis, das er durch die Wände seiner Wohnung mitgehört hat, und nun davon berichtet. Ein Erlebnisraum aus der Perspektive Darkos, der von ihm kommentierend erzählt wird.

⁵²⁹ Stockmann, Nis-Momme: *Das blaue blaue Meer*. rbb 2010, Regie: Regine Ahrem, Erstsendung: 15.01.2010. (17:20:00 – 18:10:00)

⁵³⁰ Die Leierkastenmusik taucht an mehreren Stellen des Hörspiels auf: Stockmann, Nis-Momme: *Das blaue blaue Meer*. rbb 2010, Regie: Regine Ahrem, Erstsendung: 15.01.2010., (05:33:00 – 06:14:00); (18:58:00 – 19:40:00).

Die Lieder konstituieren einen gestimmten Raum, der abstrakt ist. Dem Hörer stellt sich kein real nachvollziehbarer Raum dar. Doch durch die Musik in Kombination mit den linguistischen Zeichen und über den Verlauf der gesamten Geschichte, wird eine Stimmung geschaffen, in der die Figuren individuell vom Rezipienten in eine Umgebung „gesetzt“ werden, je nachdem, was sich vor dem inneren Auge herstellt. Die Musik übernimmt eine kommentierende Funktion und stellt eine Metalebene her.

Es werden im Hörspiel aber auch Geräusche verwendet, die einen realen Raum konstituieren. Das Zirpen der Grillen, das auf die Nacht in der Plattenbausiedlung verweist und gleichzeitig vermittelt, dass es dort auch grün ist, und am Stadtrand liegt. Das Brummen der Motoren am Tage, das darauf verweist, dass die Plattenbausiedlung nicht in einer ruhigen und komfortablen Gegend zu verorten ist, sondern nahe einer Hauptverkehrsstraße. Zu Beginn des Hörstücks, als Darko nach durchsoffener Nacht erwacht und sich im Keller erhängen will, hört man das Rascheln von Gras, man hört, wie er Treppen hinuntergeht, das Geräusch eines Schleudergangs einer Waschmaschine, damit der Hörer akustisch wahrnehmen kann, dass er sein Vorhaben in die Tat umsetzen will und sich auf den Weg macht in den Waschkeller. Die einen naturalistischen Vorgang imitierenden Geräusche erzeugen Bewegung im Hörspiel und sollen gerade zu Beginn signalisieren, dass die Rede von Darko keine reine Erzählung, sondern ein szenisches Hörspiel ist. Der Hörer soll zu Beginn die Möglichkeit haben, sich eine Plattenbausiedlung vorzustellen (trockenes Gras hinter dem Hochhaus, Waschkeller statt eigene Waschmaschine in der Wohnung, Motorengeräusch etc.) um anschließend mit diesem Raum spielen zu können, die Figuren in ihm agieren zu lassen, sie zu verfremden, ohne die Geräusche jedes Mal von neuem wieder einzuspielen. Hier macht das Hörspiel Gebrauch von dem Pars-Pro-Toto-Prinzip.

Das Hörstück arbeitet sowohl mit Schnitten, als auch mit Blenden. Die hörbaren Schnitte kommen nach jedem Kapitel. Abrupt wird der Rezipient aus dem Klangraum hinausgeworfen und hört die Stimme des Autors. Die folgende Szene wird dann wieder eingeblendet.

4.2.2. *Das blaue blaue Meer* im Theater

Die Theaterinszenierung von *Das blaue blaue Meer* wurde auf der Studiobühne des Schauspiel Frankfurt am 22. Januar 2010 uraufgeführt. Die Spielebene ist auf gleicher Höhe mit der ersten Stuhlreihe des Zuschauerraums. Wie in einer Arena sind die hinteren Reihen stufenförmig angeordnet, die Zuschauerreihen sind hier allerdings nicht hufeisenförmig angeordnet, sondern wie bei einer Guckkastenbühne dem Geschehen gegenübergestellt. Den Rahmen, den ein Bühnenportal bilden würde, gibt es hier nicht. Der

Raum ist eine Black Box und eine Nebenspielstätte des Theaters. Das Bühnenbild stellt keinen realistischen Raum dar. Durch Ansammlungen von Objekten, die im Bühnenbereich verteilt sind, bilden sich kleine Spielinseln. Es handelt sich hierbei um einen klassischen postdramatischen Raum. Lehmann schreibt:

„Die Bühne ist nicht als homogenes Feld ausgelegt, sondern besteht aus abwechselnd synchron bespielten 'Feldern', die durch Licht und Gegenstände markiert sind. Der Spielraum wird Moment für Moment im Verlauf der Aufführung definiert. [...] Es handelt sich trotz der Fragmentierung um *thematisch definierte Räume*.“⁵³¹

Die Hinterwand ist mit industriellen Eierkartons ausgestattet und erinnert an die Schalldämpfung eines Musik-Studios, wo die Verkleidung die Reflexion des Schalls bei einer Aufnahme verringern soll. Der Raum ist schon vor Vorstellungsbeginn schwach ausgeleuchtet und somit als Bühnenraum präsent. Im hinteren rechten⁵³² Bereich steht ein vollständig aufgebautes Schlagzeug, etwas weiter davor ein Keyboard und eine E-Gitarre; Mikrofone, die neben den Instrumenten stehen, verweisen auf Musikeinlagen. Auf der linken Seite steht ein Violon-Cello.

Das Stück beginnt mit dem Auftritt zweier Männer von links und rechts der Eierkarton-Wand, die an ihren Instrumenten, dem Violon-Cello und der E-Gitarre, Platz nehmen. Die beiden Musiker - einer davon mit kleindarstellerischen Einlagen - sitzen sich gegenüber und zeigen dem Publikum ihr Profil. Das Stück beginnt wie ein Konzert, mit Einbeziehung des Tonstudio-Bühnenbildes im Hintergrund auch eine mögliche Probe. Man hört das Schlagen des Gitarristen auf den Korpus seines Instrumentes, man vernimmt einen Takt und kurze Zeit darauf beginnt der Cellist auf seinem Instrument im Takt zu zupfen. Als melodisches Gitarrenspiel einsetzt, beginnt der Gitarrist zu singen. Der Liedtext und die Melodie stammen von Tocotronic.

„Ich mach meinen Frieden mit euch“⁵³³ wird angestimmt und gespielt, während in der Mitte der Bühne ein Lichtkegel immer heller wird, der Nils Kahnwald, der den Darko spielt, sichtbar werden lässt. Als das Lied verstummt, beginnt Darko mit seinem Text. Seine Worte werden durch ein Mikrofon aufgefangen und mittels Lautsprecher im Zuschauerraum wiedergegeben. Die Verwendung des Mikrofons dient hier der Verdeutlichung der unterschiedlichen Erzählebenen des Protagonisten Darko. Der Einsatz in einer Umgebung, in dem die elektronische Verstärkung der Stimme nicht zwingend erforderlich wäre, dient vor allem dazu „eine Art akustischer Intimität herzustellen.“⁵³⁴ Dadurch wird auch ein akustischer Bruch vollzogen; sind die Zuschauenden im Theater doch daran gewöhnt, dass die Stimme von

⁵³¹ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 295f.

⁵³² Die Zuordnungsbeschreibungen rechts/links richten sich nach der Perspektive der Zusehenden.

⁵³³ Tocotronic: „Ich mach meinen Frieden mit euch“, in: *Tocotronic: Wir kommen um uns zu beschweren*, L'Age D'or 1996.

⁵³⁴ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*: München, Wilhelm Fink Verlag: 2008, S. 95.

vorne kommt. Doch so kommt die Stimme von links und rechts der RezipientInnen. Das Gesagte dringt nicht vom Bühnenraum zu ihnen vor, sondern kommt aus dem Raum der Zuschauenden. Diese akustische Entscheidung des Regisseurs ist sehr stark an das Hörspiel angelehnt und resultiert aus der literarischen Erzähltheorie, nach der die Erzählerin oder der Erzähler aus einer höher angelegten Ebene das Geschehen betrachtet, und darüber berichtet. Indem die Stimme aus der Ebene des Bereiches der Zuschauenden kommt, befinden sich diese auf derselben Ebene, wie der erzählende Darko, er verbündet sich sozusagen mit ihnen. Ein weiterer Anzeiger dafür, dass das Geschehen auf der Bühne aus einem subjektiven Blick heraus gespielt wird: Das Publikum sieht die Bilder, die der Erzähler Darko beschreibt. Akustisch gesehen, sitzt der erzählende Darko inmitten der Zuschauenden und schaut seiner eigenen Geschichte zu.

Während seines Anfangsmonologs beginnen LED-Lichtschlangen zu leuchten, die wie zu Sternzeichen verbundene Sterne auf dem Boden um ihn herum liegen. Die linguistischen Zeichen verweisen auf die Sterne. Sein Monolog beginnt mit „Es gibt so einen Tag im Jahr, an dem man die Sterne besonders gut sehen kann.“ und endet mit „Es muss einen Tag geben, an dem man hier die Sterne sehen kann. An dem sie besonders hell scheinen. Über der Siedlung.“ Die Sätze verweisen darauf, dass Darko die Sterne noch nie gesehen hat, oder sich zumindest nicht mehr daran erinnern kann. Daher steht er in diesem Moment auch nicht „in“ einem Sternenhimmel oder ähnliches, sondern die LED-Lichtschlangen stehen für Darkos Wunsch, die Sterne einmal sehen zu können.

Das Theaterstück nimmt eine genaue geografische Verortung vor, indem Darko zu Beginn von den Sternen erzählt, über die er im „Berliner Fenster“ gelesen hat. Das „Berliner Fenster“ ist ein kleiner Bildschirm in der U-Bahn der Hauptstadt auf dem kurze Neuigkeiten aus der Welt, der „B.Z.“ entnommen, einer Berliner Tageszeitung, zu lesen sind. Damit wird die Geschichte eines Trinkers aus einer Plattenbausiedlung einer Metropole nach Berlin verortet, wodurch der Ort der Geschichte, aber auch die Probleme Darkos, konkret werden. Es geht um direkt benennbare Problembezirke, wie Marzahn oder Lichtenberg. Die Geschehnisse bekommen einen Ort, und die Suche nach eventuellen paradigmatischen Bezügen zur extratextuellen Welt wird dadurch eingeschränkt.⁵³⁵

Das Theaterstück hat durch die Bewegung im Raum die Möglichkeit den Wechsel von Orten und Räumen anzudeuten. Die proxemischen Zeichen verweisen also auf Ortswechsel, aber auch auf Perspektivwechsel. Auf den ersten Wechsel vom Erzähler Darko zum Darko im szenischen Spiel wird mit einem Gang verwiesen. Darko bewegt sich vom Mikrofon weg und verlässt somit auch körperlich die Erzählinstanz. Er geht auf den Gitarristen zu, der sich seinerseits vom Stuhl erhebt, auf Darko zugeht und zu Elle wird, indem er seinen Text spricht. Die Figurenverwandlung entsteht sozusagen durch ein klassisches Raumzeichen,

⁵³⁵ In dieser Arbeit wird die dramatische Textvorlage nicht in die Analyse miteinbezogen, Es sei jedoch hier angemerkt, dass der Autor die Stadt, in der das Stück spielt, im Stücktext nicht benannt hat.

dem proxemischen Zeichen. Die beiden umarmen sich und machen so visuell deutlich, dass sie sich nun auf einer Erzählebene und in einem Raum befinden.

Elle spricht seinen Text über das Mikrofon. Diese Entscheidung ist dramaturgisch gesehen nicht ganz nachvollziehbar. Vielmehr ist davon auszugehen, dass es sich bei dem Musiker, der nur kleine Sprechparts in diesem Stück hat, nicht um einen ausgebildeten Sprecher handelt, und ihm daher das Mikrofon als Verstärkung für seine Stimme gegeben wurde. Die Berichte über die Siedlung spricht Nils Kahnwald durch sein Mikrofon und ordnet sie so dem Erzählpart zu. Statt statisch am Mikrofon-Ständer zu verharren, löst er das Mikrofon aus seiner Halterung und bewegt sich im Bühnenraum. Damit lässt er die Bühne zur Plattenbausiedlung werden, auf der er die einzelnen Erzählstationen nicht nur narrativ abarbeitet, sondern auch proxemisch.

Der Wandel des Bühnenraumes zur Plattenbausiedlung als Schauplatz des fiktiven Geschehens, wird durch die Projektion eines Hochhauses aus der Froschperspektive auf die Hinterwand aus Eierkartons verdeutlicht. So wird der Wechsel der Räume mit mehreren Zeichensystemen vollzogen. Jede Anekdote der Abscheulichkeiten der Plattenbausiedlung bringt einen Wechsel des Gangs Darkos, eines Bildwechsels der Projektion, sowie auf narrativer Ebene mit sich, da die linguistischen Zeichen diesen Wechsel vorgeben. Die Projektion wechselt auf ein Bild von einem Innenhof einer Plattenbausiedlung, während Darkos Schritte im Bühnenraum immer größer und weiter werden: er dringt tiefer in die Plattenbausiedlung ein, darauf verweisen die linguistischen und proxemischen Zeichen.

