



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Inszenierung von Stimme und Sprache im Neuen
Hörspiel der 1960er und 70er Jahre –
Mit Beispielen aus Theorie und Werk von Franz Mon
und Ernst Jandl“

verfasst von

Lisa Kannonier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Überlegungen zu Stimme und Sprache	10
Unterscheidung / Überschneidung von Stimme und Sprache	10
Die Stimme als Spur des Körpers im Sprechen	11
Stimmlicher Körper / körperliche Stimme	14
Ereignishaftigkeit und Performativität der Stimme	15
Wahrnehmung von Stimme	17
Die medialisierte Stimme	21
Akusmatische Stimmen	22
Der Umgang mit körperlosen, medialisierten Stimmen	24
Sprache als transitorisches Phänomen	27
Die Positivierung von Stimme und Sprache – ein Ausblick	28
3. „Keine Experimente“ – Die Hörspielgeschichte bis zu den 1960er Jahren	31
Exkurs: Die Anfänge des Rundfunks	31
Das Radio als Stellvertreter	32
Die erste Phase des Sprechens im Radio	34

Der beginnende Hörspieldiskurs	38
Hörspiel der Innerlichkeit vs. Radioexperimente	39
Das literarische Hörspiel der 1950er Jahre	46
Einsatz und Ästhetik von Stimme und Sprache im literarischen Hörspiel	49
4. Das Neue Hörspiel	53
Wegweisende Tendenzen zum Neuen Hörspiel	53
Das Totale Schallspiel	53
Die Pioniere des frühen Rundfunks	56
Definitionsversuche	58
Reformen des Neuen Hörspiels	61
Inszenierung von Stimme und Sprache im Neuen Hörspiel	61
Die Textvorlage	63
Die Arbeit im Studio	64
Technik als Mitspieler	65
Der Hörer	67
Vermittlung des Neuen Hörspiels	70
5. Das Neue Hörspiel anhand Theorie und Werk von Franz Mon und Ernst Jandl	72
Stimm- und Sprachinszenierung bei Franz Mon	72
Mons Material: Sprache, Stimme, Technik	72
„Montage aus ‚Artikulationen 62‘“ / 1962, 1985	76
„das gras wies wächst“ / 1969	78
Franz Mon als Vertreter des Neuen Hörspiels	81

Stimm- und Sprachinszenierung bei Ernst Jandl	83
Die Oberfläche der Sprache	85
„Spaltungen“ / 1970	88
„das röcheln der mona lisa“ / 1970	90
Ernst Jandl als Vertreter des Neuen Hörspiels	94
6. Schluss	97
7. Quellenverzeichnis	99
Primär- und Sekundärliteratur	99
Audioquellen	108
Franz Mon	108
Ernst Jandl	108
8. Abstract	109

1. Einleitung

Mit der nachfolgenden Arbeit soll einer experimentellen Praxis des Stimm- und Spracheinsatzes auf den Grund gegangen werden. Die Zielsetzung lautet, ein neues, offenes Bewusstsein für die Phänomene Stimme und Sprache zu schaffen. Stimme soll abseits des alltäglichen Gebrauchs als Medium der Sprache und Werkzeug zur Kommunikation thematisiert werden. Ebenso soll gezeigt werden, dass Sprache von ihrem Zwang zu Mitteilung und Bedeutung gelöst werden kann. Als geeignetes Genre zur Sensibilisierung der Wahrnehmung dieser beiden akustischen Phänomene wird das Hörspiel herangezogen. Ausgehend von der Geschichte der Verwendung von Stimme und Sprache im Hörspieldiskurs ab den 1930er Jahren soll ihr veränderter Status innerhalb des Neuen Hörspiels dargestellt und sowohl theoretisch als auch anhand von ausgewählten Werken von Franz Mon und Ernst Jandl beispielhaft verdeutlicht werden.

Bevor nun weiter auf die geänderten Verwendungsformen von Stimme und Sprache eingegangen wird, soll das Thema klar abgegrenzt werden: Stimme meint im Folgenden die menschliche Stimme abseits der musikalisierten Singstimme. Die Singstimme hat im Alltag bereits ihren festen Platz, sie wird mehr oder weniger professionell bewertet und hat in vielen Fällen ihren Kunstanspruch etabliert, vor allem aber wird sie als Stimme wahrgenommen – meist im Gegensatz zur Sprechstimme. Außerdem wird in dieser Arbeit die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Umgang mit Stimme in der Hörkunst, konkret im Neuen Hörspiel, hervorgehoben, da dieses sich durch einen außergewöhnlichen Einsatz der Stimme auszeichnet und sich daher besonders gut eignet, die Wahrnehmung des Zuhörers für Stimmphänomene zu sensibilisieren.

Zunächst sollen die Phänomene Stimme und Sprache diskutiert werden. Da sich vor allem die menschliche Stimme in ganz unterschiedlichen Ausprägungen leitmotivisch durch die Arbeit ziehen wird, ist eine Betrachtung der verschiedenen Aspekte von Stimme unbedingt notwendig. Ausgehend von der körperhaften Stimme, also der an einen menschlichen Träger gebundenen Stimme, wird die körperlose Stimme, wie sie einem im Hörspiel begegnet, besprochen. Insbesondere der Unterscheidung beziehungsweise der Überschneidung von Stimme und Sprache soll genügend Platz eingeräumt werden, da

diese beiden Äußerungsmittel vor allem in der Sekundärliteratur über experimentelles Hörspiel oft nur ungenau dargestellt werden. Denn obwohl ein Großteil der Werke des Neuen Hörspiels die Sprache zum Thema macht, scheint die Dimension des non-verbalen Stimmlichen wesentlichen Anteil am Gelingen solcher Realisationen zu haben. Aber auch Sprache abseits der auf Funktion und Mitteilung gerichteten Alltagssprache soll thematisiert werden. Sprache beziehungsweise vielmehr die Kritik an ihr ist Antrieb für eine Reihe von AutorInnen des Neuen Hörspiels, sich zahlreicher Konventionen, Sprechklischees und Redewendungen des Alltags zu bedienen, um diese im nächsten Schritt in ihre kleinsten Bestandteile zu zerlegen und daraus neues, bislang ungehörtes Material zu erschaffen.

Radio und in weiterer Folge die radiogenuine Form des Hörspiels sind *die* akusmatischen Medien schlechthin: Die Reduktion auf Stimme abseits eines konkreten Körpers, auf den sie zurückzuführen ist, ermöglicht ihr eine spezielle Art der Vorführung. Stimme und Sprache werden im Lauf der Hörspielgeschichte auf sehr unterschiedliche Weisen eingesetzt, ehe sie zur experimentellen Verwendung im Neuen Hörspiel gelangen können. Es soll dargestellt werden, in welcher Form Stimme und Sprache im Medium Radio eingesetzt und inszeniert wurden und wie sich die Verwendung der menschlichen Stimme insbesondere im Hörspiel über die Zeit verändert hat. Ein überblicksmäßiger Abriss zur Geschichte des deutschsprachigen Hörspiels erscheint diesbezüglich essentiell, da die sich über die Jahre wandelnden Positionen innerhalb des Hörspieldiskurses indirekt die Geschichte einer Verwendung von Stimme und Sprache erzählen und letzten Endes das Neue Hörspiel hervorbringen, das im Fokus der Betrachtungen stehen soll.

Die Thematisierung des Neuen Hörspiels in der vorliegenden Arbeit soll nun die unmittelbare Basis für die beispielhaft ausgewählten Künstler Franz Mon und Ernst Jandl bilden. Diese beiden Hörspielmacher zählen zu den konsequentesten Vertretern des Neuen Hörspiels. Wie kaum andere nehmen sie die Grundsätze des Neuen Hörspiels in ihr Werk auf. Sie lassen jegliche Konvention hinter sich und erschließen damit offene, experimentelle Formen der Inszenierung von Stimme und Sprache. Den Antrieb für ihre Hörstücke finden sowohl Mon als auch Jandl in einer ausgeprägten Sprachskepsis, in der Kritik an einer Sprache, die im Alltag einzig auf ihre Funktion ausgerichtet ist, nämlich Sinn zu transportieren und eine reibungslose Kommunikation zwischen ihren Teilnehmern zu gewährleisten.

Wenn in ihren Hörstücken nun weder Worte noch Inhalt auszumachen sind, wenn ganze Sätze in Stimmengewirr untergehen und zu einer Kakophonie von Stimmgeräuschen und Lauten kumulieren, ist man als Hörer zurückgeworfen auf einen Rezeptionsmodus, in dem es ein eindeutiges Verstehen nicht mehr gibt. Stimme wird als Stimme hörbar und Sprache als Sprache. Franz Mon und Ernst Jandl zeigen unkonventionelle Möglichkeiten und Denkrichtungen auf, sensibilisieren so die Wahrnehmung der HörerInnen und stehen damit stellvertretend für die Theorien des Neuen Hörspiels.

Im Folgenden meint die gewählte Formulierung bei allen Bezeichnungen, die auf Personen bezogen sind, beide Geschlechter, auch wenn aus Gründen der Lesbarkeit die männliche Form gewählt wurde.

Der Verwendung der redaktionellen Ergänzung „[sic!]“ in dieser Arbeit liegt folgende Entscheidung zugrunde: Die alte deutsche Rechtschreibung wird nicht ausgewiesen. Auch die von den behandelten Autoren häufig verwendete Schreibweise in Kleinbuchstaben und andere bewusst verwendete künstlerische Besonderheiten werden nicht markiert. Nur von den Verfassern offensichtlich nicht gezielt verwendete ungrammatische Schreibweisen werden mit „[sic!]“ kommentiert.