Die Szene in der er den Verrückten vorstellt, der den ganzen Tag vor der Eingangstür eines Wohnhauses sitzt und Leute beschimpft, spielt sich auf dem linken Teil der Bühne ab. Die von Lehmann angesprochene thematische Definierung der Räume im Spiel findet hier durch die beiden Darsteller statt. Es gibt keine Tür und die beiden spielen nicht einmal eine vollständige Rolle, sondern der eine spricht, und der andere spielt, was der andere spricht. Doch durch die linguistischen Zeichen wird darauf verwiesen, wo und wie man sich das Ganze vorzustellen hat.

Die Szene, in der Darko seinen Suizid im Wäschekeller begehen möchte, wird im Bild durch die Projektion einer gelben Wäscheleine symbolisiert. Er hält keine wirkliche Wäscheleine in der Hand, und auch sonst verweist nichts auf einen Wäschekeller. Er versucht, die Wäscheleine zu ergreifen, als wäre es nicht nur ein Bild einer Wäscheleine. Dabei reißt er Teile der Eierkartonwand hinunter. Sehr minimalistisch wird sein Selbstmordversuch dargestellt. Dem Zuschauer wird so von vornherein bewusst gemacht, dass er sich nicht erhängen wird und unfähig ist, sich zu töten. Dieser Part endet damit, dass er, einem Rocksänger gleich, die letzten Worte in sein Mikrofon schreit und danach zu Boden fällt.

Im Dialog mit Motte, welcher immer wieder von Passagen des erzählenden Darkos durchzogen ist, kommt die Überlagerung der Räume besonders gut zur Geltung. Im Dialog

mit seiner Freundin schaut er diese an und sie ihn, während die beiden in den Passagen, in denen er über die Geschehnisse berichtet, keinen Blickkontakt haben. Darko verändert seine Position nicht, tätigt keinen Gang. Die einzigen Zeichen, die auf einen Instanz-Wechsel verweisen, sind der fehlende Blickkontakt und das Mikrofon, welches er für die Erzählpassagen verwendet. Die gleichzeitige Anwesenheit der Akteure auf der Bühne, ob sie agieren oder nicht, lässt das raumzeitliche Gefüge zusammenschmelzen.

Der Regisseur Mark Lunghuß arbeitet immer wieder mit einer Bild-Text-Schere. In Kapitel 3 sagt der Erzähler Darko: „Motte nimmt mich in den Arm“, ohne dass sie dies tut zu tun.

Später in diesem Kapitel, wenn er auf Elle trifft und dieser ihn fragt: „Kannste mal gucken, ich bin ganz beunruhigt“, entfernt sich Darko von ihm und verlässt somit den dialogischen Erzählraum und singt als Antwort darauf, „Alles was ich will ist nichts mit euch zu tun haben“⁵³⁶ von TocoTronic, nimmt aber eine kleine Textänderung vor, indem er singt: „Alles was ich will ist nichts damit zu tun haben“.

Bei diesem Lied leuchten Scheinwerfer in gelb und rot die Bühne aus und lassen den Bühnenraum zu einem Konzertraum werden. Diese Assoziation besteht aufgrund der ständigen Präsenz der Instrumente das gesamte Stück über. Durch das Licht und das Lied werden diese Assoziationen konkretisiert. Der Raum, der sich den Zusehenden konstituiert ist der eines Konzertes, bei dem sie als Besucher zuschauen, unterbrochen von szenischen Handlungen, die eine Geschichte erzählen.

Wie zu Beginn des Stückes, als Darko über die Siedlung berichtet und die Projektionen der Hochhäuser in sein Spiel mit einbezieht, lässt er in Kapitel 7 „Ulrike“, in der sich die kleine Schwester von Elle vom Dach stürzt, die Bühne wieder zur Plattenbausiedlung wird. Er klebt einen rosa Luftballon an eine Stelle auf der Haus-Projektion, an der es so aussieht, als läge der Ballon an der Kante des Hochhausdaches.

Den Zoo bauen sich die Akteure, ganz dem postdramatischen Theater verschrieben. Die Darstellerin Henrike Johanna Jörissen holt Kuscheltiere aus dem hinteren Teil der Bühne, verteilt sie und lässt den Bühnenraum so zu einem „Zoo“ werden.

In der Szene, in welcher Herr Jenowitsch seine Frau verbrennt wird die Bühne in Dunkelheit getaucht, nur ein Spot ist auf Darko gerichtet. Den Sprechpart des Herrn Jenowitsch übernimmt der Gitarrist. Statt die Szene zu spielen, oder nur zu sprechen, wird sie wie ein Live-Hörspiel durch Geräusch-Produktion (ein Knall wird durch das Drumset produziert, an dem Henrike Johanna Jörissen sitzt) unterstützt. Eine Interaktion zwischen den Figuren Herr und Frau Jenowitsch, findet nicht statt. Diese Szene, in der auch von dem schwulen Pärchen erzählt wird, das ein Kind verhungern ließ, ist eingerahmt von dem TocoTronic-Song „Hi Freaks“⁵³⁷. Der gestimmte Raum baut sich durch ein Lied, dessen Bedeutung durch die

⁵³⁶ TocoTronic: „Alles was ich will ist nichts mit euch zu tun haben“, in: TocoTronic: *Es ist egal, aber*, L'Age D'or 1997.

⁵³⁷ TocoTronic: „Hi Freaks“, in: TocoTronic: *TocoTronic*, L'Age D'or 2002.

Szene untermalt wird. Es ist somit praktisch eine Umkehr vollzogen worden. Die Theateraufführung ist ein Konzertabend mit darstellerischen Aktionen, die den Liedern Bedeutung zuschreiben. In dieser Klammer werden die teils abscheulichen, teils sehr bedrückenden Szenen zu einer Interpretation von diversen Liedern einer Indie-Rockband, deren Lieder den Zeitgeist einer adoleszenten Generation treffen. Das geschieht durch den Bühnenbildaufbau, aus dessen Raum auch nicht ausgebrochen wird, da die Lieder immer auf sein Bestehen verweisen.

Das Theaterstück im Ganzen ist dem Postdramatischen zuzuordnen. Die Schauspieler verkörpern nicht Figuren, sondern spielen Schauspieler und Musiker, denen ein Text mit einer Rolle zugeordnet wurde.

Redepassagen, deren Inhalt einer gestischen Handlung durch den Schauspieler bedürfen, werden nicht intuitiv vollführt. Die Handlung und die Sprache werden nicht als Ganzes betrachtet. Stattdessen vollführt der Akteur *als* Akteur die Gesten, weil er weiß, dass sie dazugehören.

4.2.3. Gegenüberstellung der Räume

Sowohl die Theater- als auch die Hörspielrealisation haben die Erzählfunktion Darkos als wichtiges raumkonstituierendes Element. Während im Hörspiel allerdings die Figuren in den Szenen immer nur so lange anwesend sind, solange sie sprechen, sind sie auf der Bühne alle stetig anwesend und sehen in ihren passiven Phasen den anderen Akteuren zu. Der Eindruck des ständigen Beobachtetwerdens, wie es an Orten der Fall ist, wo viele Menschen auf kleinem Raum leben, wird so hergestellt. Selbst bei einem Gespräch zu zweit hören andere mit. Beim Hörspiel wird diese Voyeur-Position durch die elektroakustische Manipulation erzeugt, bei den Passagen über die Bewohner, beispielsweise Herr und Frau Jenowitsch.

„Die Stimme schafft nicht eigentlich Raum, sondern Situation. Aber auf diese Weise wird das Kuriosum möglich, daß die ‚körperlose‘ Stimme außer der Person den Ort der Handlung und dazu die Handlung verkörpert.“⁵³⁸ So vermag es allein die Stimme, ohne jegliches Zutun von Geräuschen oder anderen akustischen Effekten, Raum darzustellen. Indem die Position der Stimme im nicht-hörbaren Raum vernommen werden kann, kann man nur durch die Distanz zum Mikrofon, mit der gleichen Geräuschkulisse einen anderen Raum etablieren. Den, des erzählenden Darkos. Dieser Möglichkeit der Stimme nimmt sich auch das Theaterstück an. Man kann dem Theaterstück von Marc Lunghuß unterstellen, dass es sich mit der Entscheidung, einen großen Teil des Stückes, durch ein Mikrofon zu verstärken, am Hörspiel

⁵³⁸ Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*, Stuttgart: Reclam 1977, S. 105.

orientiert und bedient hat. Auch hier vermag nur die Distanz der Stimme zum Publikum die Rede Darkos vom Erzählpart zu trennen. In *Das blaue blaue Meer* werden „sehr eindringlich und schonungslos den Mief, die unterschwellige und offene Gewalt und alle daraus folgenden körperlichen und seelischen Deformationen in dieser Sozialsiedlung“⁵³⁹ beschrieben.

Nis-Momme Stockmann hat mit seinem Stück das Bild eines Outcasts gezeichnet. Es geht zwar auch um die Geschichte Darkos, vor allem aber soll das Stück die Vergessenen der Gesellschaft zeigen, und deren Ausweglosigkeit aus der sozialen Unterschicht. So ist das Hauptthema dieses Stückes also ein Ort. Das Hörspiel spiegelt diesen Fokus wider. Das Theaterstück hingegen nicht. Die Figuren, an einem grauen Ort lebend, haben auch sehr topographische Wünsche. Motte möchte ans Meer in Norwegen, und Darko sehnt sich nach den Sternen, weit weg von dem Leben, das sie führen und das verortet ist in der Plattenbau-Siedlung. Auf der Ebene des Wortes hat das Hörspiel die Geschichte in einer nicht näher benannten deutschen Metropole angesiedelt. Das Theaterstück hat sich hingegen dazu entschlossen die Geschichte nach Berlin zu verlagern. Ob dies konsequent durchgezogen wurde, also die Bilder der Plattenbausiedlung ebenfalls aus Berlin stammen, bleibt offen. Die genaue Verortung bleibt allerdings auch eher unwichtig, da der Ausspruch des Berliner Fensters der einzige Moment bleibt, indem eine definitive Stadt genannt wird. Normalerweise konstituiert sich im Hörspiel ein Raum erst nach und nach, Geräusche kommen hinzu, auf der Grundlage linguistischer Zeichen bildet der Zuhörer, ähnlich wie bei der Montage im Film, einen immer detaillierteren Raum, während im Theater das Bühnenbild sofort steht.

„Bevor auf der Theaterbühne ein Schauspieler zu sprechen beginnt, ist der Zuschauer schon im Bilde. Er erfasst mit dem Bühnenbild und den leibhaftigen Schauspielern Zeitalter und Alter der Personen, Lebensatmosphäre und Stil des Stückes und der Aufführung, das gesellschaftliche Verhältnis und das aktuelle Spannungsverhältnis der Personen zueinander.“⁵⁴⁰

Die Etablierung des BühnenRaums, die Plattenbausiedlung, in der *Das blaue blaue Meer* spielt, geschieht hier in einer Art Blende oder Montage. Das Stück beginnt im Black, erst treten die Musiker hinzu, dann kommt die Stimme des Protagonisten, und erst dann wird er sichtbar. Nach und nach werden die verfügbaren Zeichensysteme eingesetzt. Das Hörspiel arbeitet mit ähnlichen Mitteln, denn das atmosphärische Geräusch wird auch sehr langsam eingebledet und beginnt kaum hörbar, nur dass es dort nichts Außergewöhnliches ist.

Ein Raum kann je nach Größe bzw. Abmessungen beengend sein, oder eine große Weite suggerieren. Heinz Gallée hat sich in seinem Buch *Vom Raumbild zum Bildraum* Gedanken über den Raum als Resultat aus Denkprozessen und dem Bühnenbild gemacht und meint

⁵³⁹ Eilers, Dorte Lena: „Politisch ist ein dummes Wort. Der Autor Nis-Momme Stockmann im Gespräch mit Dorte Lena Eilers“, *Theater der Zeit*, 1/2010, S. 46.

⁵⁴⁰ Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*, Stuttgart: Reclam 1977, S. 106.

zum Einfluss des Raumes auf den Menschen: „Wenn wir von Augesetztheit und Geborgenheit sprechen, sind wir bei dem echten menschlichen Problem angelangt, das ihn durch die Jahrtausende mit dem Raum verbindet. Er lebt zwischen Raumangst und Sternensehnsucht.“⁵⁴¹ Diese beiden Extreme sind im Hörspiel hörbar und drücken diese Angst und Sehnsucht aus. Hörbar sind einerseits die Wände der Plattenbausiedlung, die den Klang der Stimmen widerhallen lassen und symbolisches Denotat sind für die Enge und die Unmöglichkeit, aus diesem Käfig auszubrechen. Und das andere Extrem ist die Sternensehnsucht, die symbolisiert wird durch das atmosphärische Geräusch zu Beginn des Hörspiels, das im endlosen Raum zu verklingen scheint. Es liegt unter Darkos Träumen, von denen er erzählt: er möchte die Sterne sehen.