2. Überlegungen zu Stimme und Sprache

Denkt man an Stimme und Sprache, kommen einem in erster Linie wohl Assoziationen in den Sinn, die vorrangig mit Kommunikation zu tun haben, mit der Vermittlung von Inhalten, sinnhaften und sinnstiftenden Äußerungen. Selbstverständlich soll der Stellenwert von Stimme und Sprache als Medien einer funktionierenden Alltagskommunikation nicht infrage gestellt werden, beide sind dafür unabdingbar. Dennoch soll im Folgenden der Versuch gemacht werden, Stimme und Sprache abseits der herkömmlichen Verwendung zu betrachten, die Stimme losgelöst von der Instrumentalisierung durch die Sprache und die Sprache in weiterer Folge losgelöst vom Zwang zur Mitteilung zu beschreiben.

Unterscheidung / Überschneidung von Stimme und Sprache

„[...] wir hören selten eine Stimme »an sich«, wir hören, was sie sagt; die Stimme hat den gleichen Status wie die Sprache, die ein Gegenstand ist, den man nur durch das glaubt erfassen zu können, was es vermittelt [...], genauso werden wir dem Text der Stimme zuzuhören lernen müssen, seiner Signifikanz, all dem, was in ihr über die Bedeutung hinausgeht.“¹

Stimme will gehört werden, auch und vor allem abseits von Inhalt, Bedeutung und Information – Stimme „an sich“, wie Roland Barthes formuliert. Es ist eine gewohnheitsmäßige Obsession durch das Semantische, von der Barthes hier spricht, sie lässt den Zuhörer die menschliche Stimme und ihre klanglichen Qualitäten der Sprache unterordnen und reduziert sie damit im alltäglichen Gebrauch weitestgehend auf ihre vermeintlich einzige Funktion. Man gebraucht Stimme als Träger der Sprache, als Medium zur Bedeutungsherstellung und Informationsweitergabe, kurz: als Werkzeug. Innerhalb dieser gewöhnlichen wie gewohnten Verwendung² ist Stimme zu einem bloßen

¹ Barthes, Roland: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 203.

² Die Tendenz innerhalb der Geschichte – als prominente Beispiele seien hier Saussures strukturelle Semiologie oder Derridas Schriftkonzeption genannt – ist die, der Stimme und ihrer Praxis in der lautlichen Artikulation keine besondere Signifikanz zuzusprechen. Das System „Sprache“ wird gegenüber dem performativen Vollzug derselben als deutlich privilegiert angesehen. Diese theoretischen Positionen hier

Vehikel von Sinn und Bedeutung degradiert, ihre davon autonomen Eigenschaften, die unzähligen Facetten und Möglichkeiten der menschlichen Stimme, treten in den Hintergrund. Sobald sich eine Stimme erhebt, ist damit eine starke, an Semantik gekoppelte Erwartungshaltung verknüpft. Kann man der Stimme in weiterer Folge tatsächlich eine sinnhafte Bedeutung entnehmen, konzentriert sich die Rezeption fortan fast ausschließlich auf diese semantische Ebene der (Sprech-)Stimme; wohingegen die Stimme *an sich* mit der Bedeutungsvermittlung ihren Dienst getan hat und ihre klangliche Eigenwertigkeit nicht weiter beachtet wird. Man ist innerhalb der täglichen Kommunikation so sehr daran gewöhnt, der Stimme eine gehaltvolle Information zu entnehmen, sie dahingehend regelrecht zu filtern, dass man darüber die Stimme selbst überhört. Dieser unaufmerksame Umgang mit Stimme verhindert in den meisten Fällen, dass der Klang der sprechenden Stimme und damit ihre besonderen Qualitäten Gehör finden.

Ganz ähnlich verhält es sich mit Sprache, auch sie wird instrumentalisiert zugunsten eines übergeordneten Inhalts, den sie zu übermitteln hat. Wenn es wie oben heißt, dass man die Stimme nicht weiter beachtet, sobald man ihr eine sprachliche Information entnommen hat, kann dieser Gedanke in Bezug auf Sprache nahtlos weitergeführt werden: Da ihr Gebrauch so normal und alltäglich ist, wird Sprache vor allem in Hinblick auf ihre Konventionen und ihre vermeintliche Allgemeingültigkeit kaum hinterfragt, sondern meistens vielmehr als gegebene, feststehende Größe angenommen.

Die Stimme als Spur des Körpers im Sprechen

Analog zu der sehr engen Beziehung zwischen Stimme und Sprache im Alltag scheint es nur konsequent, sich, wie es auch Mladen Dolar vorschlägt, der Stimme zunächst über die Linguistik zu nähern, über ihr Verhältnis zur Sprache also. „Die Stimme ist etwas auf Bedeutung Zielendes, sie gleicht einem Pfeil, der die Bedeutungserwartung steigen läßt, die Stimme ist eine Öffnung auf Bedeutung hin. [...]; sie ist ein Laut, der an sich mit dem Willen, »etwas zu sagen«, versehen zu sein scheint, mit einer inneren Intentionalität.“³

näher auszuführen, würde den Rahmen der Arbeit jedoch sprengen. Vgl. in diesem Zusammenhang v. a. Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002. S.102ff.; Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst. Wien: Passagen-Verl., 1993. S. 43ff.; Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 27ff. und Dolar, Mladen: Das Objekt Stimme. In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid [Hrsg.]: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Berlin: Akademie Verlag, 2008. S. 233 – 256.

³ Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 23.

Für die Stimme, die er an selber Stelle als Vehikel, Medium und Instrument bezeichnet, formuliert Dolar aus linguistischer Sicht die vorläufige Definition: „Sie ist das, was nichts zur Sinnggebung beiträgt. Sie ist das materielle, bedeutungsresistente Element, und sofern wir sprechen, um etwas zu sagen, ist die Stimme genau das, was nicht gesagt werden kann.“⁴ Er geht noch einen Schritt weiter und bezeichnet die Stimme als „das nichtlinguistische, das außerlinguistische Element [...], das die Phänomene der Rede ermöglicht, sich aber linguistisch nicht erfassen läßt.“⁵ Dabei spricht Dolar die wesentliche Verbindung von Stimme, Signifikant und Körper an – es scheint also nicht zulänglich, die Stimme ausschließlich aus linguistischer Perspektive zu betrachten, sondern es ist unerlässlich, bei der Betrachtung von Stimme im Verhältnis zur Sprache die Stimme selbst und ihre materielle Herkunft, den Körper, mit einzubeziehen. Denn es

„[...] erscheint die Stimme als jene Verbindung, die den Signifikanten mit dem Körper verknüpft. Sie steht dafür, daß der Signifikant, sei er auch rein logisch und differentiell, einen Ursprungs- und Ausgangspunkt im Körper haben muß. Ein Körper muß ihn tragen und auf sich nehmen, sein körperloses Netzwerk muß an einem materiellen Ursprung festgemacht sein.“⁶

So wie Kommunikation immer an einen Träger gebunden ist, in diesem Fall an die Stimme, die dem Körper entspringt, so bringt auch jedes Medium seine ihm eigenen Bedingungen mit, welche die semantische Information mitgestalten. Stimme ist also in ihrer Körperhaftigkeit nie nur neutrales Werkzeug der Sinnübertragung⁷, sondern ganz im Gegenteil tritt durch sie ein Überschuss, ein Rest hervor, der nie gänzlich in der Bedeutung des Gesagten aufgehen kann. „Die Stimme ist die Quelle einer ästhetischen Wirkung, die völlig abseits der referentiellen oder informatorischen Funktion der Sprache steht, sie ist deren Nebenwirkung [...].“⁸ Dieses *Mehr* der Stimme⁹, das sich im ständigen Überschuss manifestiert, verweist damit auf den Ursprung der Stimme, auf den Körper,

⁴ Ebd. S. 24.

⁵ Ebd. S. 24.

⁶ Ebd. S. 80.

⁷ Vgl. Göttert, Karl-Heinz: Geschichte der Stimme. München: Fink, 1998. S. 13.

⁸ Dolar, Mladen: Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 199 – 222. S. 205f.

⁹ Um dennoch ganz pragmatisch mit linguistischen Begrifflichkeiten zu sprechen, könnte unter diesem sogenannten Mehrwert der Stimme, so man ihn überhaupt fassen kann, aus sprachwissenschaftlicher Sicht die Unterscheidung in „paralinguistische“ (Lautstärke, Geschwindigkeit) und „extralinguistische“ (individuelle Stimmeigenschaften) Elemente fallen. Vgl. hierzu Eckert, Hartwig/Laver, John: Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation. Weinheim: Beltz, 1994. S. 24ff.

aus dem sie erklingt: Der Überschuss ist hörbare – aber nicht eindeutig interpretier- oder fassbare – Verkörperung/Materialität der Stimme in der Sprache. Als solche Spur des Körpers in der Rede kann die Stimme demzufolge nicht nur sagen, sondern auch zeigen, so kann beispielsweise die Stimmung des Sprechers über die Stimme ausgedrückt werden, sie kann auf Alter und Geschlecht schließen lassen, auf die gesundheitliche Verfassung und vieles mehr.¹⁰

Wie sehr man auch auf den Text, auf den Sinngehalt hinter – oder vielmehr vor – der Stimme achtet, sie selbst ist durch ihre untrennbare Verbindung zum menschlichen Körper bereits Information und Ausdruck. Sich nur auf die Stimme als Medium von Aussagen zu beschränken, würde bedeuten, ihr jegliche sinnliche Dimension abzusprechen. Es ist dieser jeder stimmlichen – und also auch sprachlichen – Äußerung eigene Überschuss, der nicht in ihrer konkreten semantischen Bedeutung aufgeht, sondern auf die leibliche¹¹ Materialität der Stimme verweist. Sybille Krämer betont die Heterogenität von Stimme und Sprache anhand des Körpers, wenn sie mit Paul Zumthor sagt, Stimme