Die Stimme des Erzählers Darko erklingt im Hörspiel in einem Raum, der aber auch im akustischen Raum liegt, wie die Szene in der der On-Szene Darko gerade spricht. Das gleiche geschieht im Theaterstück. Akustisch hören Zuseher und Zuhörer auch das gleiche. Nur, dass die Rezipienten des Theaterstücks den Akt der Verstärkung, den Wechsel der beiden Erzählinstanzen sehen, im Hörspiel hingegen nicht.

Die beiden Erzählparts haben eine unterschiedliche Wirkung. Durch die physische Präsenz des Akteurs auch als Erzähler kriegen seine Reden etwas von einem inneren Monolog bzw. eines Erzählers, der das Erlebte zur gleichen Zeit erlebt wie sein alter Ego und das Publikum. Beide Instanzen befinden sich für den Rezipienten in einem visuellen Raum, auch wenn es akustisch gesehen im Theater ein anderer ist. Durch die ständige Sichtbarkeit des Akteurs wird es dem Rezipienten schwer gemacht, die Instanzen zu trennen. Beim Hörspiel sind die Stimmen hingegen durch ihre Schallquellen-Positionen in verschiedenen Räumen zu verorten. Die Erzählinstanz erhält etwas Übergeordnetes und Allwissendes. Die Geschichte im Hörspiel könnte auch als Rückblende erzählt werden. Im Theater kommt dieser Gedanke hingegen nicht auf.

Bei beiden Medien wird eine unterschiedliche Raumakustik hergestellt, wenn man so will auch mit gleichen Mitteln. Allerdings ist der Effekt ein anderer. Der Erzähler sitzt mit dem Publikum auf einer Ebene. Er sortiert sich dort ein und gibt damit auch an, den gleichen Wissensstand zu haben, schaut mit dem Zuschauer gemeinsam auf das Geschehen auf der Bühne.

Der atmosphärische Raum, der sich im Hörspiel bildet, spiegelt die Verfasstheit des Protagonisten wider. Den Geräuschen und der Musik wohnt eine doppelte Bedeutungsebene inne. Sie dienen einerseits der Untermalung der Szenerie und Ausgestaltung des akustischen Raumes und spiegeln gleichzeitig die Haltung und Stimmung des Protagonisten wider.

⁵⁴¹ Gallée, Heinz B.: *Vom Raumbild zum Bildraum: Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühnenbildgestaltung*, Wien (u.a.): Böhlau Verlag 1992, S. 42.

Die Verwendung von Musik als Zeichensystem bietet bei diesem Beispiel die Möglichkeit, die Unterschiede der Verwendung und dessen Auswirkungen auf den Raum vergleichend gegenüberzustellen. Das Theaterstück verwendet Musik, indem die Quelle der Produktion sichtbar ist. Eine Band spielt Musik. So wird die Musik nicht zu einem subtilen theatralen Mittel, sondern wird bewusster und aktiver Teil der Inszenierung. Sie ist nicht untermalend, sondern die Musik als Ergebnis von Tönen einzelner Instrumente ist sichtbar und fließt in die Bedeutungszuschreibung ein. Im Hörspiel hingegen ist die Musik als Musik meist subtil als Übergang und als Motiv hörbar. Es ist keine Musik im Hörspiel, sondern Hörspielmusik. Sie bildet einen thematischen Klangraum, während die physische Anwesenheit der Musiker auf der Bühne dem Stück den Charakter eines Konzertes gibt. Diese Unterscheidung findet sich auch in der Auswahl der Lieder der Band Tocotronic wieder. Im Theater sind es viele Songs aus mehreren Alben, im Hörspiel geht es vor allem um ein Lied, welches immer wieder aufgenommen wird. Da Musik in ihrer Deutbarkeit selten eindimensional ist, gibt sie dem Hörer weit mehr Möglichkeiten der Interpretation und der Bezugnahme.⁵⁴²

Es kommt zu einer Semantisierung des Raumes. Im Theaterstück ist der Bühnenraum Spielwiese für die Akteure, die sich in ihm bewegen. Die Musik dient im Großen und Ganzen der melodischen Untermalung und der Verknüpfung der Szenen. Von Zeit zu Zeit, wenn Motte zum Beispiel wütend auf das Drum-Set einschlägt und damit ihre Gefühle ausdrückt, spiegelt die Musik auch das wider, wie das Innere der Figuren aussieht.

⁵⁴² Hohl-Friedrich, Mechthold: „Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen und Analysen“, Diss., Philosophische Fakultät II, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, Juli 1991, S. 78.

4.3. Ulrike Maria Stuart

„Ich will kein Theater.“⁵⁴³

Elfriede Jelinek ist Schriftstellerin und Literatur-Nobelpreisträgerin und schreibt sowohl Prosa, als auch Texte für das Theater und für den Rundfunk. Ihre Theatertexte sind dem postdramatischen Theater zuzuordnen, wie Hans-Thies Lehmann konstatiert⁵⁴⁴, und Gabriele Klein, wie folgt zusammenfasst:

„Handlungslosigkeit, Entindividualisierung und monologische Textgestaltung, die Ablösung der Sprache von der Figur, die Herstellung von Figuren als anonyme Sprachmaschinen, die Auflösung von Rollen durch Sprachflächen, welche wiederum verschiedene Sprachmelodien und -rhythmen und verschiedene Sound- und Rhythmusstrukturen haben, die Auflösung von Handlungsstrukturen zugunsten von Verdichtung und Vermischung, das intertextuelle Produktionsverfahren, die Diffundierung des Dialogs in Textfragmente, welche erst dialogisch werden durch die körperliche Präsenz der Schauspieler, die Mittel der Ironie, der Groteske und Satire - all dies sind Elemente ihres postdramatischen Theaterkonzeptes.“⁵⁴⁵

Ulrike Maria Stuart stellt einen außergewöhnlichen Text dar. Er steht der Öffentlichkeit nicht zur Verfügung und ist auch, abgesehen von einer zweitägigen Veröffentlichung im Internet, niemals publiziert worden. So fehlt einer Aufführung die literarische Stückfassung, die als Vergleich zwischen Stücktext und dramatischer Realisation dient, und es dem Interpretateur ermöglicht, die Inszenierung in Kontext zu setzen, da eine „unzuverlässige Autorenschaft“⁵⁴⁶ besteht, wie Ortrud Gutjahr dies bezeichnet. Ein postdramatischer Akt durch die Autorin, die damit per se das Primat des Stücktextes versagt und ad absurdum führt. Jede Inszenierung ist somit eine Uraufführung, steht für sich und entzieht sich jedwedem Vergleich mit der literarischen Vorlage. In dieser Arbeit, in der der Stücktext bei keinem der Beispiele für die Analyse genutzt wird, ist dies nur als Anmerkung zu sehen. Beide Realisationen differieren sehr stark, sowohl in ihrer Textauswahl, als auch in ihrem Fokus.

Elfriede Jelinek findet als Autorin Eingang, sowohl in das Hörspiel, als auch in das Theaterstück. Ihren „Gruß“ an den Regisseur hat sie folgendermaßen formuliert:

E. JELINEK „Grundsätzliches mit einem schönen Gruß, einem gehörigen Schuss von der Autorin. Ein Problem wird sein, dass die fast immer gebundene Sprache des Textes, Jamben, Trochäen, eine

⁵⁴³ Janke, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007.

⁵⁴⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 24.

⁵⁴⁵ Klein, Gabriele: "Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater", in: Gutjahr, Ortrud. *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 71f.

⁵⁴⁶ Gutjahr, Ortrud: "Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart und ein Blick auf Friedrich Schillers Maria Stuart", S. 19–38, in: Gutjahr, Ortrud. *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 21.

Höhe herstellt, die unbedingt konterkariert werden muss von der Regie. Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. Der Gegenstand, sie selbst, zu dem sie immer wieder zurückkehren wollen, obwohl sie ihn selber gemacht haben und wissen müssten, dass er ihr eigenes Konstrukt ist, ein schiefes, schlecht zusammengezimmeretes Brettergerüst, muss vielfältig gebrochen werden, wie die Äste eines Baumhauses. Wo das Ganze übrigens gut spielen könnte. Denn diese Figuren sind ja nicht sie selbst, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie. Das muss also so inszeniert werden, dass die Figuren quasi neben sich selber herlaufen, dass eine Differenz erzeugt wird und zwar von ihnen selber.⁵⁴⁷

Die beiden Inszenierungen bestehen aus Aussagen von Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, Zitaten aus Schillers *Maria Stuart*, Nachrichtenmitschnitten aus der Zeit der RAF und in der Theaterfassung aus Zitaten aus einem Gespräch zwischen Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz und Texten von Nicolas Stemann⁵⁴⁹. Im Vorfeld sorgte das Stück für Furore, da die Tochter von Ulrike Meinhof, Bettina Röhl, ihre Persönlichkeitsrechte gefährdet sah und eine Aufführung verhindern wollte.

4.3.1. *Ulrike Maria Stuart* im Theater

Ulrike Maria Stuart in der Regie von Nicolas Stemann ist am 28. Oktober 2006 am Thalia Theater Hamburg uraufgeführt worden⁵⁵⁰. Das Stück in der hier besprochenen Inszenierung wurde zum Berliner Theatertreffen eingeladen und gewann 2008 den Kulturnews-Award.

Im „Gruß von der Autorin“ spricht Jelinek von der Gefahr der Identifizierung der Schauspieler mit der Figur. Stemann hat sich dieser Schwierigkeit angenommen und eine Identifikation verhindert. Er fordert „einen selbstreflexiven Umgang der Schauspieler mit der Figur: sie spielen Schauspieler, die Schauspieler spielen, die z. Bsp. mal Ulrike Meinhof oder Maria Stuart heißen.“⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Erster Teil*, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 13.4.2007.

⁵⁴⁹ In der Hörspielfassung zählt Jelinek am Ende des dritten Teilstücks auf, aus welchen Texten die Zitate entnommen sind: „Die Götter, Friedrich Schiller, William Shakespeare, Karl Marx, die Originaltexte und Kassiber der RAF und ihres Umfelds, Briefwechsel Gudrun Ensslins, Stefan Aust, Utz Peters, Albrecht Wellmer u.v.a.m.“

⁵⁵⁰ Die als Grundlage für die Analyse dieser Arbeit dienende Video-Aufzeichnung stammt aus dem Haus der Berliner Festspiele und wurde am 05.07.2007 im Rahmen des 44. *Theatertreffen* in Berlin aufgezeichnet.

⁵⁵¹ Klein, Gabriele: "Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater", in: Gutjahr, Ortrud. *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 73.

Nicolas Stemann hat schon einige Stücke von Elfriede Jelinek inszeniert⁵⁵², was auf einen differenzierten und erfahrenen Umgang mit dem Jelinekschen Text schließen lässt. In einem Interview sagt er zu der Entscheidung, die Sprachflächen so aufzuteilen, dass jeweils eine junge und eine alte Schauspielerin Gudrun und Ulrike verkörpern:

"Wie ein Stück, wie *Ulrike Maria Stuart* zu besetzen ist, steht nicht im Stück! Man könnte es mit zwei alten Schauspielerinnen spielen oder mit einer alten, oder mit einer oder zwei jungen und zwei alten oder zwei Schauspielerinnen und einem Mann. oder mit acht Schauspielerinnen und einem Kinderchor. Oder nur mit Männern, einem oder acht oder zwanzig. Oder nur mit einem Kinderchor. Oder mit Tieren (das wäre übrigens auch mal interessant). Alles könnte gehen, und alles könnte irgendwas bedeuten oder auch das Gegenteil von etwas, was ja auch schön wäre."⁵⁵³

Stemann lässt in seine Inszenierungen häufig musikalische Einlagen als Live-Elemente einfließen. Auch in *Ulrike Maria Stuart* wird mit Musik gearbeitet. Die beiden Musiker Sebastian Vogel und Thomas Kürstner übernehmen kleindarstellerische Einlagen und sind des Öfteren in Stemann-Stücken zu sehen gewesen.

Das Bühnenbild ist zu Beginn der Aufführung durch einen roten Vorhang verdeckt und der erste Teil des Stückes spielt sich vor diesem ab. Sebastian Rudolph betritt die Bühne in grünem Damen-Kostüm und mit schief sitzender Langhaar-Perücke. Den Stücktext in der Hand versucht er aus diesem vorzulesen und sichtbar in die ihm zugeschriebene Rolle (nicht Figur) zu finden. Zu ihm gesellen sich noch Andreas Döhler und Felix Knopp, ebenfalls in Damengewand und mimen die Prinzen im Tower.

Erst nach etwa neun Minuten wird der Vorhang aufgezogen und ein zweiter Vorhang wird sichtbar. Vor diesem steht Elisabeth Schwarz als gealterte Ulrike Meinhof.

Erst danach öffnet sich auch der zweite Vorhang und lässt Susanne Wolff und Judith Rosmair als junge Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin sichtbar werden. Violin-Musik untermalt die Szene und eine Video-Projektion kündigt an: „Bernd Eichinger und Stefan Aust präsentieren: Der Untergang 2. Die letzten Tage von Stammheim“. Im Anschluss daran sind noch folgende Zeilen zu lesen: „nach dem Theaterstück ULRIKE MARIA STUART von Elfriede Jelinek“. Judith Rosmair als Gudrun filmt Susanne Wolff als Ulrike Meinhof. Der Einsatz von Video im Theater soll die Wahrnehmungskonventionen, die im Theater vorherrschen in Frage stellen und schafft dabei neue Räume⁵⁵⁵. Besonders an dieser Szene: die Projektion zeigt nur, was für den Rezipienten sowieso schon sichtbar auf der Bühne ist, nur um vieles vergrößert. Der Sinn dahinter scheint einerseits die Verdeutlichung des Fokus‘, denn durch die Projektion konzentriert sich die Rezeption auf die Rede und die Mimik von Susanne Wolff und nicht auf die anderen anwesenden Akteure, gleichzeitig wird mit der

⁵⁵² Das Werk (2004); Babel (2005), beide Burgtheater, Die Kontrakte des Kaufmanns (2009), über Tiere (2007) u. a.

⁵⁵³ Stemann, Nicolas: ""Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt". Ein Interview", S. 123–142, in: Gutjahr, Ortrud. *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 127.

⁵⁵⁵ Vgl. Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag: München 2008, S. 101.

Projektion auf das journalistische Schaffen von Ulrike Meinhof verwiesen, die die Medien dazu benutzte ihre politischen Ansichten einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Und drittens wird die Projektion durch die Einbettung in die Schriftzüge „Der Untergang 2. Die letzten Tage von Stammheim“ und „Der Untergang“ zu einem Trailer, welcher auf den auch im Stück benannten Stefan Aust verweist, der das Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* 1985 veröffentlichte. Auf dessen Grundlage wurde der gleichnamige Film von Bernd Eichinger produziert. Mit viel Ironie wird damit die gerade noch kritische und politische Ulrike Meinhof zu einer Pop-Ikone, einer Figur in einem Mainstream-Film. Es wird hier also kein multipler Raum sichtbar, sondern die Videokamera und deren Produkt dient als Denotat und als extratextueller Bezug auf die Medienwelt.

Auch bei *Ulrike Maria Stuart* werden die Zusehenden mit einbezogen, die Grenze zwischen Zuschauer- und Bühnenraum mehrmals von den Akteuren überschritten. Sie laufen zu Beginn der Aufführung in den Zuschauerraum, als sie von der aktuellen Wirtschaftslage in Europa und der BRD sprechen, und gehen die Zuschauer-Reihen ab. Sie machen damit das Publikum zum Teil dieser Szene. Die Theaterbesucher werden zu dem Volk, das im Text über die Wirtschaftslage direkt angesprochen wird. Sätze wie, „Wir haben ja selber nicht genug“ werden dadurch zu einem Zitat, welches aus den Zuschauerreihen hätte kommen können. Durch den Wegfall des Schnitts durch den Raum wird der gesamte Theaterraum zur Bühne und in ihm alle zum Akteur. Einen weiteren Moment stellt die in den Medien viel diskutierte Szene mit den Wasserballons dar. Sie werden an das Publikum verteilt, mit der Aufforderung, diese auf aufgestellte Papp-Karton-Figuren zu werfen. Auf die Köpfe wurden Fotos geklebt mit den Gesichtern von Klaus Wowereit⁵⁵⁶, Johannes B. Kerner, Klaus Diekmann und anderen Menschen aus Politik, Wirtschaft und den Medien, die Stemmann, aber auch den Figuren wie Ulrike Meinhof unsympathisch sind bzw. wahrscheinlich wären. Durch das Überschreiten der Grenze wird der Theaterraum zu einem metonymischen Raum. Die Kombination von linguistischen Zeichen, der Rede über die Wirtschaft und die Unersättlichkeit der Bürger, und dem Gang, den proxemischen Zeichen von Felix Knopp und Sebastian Rudolph, lässt den doppelten Ort umdrehen. Die Anschuldigungen, gerade noch dramatischer Text, werden durch die Öffnung zum Zuschauerraum zu einer realen Anschuldigung an das gutsituierte Publikum im Zuschauersaal. Der Zuschauer muss sich direkt angesprochen fühlen und kann das Rezipierte nicht nur genießen, sondern muss sich mit der Anschuldigung auseinandersetzen und ist plötzlich involviert in die Handlung des Stücks. Die linguistischen Zeichen verweisen in Kombination mit den proxemischen Zeichen und der Richtung ins Publikum

⁵⁵⁶ Klaus Wowereit saß bei der aufgezeichneten Aufführung ebenfalls im Publikum und wurde aufgefordert, sich oder eine andere Figur zu bewerfen. Seine Reaktion darauf geht aus den Aufzeichnungen nicht hervor.

Die Musik dient als ironische Untermalung des Gesagten. Lieder wie Nancy Sinatras „You only live twice“, der Titelsong zu einem James Bond-Film aus dem Jahre 1967⁵⁵⁸ oder Robbie Williams' Song „I Will Talk and Hollywood Will Listen“ verweisen auf die Pop-Kultur und die Selbstdarstellung der RAF-Mitglieder. Während die Passagen aus dem Jelinek-Text, wie der melodische Sprechgesang von Judith Rosmair, die über ihren Diebstahl in der Damen-Boutique „Livette“ in Hamburg singt, oder das Blockflöten-Duett der beiden „Königinnen“ die teils böartigen, und unkomischen Texte dadurch heiter und ironisch erscheinen lassen.

Raum ist bei *Ulrike Maria Stuart* vor allem im Zusammenhang mit Zeit zu sehen. Denn es geht um die Verknüpfung verschiedener Epochen (Elisabethanisches Zeitalter, Deutscher Herbst und Gegenwart), an die naturgemäß auch Raum geknüpft ist, da Zeit ohne Raum nicht zu denken ist und andersherum. Die Erfassung von Raum, beziehungsweise die Darstellung von Raum im Theaterstück *Ulrike Maria Stuart* erweist sich als diffizil. Die Akteure sind einem ständigen „Morphing“⁵⁵⁹ unterworfen. Sie sind auf der Bühne sie selbst als Privatperson und haben mehrere Rollen zu bestreiten und einige benannte Figuren werden von mehreren Akteuren „gespielt“. Durch das Aufsetzen einer Perücke oder dem Anziehen eines barocken Kleids kann innerhalb einer Rede die Agierende Susanne Wolff von Ulrike Meinhof zu Maria Stuart werden. Und immer scheint die eine Figur noch durch, auch wenn die andere gerade im Vordergrund steht, oder die linguistischen Zeichen darauf verweisen.

Dieser permanente Wechsel und die Gleichzeitigkeit mehrerer Figuren in einem Darsteller vereint, macht die Zuordnung eines Schauplatzes auf den verwiesen wird, unmöglich. Auch stellt die Bühne zu keiner Zeit einen realistischen Ort des Geschehens dar. So sind oft drei „Epochen“ und diesen zugeordnete Räume, präsent: England zur Zeit der Verhaftung Maria Stuarts, die Zeit des Deutschen Herbsts Ende der 60er Jahre in der BRD, die Heutigen, die als nachfolgende Generation auf das Erbe der RAF schaut und die Theaterbühne, auf der gespielt wird. So kann von einem multiplen Raum gesprochen werden, der die ganze Zeit über die Aufführung begleitet.

⁵⁵⁸ Am 02. Juni 1967 wurde Benno Ohnesorg erschossen. Dies stellte den Beginn der Studenten-Revolution dar, die gleichzeitig auch die Grundlage der Gründung der RAF war. Ein ironischer Verweis auf diese Zeit.

⁵⁵⁹ Lücke, Bärbel: „Elfriede Jelineks ästhetisches Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“, S.63-83, in: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 64.

4.3.2. *Ulrike Maria Stuart* im Hörspiel

An dieser Stelle soll kurz auf Elfriede Jelinek eingegangen werden. Das Zitat, welches in einer *Maske und Kothurn*-Ausgabe von 2013 veröffentlicht wurde, verdeutlicht die besondere Beziehung der Autorin zum Medium Hörspiel:

„Ich schreibe eigentlich keine Hörspiele, sondern Texte. Die einen sind zum Lesen (Prosa), die anderen zum Hören (Hörspiel, Theaterstücke). Wie auch bei meinen Stücken schreibt der Regisseur, die Regisseurin das Hörspiel dann sozusagen mit mir zu Ende. Aber die Faszination von Texten, die man nur hört, hat schon in meiner Kindheit begonnen, als das Radio das einzige und wichtigste Medium war. Vor allem das wöchentliche Kriminalrätsel habe ich nie versäumt. Ich bin ohne Fernsehapparat aufgewachsen, und daher hat mich das Radio auch sehr viel mehr geprägt als jüngere Autorinnen und Autoren. Diese Schlichtheit des Sprechens, ohne Getue und Prachtentfaltung, und dazu die vereinzelte Rezeption (im Gegensatz zur kollektiven im Theater), das hat mich fasziniert.“⁵⁶¹

Die Sprachflächen werden von Jelinek in der Regieanweisung negiert. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass auch in diesem Stück-Text Sprachflächen und nicht Figuren das Hörspiel begleiten. Der Begriff Sprachfläche ist sehr räumlich und beinhaltet, dass die linguistischen Zeichen zweidimensional (da ihnen der „Körper“ fehlt) übereinanderliegen und dadurch Raum bilden. Sie dienen dazu, eine mimetische Illusion der Figuren zu vermeiden.

Elfriede Jelinek schreibt seit mehreren Jahrzehnten neben Theaterstücken und Prosa auch Texte fürs Hörspiel. Die Stereophonie ist seit langem ein gewichtiger Bestandteil in ihren Hörspielen. Die Notwendigkeit der Stereophonie in den Realisationen hat sie in ihren Texten verankert. So auch in diesem Hörspiel, welches fast ausschließlich aus stereofonen Stimmen im Raum besteht.

Elfriede Jelinek selbst findet als Sprecherin, und als solche zu identifizierende Persönlichkeit, Eingang in das Hörspiel. Sie kündigt die drei Teilstücke an, und verliest ihre eigens verfassten Regieanweisungen, wie den eingangs zitierten „Gruß von der Autorin“. Sie beschreibt damit den Raum, wie ihn sich der Hörer vorzustellen hat, ohne, dass auf diesen mittels akustischer Zeichensysteme verwiesen wird. Auf Basis der linguistischen Zeichen leistet der Rezipient sozusagen schon im Vorhinein Syntheseleistung und setzt die Figuren in diesen vorkonstruierten Raum, in dem diese dann handeln.

Bemerkenswerterweise enthält der „Gruß“ keine Anleitungen zur Verfahrensweise mit der Handlung. Im Fokus steht die Sprache und die Präsentation der Figuren.

So ein vorn angestellter Text, wie ihn Jelinek vor jedes der drei Teilstücke gesetzt hat, ist nichts Ungewöhnliches. Viele Dramatiker schreiben in einer Art Vorwort, in welchem Setting sie ihr Stück ansiedeln würden oder weisen auf bestimmte Erzählstränge hin, die für sie im Mittelpunkt der Geschichte stehen. Ein Setting, das man realistisch nachvollziehen kann,

⁵⁶¹ Jelinek, Elfriede: "*Elfriede Jelinek*", *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 39.

wird von Jelinek nicht angesprochen, vielmehr verweist sie in ihrem „Gruß“ auch darauf, dass es ein naturalistisches Setting aufgrund der dramatischen Vorlage gar nicht geben sollte. „Die Äste des Baumhauses, in dem das Ganze gut spielen könnte“, beziehen sich zwar in diesem Text auf die Figuren, verweisen aber gleichzeitig auf den Raum. Denn in diesem Hörspiel ist der Körper der Raum.

„Aber die Todes-„Königinnen“ Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin sind in der Überblendung oder Amalgamierung mit Elisabeth I. und Maria Stuart von vornherein gebrochene und gespaltene Figuren (für die Gebrochenheit ihrer Figuren benutzt Jelinek selbst die Baumhaus-Metapher).“⁵⁶² Ihre Vorschläge an die Verortung des Stückes sollen also die inneren Vorgänge der Figuren widerspiegeln.

Elfriede Jelinek merkt an: „diese Figuren sind ja nicht sie selbst, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie.“ Sie kündigt damit eine Abkehr von Figuren an und arbeitet stattdessen mit einem Objekt-Begriff: dem Produkt. Es werden nicht mehr Körper angeordnet, sondern Elemente bzw. Gegenstände die Output produzieren, der akustisch vernehmbar ist.

„Die Figuren sollen neben sich selber herlaufen.“ Dies meint den postdramatischen Anspruch, dass die Schauspieler immer auch als Schauspieler sichtbar sind, und nicht versuchen die Illusion zu erzeugen, mit der Figur eins zu werden. Hans-Thies Lehmann merkt dazu an, dass Dramatikerinnen, wie Elfriede Jelinek, Texte schreiben, „in denen Sprache nicht als Figurenrede - soweit es definierbare Figuren noch gibt -, sondern als autonome Theatralik in Erscheinung tritt.“⁵⁶³ So ist die Zuteilung des Textes dem Regisseur überlassen, und die jeweilige Zuordnung eine Entscheidung, die interpretatorisch nicht immer nachvollziehbar sein muss. Denn ein Text kann sich einreihen in das, was der Rezipient sich zu der Stimme vorstellt, kann aber dieser Erwartung auch widersprechen.