„[...] deutet, kommentiert und unterminiert die Rede mit ihrer ganzen, durchaus auch unberechenbaren Leiblichkeit. Die Stimme ist die – auch geschlechtsspezifische – Spur des Körpers in der Sprache. Sie bringt das Unsagbare zum Ausdruck, zeigt also, was die Rede verschweigt. [...] Die Stimme erzeugt einen »Überschuß« an Sinn, der die Absichten der Sprecher immer auch überschreitet, sie nicht selten unterminiert. In dem Eigenleben der Stimme gegenüber der Rede, dessen, »wie« etwas gesagt wird, gegenüber dem, »was« dabei gesagt wird, stoßen alle Ansätze, die das Sprechen als eine intentionale, intersubjektiv kontrollierbare Tätigkeit zu thematisieren versuchen, an ihre Grenzen.“¹²

¹⁰ Vgl. Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 13 – 22. S. 16.

¹¹ Der Begriff der Leiblichkeit wird im Folgenden im Sinne der Definition von Heide Hammer und Stefan Vater verstanden: „Die phänomenologische Theorie unterscheidet den wahrnehmbaren und abbildbaren Körper vom ‚erlebten‘, ‚gelebten Körper‘, dem Leib. Die ‚erlebte Körperlichkeit‘ (Leib) ist durch Bedürfnisse umschreibbar und steht dem mit Dispositionen ausgestatteten Körper gegenüber [...]. Der Körper ist folglich örtlich mehr oder weniger exakt bestimmbar, der Leib hingegen wird bewusst verortet und örtlich gefühlt; der Körper lässt sich sezieren, während der Leib in ‚Leibesinseln‘ gefühlt wird: schmerzende Zonen, Wohlgefühl, Erregung mögen als Beispiele hierfür dienen.“ Siehe: Hammer, Heide/Vater, Stefan: „Bodily Inscriptions, Performative Subversion“. Eine Dekonstruktion von Körperbildern – Cui bono? In: Ehardt, Christine/Pillgrab, Daniela/Rauchenbacher, Marina/Alge, Barbara [Hrsg.]: Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst. Wien: Löcker, 2011. S. S. 27 – 44. S. 28.

¹² Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe [Hrsg.]: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. S. 323 – 346. S. 340.

Überlegungen wie diesen liegt die Idee zugrunde, die Stimme aus dem dualen Schema von Oralität und Literalität zu befreien und damit die Medienkonkurrenz, die sich durch die unterschiedlichsten Epochen und Gesellschaften gezogen hat, aufzubrechen. Zwar werden sowohl Mündlichkeit als auch Schriftlichkeit, und darin besteht ihre Gemeinsamkeit, gemeinhin als Medien der Sprache verstanden, die Differenz besteht aber in der Unterscheidung zwischen der Vergänglichkeit und Zeitlichkeit von Stimmlauten auf der einen und der Archivier- und Fixierbarkeit von Schrift auf der anderen Seite. Diese Opposition und die Tatsache, dass die Flüchtigkeit und Einmaligkeit der Stimme, die in einer traditionellen Vorstellung von Wissenschaft keinen Platz hat, suggerieren eine klare Ordnung, innerhalb derer ganz eindeutig die Schrift als überlegen hervorgeht. Gemeinsames Ziel der zeitgenössischen Künste sowie von kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen ist nun eine Aufwertung der Stimme im Sinne einer Positivierung. Sie soll nicht mehr in Abhängigkeit zu etwas anderem, nicht als negatives Phänomen, das nur in Differenz zur Schriftlichkeit besteht, betrachtet werden. Gelingen kann das, wo die Äquivalenz, also die Gemeinsamkeit von Stimme und Schrift als Medien von Sprache, aufgekündigt wird, wenn die Stimme nicht länger Medium der Wortsprache ist, sondern ihre Eigenständigkeit anerkannt wird.¹³

Stimmlicher Körper / körperliche Stimme

Stimme ist, wie bereits erwähnt, ein körperliches Phänomen und vereint damit zwei Momente: Da sie ihren Ursprung im konkreten, physischen Körper hat, der durch Bewegungen der Lunge, durch Atmung, durch Hohl- und Resonanzkörper die Stimme hervorbringt und sie nach seinen biologisch-anatomischen Gegebenheiten formt, ist sie auf gewisse Weise materiell und körperlich. Da dieser Körper aber nicht irgendeiner, sondern ein bestimmter, ganz individueller Körper ist, ist dieser Körper der Stimme immer auch sozialer Körper. „In den Äußerungen von jemandem [...] ist die Person in ihrer Leiblichkeit [...] spürbar, weil die stimmliche Äußerung durch den Körper, aus dem

¹³ Vgl. hierzu Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Kunst-Stimmen. Bonn: Theater der Zeit/Recherchen 21, 2004. S. 19 – 38. S. 24.; Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 269 – 295. S. 286f. und Westphal, Kristin: Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang, 2002. S. 40.