Im Hörspiel, wo das ‚Konterkarieren‘ schwieriger wird, da eine Stimme automatisch einem Körper zugeschrieben wird, sind Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin auch mit jeweils zwei Stimmen – einer älteren und einer jüngeren – besetzt. Doch das Gehör kann zu viele Stimmen nur schwer auseinanderhalten. Die Stimmen sind nicht so verschieden, dass eine Zuordnung immer leicht fällt. So müsste man sich auf die Kombination mit den linguistischen Zeichen verlassen. Doch dem wirkt Jelinek entgegen, indem nicht alles einer Figur, sondern oft assoziative Texte allen zugeschrieben werden könnten. Die Entscheidung Koppelmanns verschiedene Frauen mit ähnlichen Stimmen sprechen zu lassen, scheint eine bewusste Entscheidung zu sein, um ein Auseinanderhalten zu verhindern. In wichtigen Passagen ergibt sich die Zuordnung aus dem Kontext.

⁵⁶² Lücke, Bärbel: „Elfriede Jelineks ästhetisches Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“, S.63-83, in: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 78.

⁵⁶³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 14.

Eingangs wurde das erste gesendete Hörspiel erwähnt. *A Comedy of Danger* spielt in einem Bergwerk, in dem das Licht ausgegangen ist, und somit vollkommene Dunkelheit herrscht. Die Protagonisten des Hörspiels sehen genauso viel, wie die Rezipierenden vor den heimischen Radio-Apparaturen. „Alles Optische sei aus-, nur der Ton eingeschaltet.“⁵⁶⁴

Die Stimmen im Hörspiel sind im geräuschlosen Raum. Nichts lässt auf eine Körperlichkeit schließen. Keine scharrenden Füße oder etwas, das den Hörer darauf schließen lässt, dass zu dieser Stimme ein Körper gehört. „Der Verkörperung von einzelnen Figuren wird in den Texten Jelineks eine deutliche Absage erteilt.“⁵⁶⁵ Im Hörspiel wird durch das Erklingen der Stimme der Körper mitgedacht. Allerdings sieht auch Christoph Kepplinger eine gewisse Körperlosigkeit im Hörspiel Jelineks: „Die Erschaffung, die Hervorkehrung der Künstlichkeit verdeutlicht eine bewusste Ent-Leibung des Textes. Das Tauschgeschäft sieht eine Trennung des Schalleibes vom organischen, vom Sprechkörper vor“⁵⁶⁶.

Ulrike Maria Stuart ist kein raumloses Hörspiel, aber dennoch ein ortloses Hörspiel. „Ein Hörspiel kann sich in einem Raum abspielen, ohne dass dieser je akustisch als solcher in Szene gesetzt wird. Dass die Figuren sich in diesem Raum befinden, kann dann im sprachlichen Zeichensystem deutlich gemacht werden.“⁵⁶⁷

Als raumlos wäre ein Hörspiel nach Elke Huwiler zu bezeichnen, in dem kein Hall zu hören ist, indem die Stimme oder andere akustischen Zeichen ohne „akustische Resonanz“⁵⁶⁸ hörbar werden. Dies wird eine Raumlosigkeit im Anschauungsraum meinen, nicht aber des KlangRaums. Zumal in diesem Beispiel nicht mit einem *schalltoten* Raum gearbeitet wird. Der erste Höreindruck von einem fehlenden Raum kann also verneint werden.

Die verwendeten Zeichensysteme verweisen auf keinen fiktiven Ort des Geschehens. Die Stimmen befinden sich im stereofonen Raum und die Relationen, in denen sie zueinanderstehen, bilden einen Raum, der mit nichts, außer den Stimmen angefüllt ist – das ist der Anschauungsraum. Der gestimmte Raum konstituiert sich durch die Kombination der Stimmen im stereofonen Raum und auf die extratextuellen Bezüge auf die sie verweisen. Da im Hörspiel die physische Anwesenheit von Körpern ausgeschlossen ist, steht die Präsenz von Stimme für die Anwesenheit von Körper und Körper konstituieren den Raum.

Gabriele Klein hat einen Beitrag zur Diskussion über Stemanns Inszenierung geleistet, indem sie die Performativität des Stückes hervorhebt. Darin erteilt auch sie der absolu-

⁵⁶⁴ Peschina, Helmut: "Hörspiel' ist ein doppelter imperativ", S. 7–9, *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 7.

⁵⁶⁵ Ehardt, Christine: "Ist das Hörspiel jetzt ein Monolog?" Elfriede Jelineks Hörspiele als akustische (De-)Maskierungsorte", S. 91–102, *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 96.

⁵⁶⁶ Kepplinger, Christoph: „Partituren für den Rundfunk. Elfriede Jelineks akustische Literatur“, in: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007, S.298.

⁵⁶⁷ Huwiler, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005, S. 217.

⁵⁶⁸ Ebd. S. 70.

tistischen Vorstellung des Raumes als Container eine Absage. Stattdessen meint auch sie, „geht es um eine Praxis, die Räume erst herstellt.“⁵⁶⁹

Gunna Wendt meint zu Elfriede Jelineks aktuelleren Hörspielen: Sie „tendieren allerdings mehrheitlich zu einer überaus puristischen Inszenierung von Sprache, die keiner zusätzlichen Collagierung durch akustisches Beiwerk bedürfen, sondern in monologischer Verdichtung ihren eigenen Rhythmus, ihre eigene Verdichtung produzieren.“⁵⁷⁰ Das ist auch in *Ulrike Maria Stuart* weitergeführt.

Kein schöner Land in dieser Zeit ist ein Lied, welches zu Beginn des ersten Teilstücks von einem Chor angestimmt wird, und dessen Melodie im weiteren Verlauf der drei Teilstücke immer wieder aufgenommen wird, allerdings mit einem anderen Liedtext. Die Verwendung ist ironisch, da sich Deutschland in der Zeit des Deutschen Herbst, gerade erholt von den Schrecken des Dritten Reichs und geteilt in BRD und DDR, nicht als „ideal“ bezeichnen konnte. Aber auch, weil das Lied aus dem deutschen Vormärz aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt und einen revolutionären Volksgedanken ausdrücken soll.

Die Texte von Jelinek, die Regieanweisungen, die sie selbst einliest, scheinen sich außerhalb des Raumes der anderen Stimmen zu befinden. Und in diesen Raum gehört auch sie nicht. Sie scheint vielmehr als übergeordnete Ebene über allem zu stehen, in der Position einer Erzählinstanz. Ihre Reden können einerseits als Ansprache zum weiteren Verfahren an den Regisseur gehört werden, oder aber, und durch deren Vorkommen im Hörspiel dienen sie als solches, als Hilfestellung an den Hörer, wie er die Stimmen zu verstehen hat, und als Hilfestellung für die im folgenden stattfindenden Syntheseleistungen durch den Rezipienten. Anders als zum Beispiel die erzählende Stimme Darkos, die im schalltoten Raum aufgenommen wurde, und wie meist die Erzählstimmen in Hörspielen, klingt die Stimme Jelineks wider, lässt also einen Raum hörbar werden.

Ihre Regieanweisungen erscheint als eine Rechtfertigung, wie das Hörspiel aufgebaut ist. Denn die Rezeption und das Verstehen des Gehörten werden dem Rezipienten merklich schwer gemacht. Der Text widersetzt sich dem Bedürfnis nach einer folgerichtigen Handlung – zumindest auf den ersten Blick. Und, anders kann man es nicht sagen, ihre Anweisungen sind eine von wenigen Rettungsankern, um einen Raum konstituieren zu können. Auf Grundlage von den Passagen, die Jelinek spricht, findet ein großer Teil der Syntheseleistungen statt, wie sich der Raum aufbaut.

Jelineks Figuren sind keine. Ihre Sprachflächen konstituieren keine Körper sondern Funktionen. „Aus Figuren können Funktionsträger werden, die jenseits der Darstellung menschlicher Subjekte ganz auf ihre Funktionen als Träger theatralischer Zeichen [...]

⁵⁶⁹ Klein, Gabriele: "Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater, in: Gutjahr, Ortrud. *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 68.

⁵⁷⁰ Wendt, Gunna: „Wer nicht fühlen will, muss hören“, in: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 294.

reduziert werden. [...] [S]ie [interessieren] weniger als Subjekte einer fiktiven Welt, [...] denn vielmehr als Träger einer Funktion.“⁵⁷¹ Jelinek nimmt diesen Ausspruch mehr als wörtlich und merkt in ihrer Regieanweisung an:

E. JELINEK „Die Königinnen müssen auf erschreckende Weise, aber auch komisch, bis ins Groteske hinein, mit sich selber den Boden aufwischen. Auf dem sie nicht stehen können, denn sogar der ist ja schief. Sie krallen sich an, fallen im Laufe der Handlung aber doch immer wieder herunter, werden über die Zeit aber nicht reiner, sondern immer dreckiger. Und sogar der Dreck rutscht ab und die Darstellerinnen an ihm.“⁵⁷²

Die Möglichkeit zum Lappen zu werden, ist ihnen von der Autorin vorgegeben. Mit dieser Möglichkeit können die vier Stimmen auch zu einem Ort werden.

„Der Engel in Amerika, der letzte, der keinen Anschluss unter dieser Nummer für eine Nummer gefunden hat, tritt auf. Diesmal, wie es sich gehört, mit dem Rücken zum Publikum.“⁵⁷³

Dieser Einschub ist aufgrund zweierlei Dinge interessant. Der Text, der von Elfriede Jelinek gesprochen wird, macht einerseits deutlich, dass die Textvorlage auch fürs Theater gedacht ist und der Regisseur dies den Hörer offensichtlich auch wissen lassen möchte. Keineswegs soll das gesamte Hörspiel damit im Nachhinein - diese Ansage kommt immerhin am Ende des dritten Teilstücks - als akustische Bühnenversion aufgefasst werden. Vielmehr ist dieser Ausspruch ein ironischer Fingerzeig, der ähnlich zu verstehen ist wie die Entscheidung Stemanns, *Ulrike Maria Stuart* als „Multimedia-Bühnenzirkus“⁵⁷⁴ oder Show-Bühne zu inszenieren. Es geht dabei weniger darum, dass sich der Hörspielrezipient mit dem Publikum identifizieren soll, sondern vielmehr um den selbstdarstellerischen Engel in Amerika alias Andreas Baader, und sein Auftreten in der Öffentlichkeit. Doch der Rezipient weiß längst, Ulrike Meinhof ist schon seit 40 Minuten tot, dass dies wohl sein letzter „Auftritt“ sein wird, denn Andreas Baader bringt sich, wie auch Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe, in der sogenannten Todesnacht von Stammheim am 18.10.1977 in seiner Zelle um. Ein Zeichen, welches ein Raumzeichen sein könnte, nämlich ein linguistischer Verweis auf den Ort der Bühne, ist kein raumkonstituierendes Zeichen.

⁵⁷¹ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1997, S.307.

⁵⁷² Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Dritter Teil*, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 27.04.2007.

⁵⁷³ Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Dritter Teil*, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 27.04.2007.

⁵⁷⁴ <http://www.zeit.de/online/2006/44/jelinek-premiere-hamburg/seite-2> (30.06.2013)

4.3.3. Gegenüberstellung der Räume

Beide Realisationen konstituieren keinen klaren Raum. Der Text macht einen realistischen Schauplatz unmöglich und fordert stattdessen heraus, einen abstrakten Raum zu erschaffen, in dem sich die Rede abspielt. Auch der Hörspielsemiotiker Götz Schmedes meint vollkommen berechtigt: „Ein Ereignis, welcher Art auch immer, ist nicht denkbar ohne den Ort, an dem es stattfindet, und die Zeit, in der es erfolgt.“⁵⁷⁶

Die Zitate aus den verschiedenen Quellen, die sowohl im Hörspiel als auch im Theaterstück vorkommen und charakteristisch sind für Elfriede Jelinek, verweisen auf eine Zeit und einen Ort außerhalb der Geschichte.

„Der Zusammenhang von Raum und Zeit wird gemeinhin darauf beschränkt, daß man den Raum, genommen als ein Nebeneinander von Punktstellen, auf ein Jetzt, einen Zeit'punkt' bezieht. Umgekehrt soll die Zugehörigkeit des Raumes zu Zeit darin bestehen, daß sich das 'Fließen' der Zeit als ein eindimensionales Gebilde, als gerade Linie, d.i. als ein räumliches Kontinuum darstellen läßt. Eine so gefaßte Beziehung von Raum und Zeit 'im' Zeitpunkt erscheint nur wie ein Postulat gedanklicher Vollständigkeit, erinnernd, daß es 'neben' dem Raum auch noch die Zeit gibt, die im Modus des Jetzt mitgedacht werden müsse, die aber im übrigen dem Raum läßt, was des Raumes ist. Er 'ist', während die Zeit 'fließt', und er ist in jedem Zeitpunkt derselbe. Dinge in ihm wandeln sich und bewegen sich mit der Zeit, er selbst verharrt zeitlos.“⁵⁷⁷

Die Zitate verweisen auf etwas Vergangenes. Selten wird dadurch ein Ort konstituiert, aber doch zeigen die außertextuellen Bezüge, welche Verzweigungen die Handlung hat.