sie kommt, charakteristisch geprägt ist.“¹⁴

Ereignishaftigkeit und Performativität der Stimme

Durch ihren sozialen Charakter ist die körperliche Stimme immer auch Mitteilung: Jede Stimme lässt ihren Träger hörbar werden, vermittelt über ihn Auskünfte wie Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand, oft sogar Herkunft und fast immer die emotionale Befindlichkeit. „Diese verschiedenen Körperspuren und Subjektbilder überschneiden und überlagern sich in der Stimme, wobei sie nicht immer miteinander übereinstimmen oder zutreffend sein müssen.“¹⁵ In der Physis und Körperhaftigkeit der Stimme liegt wiederum ihr performatives, ereignishaftes Potential. Dieter Mersch bezeichnet als Performanz der Stimme das Ereignis ihrer Setzung, den unverwechselbaren Klang der Stimme, der sich gegen jede Wiederholbarkeit sperrt. Es ist ein Ereignis, das der Bedeutung des Gesagten ein Moment des Unsagbaren hinzufügt.¹⁶ Der angesprochene Ereignischarakter ist wesentliches Moment jeder performativen Handlung, er meint die Singularität, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Stimme. Als flüchtiges Phänomen existiert sie – so sie nicht technisch aufgezeichnet wird – nur im Moment ihres Erscheinens und nur in der unmittelbaren Gegenwart des Hörers.¹⁷ Der stimmliche Körper ist also weniger Zustand denn Bewegung, dessen Vorhandensein paradoxerweise im Verschwinden besteht, „in einer anwesenden Abwesenheit“¹⁸.

„Kaum entstanden, ist der Laut auch schon verklungen. Eine Materie, die ganz und gar Bewegung ist, deren Sein in ihrem Verschwunden-Sein besteht, deren Anwesenheit nur Passage zur Abwesenheit ist. Der Laut ist eher Fluxus und Fluidum denn Stoff. Die verlautende Stimme verkörpert eine Ereignishaftigkeit par excellence.“¹⁹

¹⁴ Böhme, Gernot: Die Stimme im leiblichen Raum. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 23 – 32. S. 29.

¹⁵ Schrödl, Jenny: Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Kunst-Stimmen. Bonn: Theater der Zeit/Recherchen 21, 2004. S. S. 143 – 160. S. 147.

¹⁶ Vgl. Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002. 104.

¹⁷ Vgl. Kolesch, Doris: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 267 – 281. S. 267.

¹⁸ Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 13 – 22. S. 16.

¹⁹ Krämer, Sybille: Negative Semiologie der Stimme. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 65 – 83. S. 67.

Wie jedes akustische Ereignis flüchtig und damit ein zeitliches Phänomen ist, ist es zugleich immer auch ein räumliches Phänomen. Die Stimme entstammt nicht nur einem räumlich situierten Körper, sondern sie löst sich von ihm ab, weitet den Körper in den Raum aus und überwindet damit räumliche Distanzen. Erika Fischer-Lichte fasst zusammen:

„Lautlichkeit erzeugt immer zugleich auch Räumlichkeit [...]. Stimmlichkeit bringt darüber hinaus immer zugleich auch Körperlichkeit hervor. Mit und in der Stimme entstehen alle drei Arten von Materialität: Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit.“²⁰

Und weiter: „Zwar lässt sich Zeitlichkeit nicht – wie Körperlichkeit, Räumlichkeit, Lautlichkeit – unter die Materialität der Aufführung subsumieren. Sie stellt jedoch die Bedingung der Möglichkeit für deren Erscheinen im Raum dar.“²¹

Dem raum-zeitlichen sowie körperlichen Charakter von Stimme ist nun auch ihre Unbeherrschbarkeit geschuldet. Durch den Umstand, dass die Stimme sich von ihrem Träger, dem Körper, ablöst und sich in den Raum ausbreitet, hat sie auf mehreren Ebenen eine unvorhersehbare Eigendynamik. Stimme führt damit ein vom Sprecher in weiten Teilen autonomes Eigenleben. Denn eine ausgeführte Rede besteht laut Dieter Mersch nicht einfach in der Vollstreckung des Vollzugs – Mersch orientiert sich dabei an Paul Zumthor –, sondern ganz im Gegenteil handelt sie in ihrer ganzen unvorhersehbaren Körperlichkeit dem Gesagten oft zuwider. Es kann in der stimmlichen Rede also etwas völlig anderes auftauchen, als es das Zeichen, der Signifikant, verspricht. Durch die Stimme kann gänzlich Gegensätzliches hervortreten, sie kann das ordentliche System der Sprache nicht nur durcheinander bringen, sondern es auch völlig konterkarieren.²² Die (Sprech-)Stimme ist nie nur Medium von Sprache, sondern sie handelt der Rede mit ihrer unkontrollierbaren Eigendynamik oft sogar zuwider und entzieht sich damit oftmals jeglicher instrumentellen Dienstbarkeit.