„Das Ausbleiben der den Raum bezeichnenden Signale ermöglicht [den] Eintritt in die Dimensionslosigkeit der rein intellektuellen oder seelischen Handlung.“⁵⁷⁸ Der Hörer kann sich zur Gänze auf das Schicksal Ulrike Meinhofs konzentrieren.

Bereits zu Beginn wurde erwähnt, dass die Stücke in Inszenierung und Aussage stark differieren. Nicolas Stemmann antwortet im bereits zitierten Interview zu der Intention der Inszenierung eines Stückes mit sehr politischem Titel und Thema auf die Frage, ob das Stück eine politische Dimension habe:

"Nein, natürlich nicht. dieses Stück dient lediglich der lustigen Abendunterhaltung - das sieht man doch an den komödiantischen und teilweisen Slapstick-Elementen! denn: Wo die sind, da ist eine politische Dimension von vornherein ausgeschlossen! Eine politische Dimension ist nur dort eingeschlossen, wo komödiantische und

⁵⁷⁶ Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002, S. 99.

⁵⁷⁷ Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1965, S. 42.

⁵⁷⁸ Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 79.

teilweise Slapstick-Elemente nicht sind (z.B. bei Tagesschau, Fußball-WM, Musikantenstadt).⁵⁷⁹

Diese Aussage ist nicht in ihrer Gänze ernst zu nehmen. Ist dieser Regisseur doch bekannt dafür, brisante Themen zu verhandeln. Allerdings liegt in ihr auch ein wahrer Kern. Das Thema RAF ist weit ausgewalzt worden und in Filmen, wie Baader-Meinhof-Komplex salonfähig geworden. Ähnlich dem Phänomen Che Guevara sind die Schrecken, die diese Gruppierungen verbreitet haben, mittlerweile in den Hintergrund geraten und was bleibt ist ein Mythos, der diese Figuren zu Popstars gemacht hat. Eine Ironisierung dieser Mythologisierung, die gern vollzogen wird (siehe das Phänomen „Ostalgie“) scheint dieses Stück zu sein. In dieses Bild passt denn auch das Lied von Robbie Williams, zu dessen Daseins-Berechtigung Stemann meint:

"[D]ass sich die RAF-Protagonisten in der Inszenierung am Schluß mit Robbie Williams nach Hollywood sehnen, ist ein Ausdruck für ihren Wunsch nach Mythisierung. Die wollten doch nur Mythos sein und Pop-Ikone und Filmfigur."⁵⁸⁰

Das postdramatische Stück spielt mit dem Wunsch nach einer Lokalisierung des Geschehens und lässt ihn unerfüllt. Es ist eine Verweigerung gegenüber dem Zuschauer auf einen in der Realität nachvollziehbaren Ort zu verweisen.

Die Syntheseleistung der Zuschauer wird hier durch die verschiedenen visuellen und akustischen Räume noch verstärkt herausgefordert, da zwei Handlungsstränge nebeneinander erzählt werden, deren Bedeutung nicht linear ist.

Jelinek bietet in ihrem Text keine Basis für die Schaffung eines realen Raums an. So kann sich der Regisseur und nach ihm der Rezipient auch nicht an einem solchen orientieren. Auch im Theaterstück wird dies verhindert. Damit wird dem Rezipienten beider Werke jegliche Möglichkeit entzogen, sich der Illusion einer naturalistischen Szenerie hinzugeben.

Im Vorfeld zur Uraufführung am Thalia Theater hatte es Streitigkeiten mit der Meinhof-Tochter Bettina Röhl gegeben, die sich in dem Text diffamiert sah⁵⁸¹. In der Inszenierung Stemanns ist von einer Thematisierung der Tochter nichts zu sehen. Beim Hörspiel hingegen finden die Töchter Ulrike Meinhofs in sehr großem Maße Eingang in die Inszenierung. Es geht hier sehr viel um die Beziehung zwischen Mutter und Tochter. Ein Generationenkonflikt. Einen solchen Konflikt hat auch Stemann in seiner Inszenierung, verkörpert durch die Prinzen im Tower, die sich als nachfolgende Generation Gedanken über die Akte der RAF machen. Neid über die Pop-Figur Ulrike Meinhof ist herauszuhören.

⁵⁷⁹ Stemann, Nicolas: "Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt". Ein Interview", S. 123–142, in: Gutjahr, Ortrud. *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 135.

⁵⁸⁰ Ebd. S. 131.

⁵⁸¹ Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urauffuehrung-ulrike-maria-stuart-heiterer-abgesang-auf-die-radikale-linke-a-445288.html> (30.06.2013)

„In der vielschichtigen Auseinandersetzung mit Material und Inhalt findet das Hörspiel zu seiner eigenen Form, zu seinen spezifischen Mitteln: Gelöst vom Bild ist es möglich, auf mehreren Ebenen parallel, ja sogar gleichzeitig zu erzählen. Hier ist es machbar, Jahrhunderte zu rafften und auf der gleichen Achse zu montieren, eine gemeinsame Folie für disparate Stränge oder Prozesse anzulegen. Engführung von Analogien, Collage von Gegensätzlichem, Austausch von Widersprüchlichem sind in der reinen Akustik möglich, ganz ohne trivialisierende Absichtserklärungen oder didaktische Manuals.“⁵⁸²

Dieser Option gewiss, scheint das Hörspiel sich mit derlei Banalitäten, die der Text vorgibt, das Rafften bzw. die Überlagerung von Jahrhunderten nicht mehr zu beschäftigen. Zitate aus Schillers *Maria Stuart* sind enthalten – Jelinek zählt ihre Quellen am Ende auf – allerdings gibt es keinen Kostümreigen wie im Theater und so bleibt das Hörspiel, auch wegen der Nachrichten-O-Töne aus der Zeit der RAF, in eben jener Zeit verhaftet.

Doch das Hörspiel ist selbstreflexiv. Die Regieanweisungen von Elfriede Jelinek, die in dem Schlusssatz enden „Engel ab. Alles abdrehen. Weg da, weg!“⁵⁸³ verweisen auf das Medium Hörspiel, könnten gleichsam natürlich auch auf der Theaterbühne funktionieren, das mittels Reglern im Tonstudio hörbar wird, und mit einem „Wisch“ wieder abgedreht werden kann. Nichts ist im Hörspiel einfacher, als eine Figur zu beseitigen, sich ihrer zu entledigen, denn der Tonmischer ist Herrscher über deren Existenz.

Die Reduktion von raumbildenden Zeichen scheint die logische Konsequenz der Hörspiel-Realisation aus dem Bestreben Jelineks zu sein, die Figuren von der Bühne zu verbannen und stattdessen nur mehr Stimmen/ Sprachflächen reden zu lassen und nicht mehr Figuren⁵⁸⁴. „Damit werden aber die Schauspieler (wie die Figuren, die sie sprechen) noch nicht zu Sprachflächen; sie sind dreidimensional oder – als Wesen in der Zeit – auch vierdimensional.“⁵⁸⁵

Die Abkehr von definierbaren Figuren ist vor allem im Hörspiel zu bemerken. Die Sprachflächen, die sich aneinanderreihen und deren Reihenfolge sich, wie bei den Realisationen zu sehen ist, unkompliziert variieren lässt, sind nicht immer auf ihre linguistischen Zeichensysteme hin zu bewerten. Oft scheint die Bedeutung der paralinguistischen Zeichen in den Fokus gerückt.

Im besprochenen Hörspiel war von der weitgehenden Absenz von raumbildenden Geräuschen die Rede. Von einem raumlosen Hörspiel konnte dennoch nicht gesprochen werden, da die Geräusche von Eisen auf Eisen in Kombination mit der Geschichte der RAF und dem Ende der ersten Generation in Stammheim, auf das Rütteln an den

⁵⁸² Wallraf-Müller, Martina: "Hörspiel akut: Von hier aus zur Verewigung", S. 25–30, *Maske und Kothurn* 58/3, 2012, S. 30.

⁵⁸³ Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Dritter Teil*, BR 2007. Regie: Leonhard Koppelman, Erstsending: 27.04.2007.

⁵⁸⁴ Vgl. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1997, S. 308.

⁵⁸⁵ Lücke, Bärbel: „Elfriede Jelineks ästhetisches Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“, S.63-83, in: Janke, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007, S. 67.

Gefängnisstäben verweisen. Da sich Raum nach Löw im Handeln konstituiert, bedarf es keiner Geräusche, um von einem Raum sprechen zu können.

5. Schlussbetrachtung

In der vorliegenden Arbeit wurden Hörspiel- und Theaterrealisationen analysiert. Es wurde herausgearbeitet, was sich für ein Raum und wie sich dieser konstruiert. Dafür wurden im Vorfeld der Analyse die beiden Medien auf ihre Möglichkeiten und Grenzen innerhalb der Raumkonstitution bearbeitet. Auf Grundlage der relationalen Raumtheorie nach Martina Löw wurde der Fokus auf die Syntheseleistungen gelegt, die sich zwischen Rezipient und Akteur ereignen. Da der Rezipient durch seine Wahrnehmung eine individuelle Aufführung rezipiert, wird auch der wahrgenommene Raum ein individueller sein. So stecken hinter den Begriffen die Wahrnehmungsräume, des Zusehers bzw. Zuhörers, die er bei der Rezeption des jeweiligen Werkes konstruiert und konstituiert – der BühnenRaum bzw. der KlangRaum. Es wird dabei immer von einem Raum gesprochen der sich im Verlauf der Aufführung bzw. Sendung konstituiert. Denn Raum kann auch aus Ensembles von Räumen bestehen, die sich nach dem Baukastenprinzip anordnen.

Durch die Raumkonstitution, ausgehend vom Rezipienten, ergibt sich eine differente Position desselben zum Bühnen- bzw. Klanggeschehen. Während der Rezipient bei den Beispielen der Theateraufführung, diesen leiblich und zeit-gleich beiwohnt, ist dies bei den Hörspiel-Beispielen nicht der Fall. Dabei ist dies nur ein Teilaspekt der Wahrnehmungsunterschiede:

"Man ist in einer Aufführung nicht allein - so sehr man es sich manchmal auch wünschen mag. Das bedeutet auch, dass einem die eigene Erfahrung nie ganz zu Eigen ist. Wahrnehmung im Theater ist nämlich abhängig von der konkreten Zusammensetzung des gesamten Publikums und der individuellen Disposition jedes einzelnen Zuschauers."⁵⁸⁸

Daraus resultiert die Kollektivität, die einer Theateraufführung anhaftet, während ein Hörspiel meist allein und daheim rezipiert werden kann.

Das dramatische Theater zeichnet sich durch realistische Bühnenbilder aus, die die Realität abbilden sollen. Das postdramatische Theater löst sich von dieser Vorstellung. Das Beispiel *Deutschland 2* ist vom dramatischen Theater so weit entfernt, dass man trotz des Versuches, die Realität nachzustellen – denn das tut *Deutschland 2* in der Tat – nicht von einem dramatischen Bühnenbild sprechen kann. Die anderen beiden Beispiele hingegen haben Bühnenbilder im postdramatischen Stil. Auf Grundlage der analysierten Beispiele kann gesagt werden, dass der postdramatische BühnenRaum starke Syntheseleistungen des Rezipienten verlangt, da ihm ein naturalistisches Bühnenbild verwehrt bleibt.

Bei der Analyse der Hörspiele wurde ersichtlich, dass nicht viele einzelne klar benennbare Räume akustisch konstruiert wurden, in denen die Handlung stattfand und sich als Ganzes zu einer Hörspiel-Welt zusammenfügten. Stattdessen etablierte sich eher *ein* ganzer Raum,

⁵⁸⁸ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S.54.

der semantisch besetzt ist und im Zusammenhang mit der Intention des Stückes steht. Dieser erlebte Raum entzieht sich einer klaren Visualisierung im einzelnen, schafft jedoch nach der Rezeption und seiner genauen Betrachtung einen Raum, der sich visualisieren lässt - wie bei *Ulrike Maria Stuart*. Mitnichten soll das gesamte Hörspiel in einem Gefängnis spielen, aber die Geräusche von klingenden Eisenstäben ziehen sich durch alle drei Teilstücke und rahmen die Stimmen ein. Die Stimmen von Untoten wurden in einem Gefängnis verortet, jeder in seiner Zelle und jeder spricht für sich allein. Von Zeit zu Zeit geraten die Einzelnen in einen monologischen Dialog, bleiben aber doch immer für sich.