Bemerkenswerterweise ist das Verhältnis der Menschen zu ihren Stimmen aber vor allem davon geprägt, diesem Eigenleben der Stimme Herr werden, sie zähmen und disziplinieren zu wollen. Stimme wird oft als unverfälschter Ausdruck einer Person

²⁰ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 219.

²¹ Ebd. S. 227.

²² Vgl. Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002. S. 121.

(miss)verstanden. Doch ist jedes Erheben der Stimme – vor allem natürlich in der ästhetischen, künstlerischen Praxis, aber zu großen Teilen, wenngleich unbewusst, auch im Alltag – mit Techniken verbunden; Techniken der Rhetorik, der Stimmführung, der Artikulation. Die vermeintlich natürliche Stimme ist wesentlich von einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Faktoren geprägt und damit nicht nur erlern-, sondern bis zu einem gewissen Grad auch willkürlich veränderbar. Obwohl es also bestimmte nicht beeinflussbare anatomische Voraussetzungen gibt, bleiben dennoch wesentliche Eigenschaften indeterminiert, denn Stimme ist immer auch von psychischen Elementen und kulturellen Techniken mitbestimmt.²³ Sie ist nie nur natürlich, sondern eher als „natürlich-künstlich“ zu verstehen, wie es Doris Kolesch ausdrückt²⁴, oder um es mit Dieter Mersch zu sagen:

„Es gibt keine Stimme, die nicht zugleich kontrolliert, moduliert oder dressiert wäre, weil die Stimme stets öffentlich auftritt und sich aufführt und damit zur Schau gestellt wird; aber es gibt gleichzeitig auch keine Stimme, die vollständig stilisiert oder beherrscht wäre, weil in jedem Ton die Brüchigkeit oder Anstrengung mithält, worin sich Widerstände gegen die Dressur abzeichnen [...].“²⁵

Wahrnehmung von Stimme

Genauso wie nun Stimme nie vollends klassifizierbar sein wird und sich eindeutigen Definitionen entzieht, gestaltet sich auch die Wahrnehmung von Stimme. Ähnlich der zuvor angesprochenen Dualität von Sprache und Schrift lässt sich auch hier eine neuzeitliche Hierarchie der Sinne feststellen: Sprechen gilt als aktiv, wohingegen Hören als passiv, dem Sprechen klar untergeordnet, rezeptiv und allenfalls reagierend empfunden wird. Da dem Hörenden zunächst etwas widerfährt, da jedes Hören also anderswo beginnt, nämlich mit einem Fremdlaut, wie Bernhard Waldenfels es nennt, und der Hörende sich damit scheinbar in einer passiven „Mir-“ oder „Mich-Perspektive“

²³ Vgl. hierzu Eckert, Hartwig/Laver, John: Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation. Weinheim: Beltz, 1994. S. 8ff.

²⁴ Vgl. Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Kunst-Stimmen. Bonn: Theater der Zeit/Recherchen 21, 2004. S. 19 – 38. S. 26.

²⁵ Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 211 – 236. S. 220.

befindet²⁶, werden die darauf folgenden aktiven und sogar produktiven Dimensionen, die jedes Hören und vor allem jedes Stimme-Hören begleiten, in der Alltagswahrnehmung größtenteils außer Acht gelassen.²⁷ Das wesentliche Moment dabei ist jedoch erneut die Körperlichkeit der Stimme und der damit einhergehende enge Konnex zwischen Hören und Fühlen. Stimmerfahrung scheint sich also, wie die Stimme selbst, nicht nur auf die akustische Ebene zu beschränken. Sie ist ein vielschichtiges Gefüge, das körperliche, genauso wie emotionale und soziale Dimensionen mit einbezieht.

„Das Wahrnehmen von Stimmen [...] involviert in besonderer Weise auch den Körper der oder des Hörenden. Klänge verleiben sich uns ein, wir hören mit den Nervenfasern, den sensiblen Stellen und Hohlräumen des ganzen Körpers. Menschliche Stimmen [...] haben die Eigenschaft, die Hörenden unmittelbar körperlich anzusprechen, sie zu berühren, zu erregen oder auch aufzuregen. Hören vollzieht sich weniger als ein kognitiver Akt, sondern vielmehr als ein affektives Mitschwingen, als ein Resonanzphänomen.“²⁸

Durch ihren sozialen Charakter wendet sich die Stimme dem Hörenden körperlich zu und ist damit ganz wesentlich als Appell zu verstehen: Stimme will gehört werden, sie appelliert an den Hörenden, bittet damit gewissermaßen um Antwort, nicht im Sinne einer semantischen Aussage, sondern vielmehr im Sinne einer Zuwendung zum Sprechenden, indem der Hörende das Gesagte an- bzw. in sich aufnimmt und damit die Existenz des anderen anerkennt. Der Hörende ist in dieses Geschehen immer affektiv involviert, Dieter Mersch spricht hier von einer „Besetzung“, im Zuge derer die Stimme in den Hörenden eindringt, ihn nicht mehr loslässt und sich ihm so gewissermaßen „einleibt“.²⁹ Menschliche Stimmen werden also immer als Appell, Anrede und Anruf empfunden. Damit verbunden ist die Aufforderung, sich darauf einzulassen:

²⁶ Vgl. Waldenfels, Bernhard: Stimme am Leitfaden des Leibes. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 19 – 35. S. 21.