Beim Beispiel *Das blaue blaue Meer* gibt es Sequenzen, in denen ein realistischer Raum akustisch etabliert wird. Doch auch die Musik, die einen gewichtigen Teil in der Inszenierung einnimmt, ist raumbildend. Gemeinsam mit den naturalistischen und den atmosphärischen Geräuschen bildet sich ein KlangRaum aus, der gleichzeitig unendlich klingt, da Darko aus Zeit und Raum ausgekoppelt scheint, und sehr beengt, da ein Ausbruch aus dem Leben und der Siedlung unmöglich ist. Diese Raumsemantik, in der der KlangRaum die Bedeutung des Stückes wiedergibt, ist im BühnenRaum desselben Beispiels nicht in gleicher Weise gelungen. Die vielen Spielinseln und die Aufmachung der Geschichte als Rockkonzert verweisen nicht auf die Gefühlszustände der Protagonisten oder die Beklemmung, die eine Plattenbausiedlung ausstrahlt.

Aufgrund der Konkretheit von visuellen Zeichen ist es für den Rezipienten schwer, die vielen verschiedenen Bühnenbilder als einen gesamten BühnenRaum zu begreifen. Armin P. Frank meinte dazu schon in den 60er Jahren:

„Während auf dem Theater eine Szene meist ein relativ in sich geschlossener, für sich stehender Abschnitt eines Dramas ist, in dem sich ein Ereignis rundet (das freilich seine volle Bedeutung erst im größeren Rahmen des ganzen Spiels hat), tendiert der Spielraum des Hörspiels dazu, sich vollkommen und ausschließlich in den Ablauf des Ganzen einzuordnen.“⁵⁹⁰

Eine Schwierigkeit, die sich bei der Gegenüberstellung der einzelnen Beispiele ergeben hat, ist die der nicht immer klar zu ziehenden Grenze zwischen Inszenierung und mediengenuinen Unterschieden. Gerade bei *Ulrike Maria Stuart* sind die inszenatorischen Unterschiede signifikant. Geht es im Theaterstück vorrangig um den Mythos, ist das Hörspiel vor allem ernst und eine Auseinandersetzung mit Ulrike Meinhof und ihrer Person als Journalistin, Mutter und Terroristin. Diese Unterschiede sind nicht auf die verschiedenen Mittel, die die Medien zur Verfügung haben, zurückzuführen, sondern auf eine unterschiedliche Herangehensweise an die Textvorlage.

⁵⁹⁰ Frank, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 119.

So kann man meinen, dass die Wahl dieses Beispiels missglückt ist, da sich eine Inszenierungsanalyse mit einer Gegenüberstellung von Medienrealisationen mischt. Bei den anderen beiden Arbeiten mischte sich dies nicht (*Deutschland 2*) bzw. marginal (*Das blaue blaue Meer*). Bei dem erstem Beispiel waren die Realisatoren des Theaterprojekts auch maßgeblich an der Produktion des Hörstücks beteiligt, sodass von einer unterschiedlichen Intention auf Seiten der Regie nicht auszugehen ist, sondern hier vielmehr versucht wurde, die unterschiedlichen Möglichkeiten des jeweiligen Mediums zu nutzen.

Bei dem anderen Stück wurden die Realisationen zwar von verschiedenen Regisseuren inszeniert, allerdings hat die Geschichte einen klaren Fokus und eine Inszenierung wird sich weniger in der Bedeutung des zu Sehenden unterscheiden, sondern eher in der Umsetzung, wie Details gelöst wurden. Bei *Ulrike Maria Stuart* gestaltet sich dies schon allein aufgrund des besonderen Umgangs mit der Textvorlage schwierig. Denn bei beiden Inszenierungen liegen verschiedene Texte (einige Fragmente sind ident, die Chronologie ist jedoch verschieden) vor. Sowohl der BühnenRaum, als auch der KlangRaum spiegeln die Inszenierung des Stückes wider. Je weiter die Inszenierungen voneinander differieren, desto verschiedener sind auch die Räume der jeweiligen Medien.

Der postdramatische BühnenRaum spielt damit, parallel mehrere Aktionen auf der Bühne geschehen zu lassen, wodurch sich der Zuschauer entscheiden muss, auf welche Aktion er seine Aufmerksamkeit lenkt. Historisch gesehen wird damit die Simultanbühne aus dem Mittelalter wieder aufgenommen. Damals waren alle Agierenden permanent auf der Bühne und warteten an den Seiten auf ihren Auftritt, um dann in die Bühnenmitte zu treten und ihre Szene zu spielen⁵⁹¹. Wie bei den Theaterinszenierungen von *Ulrike Maria Stuart* und *Das blaue blaue Meer* gab es die Spielinseln auch bei der Simultanbühne. „Die ganze im Drama dargestellte Welt, selbst Himmel und Hölle, wird nebeneinander dargestellt.“⁵⁹² Die verschiedenen Szenenbilder waren so jederzeit auf der Bühne zu sehen und in ihnen bewegten sich die Darstellenden „in Zeit und Raum aufhebenden Symbolgängen von einem Spielfeld zum andern“⁵⁹³. So konnte eine Figur ohne Umbau durch proxemische Zeichen Zeit und Raum wechseln⁵⁹⁴. Auch wenn das Publikum sich beim Rezipieren nicht auf alle Vorgänge gleichermaßen konzentrieren kann, so nimmt es doch das multiple Geschehen als Ganzes wahr und schreibt dem Geschehen auch als Ganzes Bedeutung zu. Gleichzeitig wird die Aktivität der Zuschauer und die Komplexität der Syntheseleistung erhöht. Auch im Hörspiel ist dieses Phänomen zu beobachten und der Einsatz von mehreren Tonspuren, die übereinander liegen, ist Teil eines fast jeden Hörspiels und greift auch dort das

⁵⁹¹ Vgl. Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Erster Band*, Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag 1993, S.278.

⁵⁹² Michael, Wolfgang: „Simultanbühne“, in: Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 52007, S.927.

⁵⁹³ Kindermann, Heinz: *Theatergeschichte Europas. Das Theater der Antike und des Mittelalters, Band 1*, Salzburg: Otto Müller Verlag ²1966, S.217.

⁵⁹⁴ Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S.72.

Simultanprinzip des Mittelalters auf. Auch ist der Hörspiel-Rezipient daran bereits gewöhnt. Ganz natürlich nimmt er alle Spuren wahr, und lenkt dennoch seinen Fokus auf eine Spur, deren Semantik er folgt.

Raum spiegelt viele andere inszenatorische Dinge wider. Besonders gut zu sehen ist dies im doppelten Ort. In der Stemann-Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* wird durch die parallele Sichtbarkeit von Schauspieler/ Privatperson und der gerade verkörperten Figur eines deutlich: die Figur steht neben dem Schauspieler. In der Inszenierung sieht der Rezipient die doppelte Identität in einem doppelten Raum, dem Theater, als Realitätsebene und als den fiktiven Ort.

Bibliographie

Andreotti, Mario: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*, Bern (u.a.): Haupt Verlag 1996.

Arnheim, Rudolf: *Rundfunk als Hörkunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuchverlag 2001.

Bachmann, Ueli: *Theatertext im Bühnenraum*, Zürich: Orell Füssli Verlag 1986.

Baier, Joseph-Albert: „Raumrichtungen und räumliche Verhältnisse im Theater hinsichtlich ihrer emotionalen Bedeutung für den Zuschauer“, Universität München, Diss. 1979.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag⁴2008.

Barthes, Roland: *Elemente der Semiotologie. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer*, Berlin: Suhrkamp Verlag 1983.

Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Band 1. Schauspielstile*, Leipzig: Leipziger Univ.-Verlag 2012.

Beaver, Frank: *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Analysis*, New York: Twayne 1994.

Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München: Wilhelm Fink Verlag 2001.

Bordwell, David: *Film Art. An introduction*, Boston: McGraw-Hill⁷2004.

Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Erster Band*, Stuttgart (u.a.): Metzler Verlag 1993.

Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag⁵2007.

Dreyse, Miriam: „Gespräche, Bekenntnisse, Aussprachen: Populäre Medienformate und zeitgenössische Performance“, S.153-166, in: Röttger, Kati: *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder*, Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2010.

Dünne, Jörg; **Günzel**, Stephan: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006.

Esslin, Martin: *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*, Reinbek: Rowohlt Verlag 1989.

Eilers, Dorte Lena: „Politisch ist ein dummes Wort. Der Autor Nis-Momme Stockmann im Gespräch mit Dorte Lena Eilers“, S.46, Theater der Zeit, 1/2010.

Faltin, Peter: *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Hrsg. Nauck-Börner, Christa, Aachen: Rader Verlag 1985.

Fischer, Eugen Kurt: *Das Hörspiel. Form und Funktion*: Alfred Kröner Verlag, Stuttgart: 1964.

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, transcript Verlag: Berlin 2012.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System des theatralischen Zeichen, Band 1*, Tübingen: Gunter Narr Verlag³1994.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text, Band 3*, Tübingen: Gunter Narr Verlag²1988.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias: *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart (u.a.): J.B. Metzler Verlag 2005.

- Focke**, Ann-Christin: *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Herbert Utz Verlag 2011.
- Frank**, Armin P.: *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform. Durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963.
- Gallée**, Heinz B.: *Vom Raumbild zum Bildraum: Gedanken und Skizzen aus der Praxis der Bühnenbildgestaltung*, Wien(u.a.): Böhlau Verlag 1992.
- Geiger**, Heinz; Haarmann, Herrmann (Hrsg.): *Aspekte des Dramas*, Opladen: Westdt. Verlag ²1978.
- Gutjahr**, Ortrud: *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemmann*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.
- Heißenbüttel**, Helmut: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*, Berlin (u.a.): Hermann Luchterhand Verlag 1972.
- Heißenbüttel**, Helmut: "Hörspielpraxis und Hörspielhypothese", *Akzente* 1/1954, S. 23–28.
- Hobl-Friedrich**, Mechthold: „Die dramaturgische Funktion der Musik im Hörspiel. Grundlagen und Analysen“, Diss., Philosophische Fakultät II, Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen-Nürnberg, Juli 1991.
- Hoffmann**, Gerhard: *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart: Metzler Verlag 1978.
- Hoffmann**, Michael H.G.: *Erkenntnisentwicklung. Ein semiotisch-pragmatischer Ansatz*, Frankfurt am Main: Klostermann 2005.
- Höllerer**, Walter; **Miller**, Norbert: *Sprache im technischen Zeitalter. Hörspiel-Positionen. Beiträge zu einer ästhetischen Theorie des Radios*. Köln: Böhlau 1991.
- Huwiler**, Elke: *Erzählströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Paderborn: Mentis 2005.
- Huwiler**, Elke; **Wachter**, Nicole: *Integration des Widerläufigen. Ein Streifzug durch geistes- und kulturwissenschaftliche Forschungsfelder*, Münster: LIT Verlag 2004.
- Janke**, Pia: *Elfriede Jelinek „Ich will kein Theater“*, Wien: Praesens Verlag 2007.
- Kanzog**, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1991.
- Kindermann**, Heinz: *Theatergeschichte Europas. Das Theater der Antike und des Mittelalters, Band 1*, Salzburg: Otto Müller Verlag ²1966.
- Kleinsteuber**, Hans J.: *Radio. Eine Einführung*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012.
- Klippert**, Werner: *Elemente des Hörspiels*, Stuttgart: Reclam 1977.
- Kolb**, Richard: *Horoskop des Hörspiels*, 1932.
- Kolesch**, Doris (Hrsg.): *Stimm-Welten. Philosophisch, medientheoretische und ästhetischer Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2009.
- Kowzan**, Tadeusz: „Le signe au théâtre. Introduction à la semiologie de l'art du spectacle“, S. 55-59, in: Diogène 1968.
- Knilli**, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag 1961.
- Kühner**, Otto Heinrich: *Mein Zimmer grenzt an Babylon. Hörspiel, Funkerzählung, Feature*, München: Georg Müller Verlag 1954.

- Kurzenberger**, Hajo; **Matzke**, Annemarie: *TheaterTheoriePraxis*, Berlin: Theater der Zeit 2004.
- Ladler**, Karl: *Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik*, Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2001.
- Lehmann**, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.
- Lotman**, Jurij M.: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik. Einführung. Theorie des Verses*, München: Fink Verlag 1972.
- Lotman**, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink Verlag ²1986.
- Löw**, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001.
- Ludwig**, Hans Werner: *Arbeitsbuch Romanalyse*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1982.
- Makarczyk-Schuster**, Ewa: *Raum und Raumzeichen in Stanislaw Ignacy Witkiewiczs Bühnenschaffen der zwanziger Jahre oder kann man am Ende der Bühne noch die Hand ausstrecken?*, Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004.
- Malzacher**, Florian; **Dreyse**, Miriam: *Experten des Alltags*, Berlin: Alexander Verlag 2007.
- Massenkeil**, Günther (Hrsg.) (u.a.): *Metzler Sachlexikon Musik*, Stuttgart: Metzler Verlag 1998.
- Meurer**, Petra: *Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke*, Berlin: LIT Verlag 2007.
- Möhrmann**, Renate: *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990.
- Morris**, Charles William: *Grundlagen der Zeichentheorie Ästhetik der Zeichentheorie*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988.
- Oehler**, Klaus: *Sachen und Zeichen. Zur Philosophie des Pragmatismus*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1995.
- Peschina**, Helmut (Hrsg.): *Hör! Spiel. Stimmen aus dem Studio*, Maske und Kothurn 58/3, 2012.
- Pfister**, Manfred: *Das Drama. Theorie der Analyse*, München: W. Fink ⁸1994.
- Peirce**, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen. Herausgegeben und Übersetzt von Helmut Pape*, Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1993.
- Peirce**, Charles Sanders; **Burks**, Arthur W. (Hrsg.): *Collected Papers. Band I-IV*, Cambridge: The Belknap Pr. of Harvard University Press 1996.
- Platz-Waury**, Elke: *Drama und Theater. Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag ²1980.
- Poschmann**, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, Tübingen: Niemeyer Verlag 1997.
- Reinecke**, Hans-Peter: *Stereo-Akustik. Eine Einführung in die physikalischen, psychologischen und technischen Grundlagen stereophonen Musikhörens*, Köln: Musikverlag Hans Gerig 1966.
- Rodatz**, Christoph: *Der Schnitt durch den Raum. Atmosphärische Wahrnehmung in und außerhalb von Theaterräumen*, Bielefeld: transcript Verlag 2010.
- Roselt**, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- Schäfer**, Rolf: *Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft*, Aachen: Rader Verlag 1988.

Schaudig, Michael: *Literatur im Medienwechsel. Gerhart Hauptmanns Tragikomödie Die Ratten und ihre Adaption für Kino, Hörfunk, Fernsehen*, München: Schaudig, Bauer, Ledig 1992.

Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster: Waxmann Verlag 2002.

Schönrich, Gerhard: *Semiotik. Zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 1999.

Schreibmayr, Werner: *Niklas Luhmanns Systemtheorie und Charles S. Peirces Zeichentheorie. Zur Konstruktion eines Zeichensystems*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004.

Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Köln (u.a.): Kiepenheuer & Witsch 1963.

Siegert, Bernhard: „Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung“, S. 287-298, in: Schneider, Irmela; Spangenberg, Peter (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Band 1*, Wiesbaden: Westdt. Verlag 2002.

Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.

Ströker, Elisabeth: *Philosophische Untersuchungen zum Raum* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1965.

Volli, Ugo: *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe*, Tübingen (u.a.): A. Francke Verlag 2002.

Wegmann, Ludwig: *Zur Frage eines dramatischen Hörspiels*, 1935.

Wenzel, Peter: *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*, Trier: Wiss. Verlag Trier 2004

Wickert, Erwin, „Erwin Wickert: Die innere Bühne. Zur Dichtungsgattung Hörspiel“, Akzente 1/1954, S.505-514.

Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: Diaphanes Verlag 2012.

Online-Quellen

Affenzeller, Margarete: „Beim Zuhören entstehen die Freiräume“, derstandard.at, 5.02.2013, URL: <http://derstandard.at/1358305710895/Beim-Zuhoeren-entstehen-die-Freiraeume> (31.05.2013)

Finger, Evelyn: „Ich bin absolut pessimistisch“, DIE ZEIT, 05.12.2008, URL: <http://www.zeit.de/online/2006/44/jelinek-premiere-hamburg/seite-2> (30.06.2013)

Klippert, Werner: „Elemente des Hörspiels“, Stuttgart: Reclam 1977, URL: <http://hoerspiel.informatik.hu-berlin.de/manuskripte/dokumentation/hoerspielelemente.pdf> (30.06.2013)

Köhl, Bettina: „Das Volk vertritt die Volksvertreter“ Bonner Generalanzeiger, 08.02.2002, URL: http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2970.html (30.06.2013)

Rimini Protokoll: „*Deutschland 2* (Theater)“,

URL: http://www.rimini-protokoll.de/website/de/project_387.html (30.06.2013).

Schoen, Robert: “Demokratie ist Zuhören. *Deutschland 2* ein Volksvertreter-Hörspiel von Rimini Protokoll”, Dampfradio Nr.13, 27.07.2002,

URL: http://www.rimini-protokoll.de/website/de/article_2960.html (30.06.2013)

Stöcker, Christian: „Uraufführung "Ulrike Maria Stuart": Heiterer Abgesang auf die radikale Linke“, DER SPIEGEL, 29.10.2006,

URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/urauffuehrung-ulrike-maria-stuart-heiterer-abgesang-auf-die-radikale-linke-a-445288.html> (30.06.2013)

Anhang

Deutschland 2 (2002)

von Rimini Protokoll

Theater- und Hörspielinszenierung

Realisation/ Buch/ Regie: Helgard Haug, Daniel Wetzel

Produktion (Hörspiel): Westdeutscher Rundfunk, in Zusammenarbeit mit Theater der Welt 2002

Dramaturgie (Hörspiel): Martina Müller-Wallraf

Mit (den Stimmen von):

Berlin: Petra Bläss (Vizepräsidentin BT), Kurt Bodewig (SPD, Bundesminister BMVBW), Klaus Brähmig (CDU/CSU), Peter H. Carstensen (Nordstrand) (CDU/CSU), Dr. Herta Däubler-Gmelin (SPD, Bundesministerin BMJ), Sebastian Edathy (SPD), Joseph Fischer (BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN, Bundesminister AA), Ulrich Heinrich (FDP), Ernst Hinsken (CDU/CSU), Karin Kortmann (SPD), Renate Künast (BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN, Bundesministerin BMVEL), Dr. Klaus W. Lippold (Offenbach) (CDU/CSU), Dr. Reinhard Loske (BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN), Heinrich-Wilhelm Ronsöhr (CDU), Hartmut Schauerte (CDU/CSU), Dr.h.c. Rudolf Seiters (Vizepräsident BT), Dr. Anke Vollmer (Vizepräsidentin BT), Sylvia Voß (BÜNDNIS 90/DIE GRÜNEN).

Bonn: David J. Becher, Dr. Norbert Blüm, Petra Bolte, Alex Braun, Britta Cronauge, Egon Dudka, Lilo Fischer, Tomke Hammes, Margarete Heitmann, Bernd Ickenroth, Renate Klett, Carola Lülsdorf, Helga Krekel-Busch, Inge Mathes, Yutta Nellen, Karlheinz Schmitt, Wolfgang Skoda, Gisela Schwing, Artur Sperling, Gabriele Stolte-Kutt, Thilo Guschas, Christina Tupetz, Wernhild Wattenberg, Karl Wilhelm Weck, Hajo Zarbock.

Sowie: Inge Bargmann, Karin Brunke, Thomas Büttner, Elfriede Derwahl, Frieder Färber, Birgit Frank, Christoph Geis, Thomas Hartung, Sebastian Heinz, Thomas Jansen, Sybille Kehr, Silke Kleemann, Toni Klein, Hans-Dieter Klingelhöller, Peter Kofer, Siegfried Kolbe, Gerti Kunze, Nils Meyer, Erich Müller, Maria Müller-Buchholz, Jutta Mussmann-Nöthen, Andreas Perschewski, Bernhard Peters, Dirk Reder, Andreas Rolf Salz, Manfred Spicker, Katja Stößel, Andrea Suda, Mullah Abdelillah El Mgarib Tabib, Marga Unger, Hans-Dieter Wagner, Gerhard Weingarten und Stefan Weingarten

Ursendung: WDR 3, 15. Juli 2002

Dauer: 53 Minuten

Das blaue blaue Meer (2010)

von Nis-Momme Stockmann

Theaterinszenierung

Regie: Marc Lunghuß

Dramaturgie: Andreas Erdmann

Bühne: Tobias Schunck

Kostüme: Grit Gross

Musik: Jan Weichsel

Mit: Nils Kahnwald, Henrike Johanna Jörissen und den Musikern Jan Weichsel und Daniel Brandel

Hörspielinszenierung

Regie: Regine Ahrem

Produktion: Rundfunk Berlin Brandenburg 2010

Ton: Monika Steffens, Kaspar Wollheim

Mit den Stimmen von:

Milan Peschel, Jaecki Schwarz, Chris Pichler, Huseyin Ekici, Carl Heinz Choynski, Johannes Richard Völkel, Anja Scheffer, Stephan Wolf-Schönburg, Christian Gaul, Dieter Jost

Ursendung: *kulturradio*, 15.01.2010

Dauer: 55 Minuten

Ulrike Maria Stuart (2006)

von Elfriede Jelinek

Theaterinszenierung

Regie: Nicolas Stemann

Dramaturgie: Sonja Anders, Benjamin von Blomberg

Bühne: Katrin Nottrodt

Kostüm: Marysol del Castillo

Mit: Andreas Döhler, Felix Knopp, Peter Maertens, Katharina Matz, Judith Rosmair, Sebastian Rudolph, Elisabeth Schwarz, Nicolas Stemann, Susanne Wolff und den Musikern Thomas Kürstner und Sebastian Vogel

Hörspielinszenierung

Regie/ Bearbeitung: Leonhard Koppelman

Produktion: Bayerischer Rundfunk 2007

Regie: Leonhard Koppelman

Ton: Wilfried Hauer

Schnitt: Susanne Herzig

Mit den Stimmen von:

Ulrike: Bettina Engelhardt (Ulrike), Hedi Kriegeskotte (Ulrike), Ulrike Krumbiegel (Gudrun), Angela Winkler (Gudrun), Wolfgang Pregler (Engel, Baader); Kornelia Boje, Luise Deschauer, Michael Habeck, Helmut Stange, Wolfgang Hinze, Arnulf Schumacher (Chor der Greise); Christine Urspruch, Katharina Schüttler (Prinzen im Tower) und Elfriede Jelinek (Regieanweisungen)

Gesang: Mitglieder des Vokal Ensembles München

Erstsendung: Bayern2Radio

13.4.2007 (Teil 1)

22.4.2007 (Teil 2)

27.4.2007 (Teil 3)

Dauer:

58 min (Teil 1)

57 min 47 sec (Teil 2)

57 min 54 sec (Teil 3)

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Raumkonstruktion in ausgewählten Hörspielen und Theateraufführungen des 21. Jahrhunderts und stellt diese gegenüber. Dazu wird die Theorie der Soziologin Martina Löw herangezogen, um die jeweiligen Räume der gewählten Hörspiel- und Theaterbeispiele im Anschluss untersuchen zu können. Nach der Raumtheorie von Martina Löw konstituiert sich Raum im Handeln. Übertragen auf die Theater- und Hörspielinszenierungen sind damit die Räume gemeint, die sich zwischen Agierenden und Rezipierenden konstituieren. Sie werden in dieser Arbeit als BühnenRaum und KlangRaum bezeichnet. Die drei Beispiele sind gewählt worden, da es von diesem sowohl eine Hörspiel- als auch eine Theaterrealisation gibt. Es sind dies *Deutschland 2* von Rimini Protokoll, *Das blaue blaue Meer* von Nis-Momme Stockmann und *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek. Mithilfe der Semiotik werden die sechs Realisationen in ihre vorhandenen Zeichensysteme segmentiert und diese dann auf ihre Funktion zur Raumkonstitution hin betrachtet. Wie konstituiert sich ein Raum medienspezifisch und welche Zeichensysteme kommen dabei zum Tragen? Durch die Beantwortung dieser Frage wird deutlich, dass unterschiedliche Zeichensysteme in den Realisationen gewählt wurden, um den Rezipierenden dieselbe Geschichte zu erzählen. Dies ist im diversen Zeichenrepertoire begründet, das dem jeweiligen Medium zur Verfügung steht.

Der Arbeit gelingt es, durch die Auswahl der Stücke, einen Querschnitt durch das postdramatische Theater des 21. Jahrhunderts aufzuzeigen, sowie die verschiedenen Möglichkeiten einen postdramatischen Raum zu konstituieren.

Curriculum Vitae

Josefine Knauschner, geboren 1987 in Berlin. Nach dem Abitur Praktika am Off-Theater des Kunstvereins ACUD e.V. in Berlin als Theaterleitungsassistentin sowie als Regieassistentin am Hexenkessel-Hoftheater Berlin. Während des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Auslandssemester an der Università degli Studi Roma Tre in Rom im Rahmen des ERASMUS-Programms (Studienrichtung: *Scienze e tecnologie delle arti, della musica e dello spettacolo (DAMS)*). Praktika in den Hörspiel-Redaktionen des rbb und ORF, bei Xen.on Television Campus (Ausbildungsfernsehen der ems) in Potsdam-Babelsberg. Im Bereich Theater Regie-Hospitanzen am Hans Otto Theater Potsdam, Garage X Wien; Regie-Assistenzen am Schauspielhaus Wien, Konservatorium Wien, Sophiensælen Berlin, Theater in der Drachengasse und Volkstheater Wien sowie als Presse- und Dramaturgieassistentin bei „Rossini in Wildbad“ *Belcanto Opera Festival* in Bad Wildbad im Schwarzwald.