²⁷ Zu unterschiedlichen Abstufungen im Hörprozess vgl. v. a. Günther, Herbert: Sprache hören – Sprache verstehen. Sprachentwicklung und auditive Wahrnehmung. Weinheim/Basel: Beltz, 2008. S. 66ff. und Geißner, Hellmut: Über Hörmuster. In: Gutenberg, Norbert [Hrsg.]: Hören und Beurteilen. Gegenstand und Methode in Sprechwissenschaft, Sprecherziehung, Phonetik, Linguistik und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Scriptor, 1984. S. 13 – 56. 20f. Günther unterscheidet nach Hellmut Geißner fünf Stufen: auditive Wahrnehmung, etwas hören, zuhören, Hörverstehen und schließlich Hörhandeln.

²⁸ Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 13 – 22. S. 17.

²⁹ Vgl. Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 211 – 236. S. 212 und 234.

„Die Aufforderung zum Zuhören ist das vollständige Ansprechen eines Subjekts: Sie stellt den gleichsam körperlichen Kontakt zwischen diesen zwei Subjekten (durch die Stimme und das Ohr) über alles: Sie schafft die Übertragung: »Hör mir zu« heißt: Berühre mich, wisse, daß ich existiere [...].“³⁰

Darin liegt auch die Ursache, weshalb Stimmeigenschaften oft starke emotionale und manchmal sogar körperliche Reaktionen im Hörenden hervorrufen können. Durch den Zustand der Wehrlosigkeit und des Ausgesetzt-Seins gegenüber der in die Ohren eindringenden Stimme werden Körpergrenzen aufgehoben: In extremen Fällen nimmt der Hörer die Stimme nicht mehr als etwas ihm Äußerliches wahr, sondern er „spürt sie als einen inner-leiblichen Vorgang“³¹. Es wird also auch bei scheinbar passiver akustischer Wahrnehmung die gehörte Stimme immer mitempfunden und innerlich nachvollzogen; sie tangiert den Hörer, betrifft ihn, zieht ihn an oder stößt ihn ab. Ganz gleich, ob er sich dieser emotionalen Wahrnehmung bewusst ist oder nicht und mit welcher Intensität sie passiert, die menschliche Stimme evoziert im Hörer immer Gefühle und Empfindungen.³² Auf die Verbindung zwischen Stimmlichkeit und Emotionalität hat besonders Roland Barthes verwiesen:

„Es gibt keine menschliche Stimme auf der Welt, die nicht Objekt des Begehrens wäre – oder des Abscheus: Es gibt keine neutrale Stimme – und falls mitunter diese Neutralität, dieses Weiß der Stimme auftritt, so ist dies für uns ein großes Entsetzen, als entdeckten wir mit Schrecken eine erstarrte Welt, in der das Begehren tot wäre. Jeder Bezug zur Stimme ist zwangsläufig einer der Liebe [...].“³³

Barthes zufolge gibt es also keine Stimmwahrnehmung, auf die nicht mit Liebe oder Hass reagiert wird. Der Hörer wird von der Stimme immer affektiv ge- und betroffen, ein objektives Hören ist damit unmöglich. Jemandem zuhören kann „nicht im Schutze eines

³⁰ Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 255.

³¹ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 207.

³² Es lassen sich damit nun also zwei Dimensionen im Zusammenhang von Stimme und Emotion unterscheiden: Einerseits fungiert die Stimme – wie bereits mehrfach erwähnt – als „akustischer Personalausweis“, der Alter, Geschlecht, emotionale Bewegungen des Menschen vermittelt und andererseits löst sie beim Hörer selbst Emotionen aus. Vgl. hierzu Schrödl, Jenny: Erfahrungsräume. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 145 – 156. 147ff.

³³ Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 280.

theoretischen Apparats vor sich gehen“³⁴, denn der Umstand, dass Stimme immer emotional tangiert und eine körperliche Verbindung herstellt, ist weniger als Beiwerk oder Nebeneffekt auditiver Wahrnehmung zu verstehen, sondern als wesentlicher Bestandteil jeder Stimmwahrnehmung. Auch Dieter Mersch betont an der Beziehung des Sprechenden zum Hörenden die Affektivität der Stimme, der ihm zufolge eine spezifische Erotik zugrunde liegt. Als „erotisches Wesen“ fordert die Stimme immer auch eine Stellungnahme, sei es in Form von Begehren und Faszination oder in Form von Abstoßung und Abwendung.³⁵ Wahrnehmung von Stimme ist folglich nie nur auf physikalische, biologische oder informationstheoretische Grundlagen zu reduzieren, da sie ganz eigene Qualitäten und Eigenschaften hat, die in solchen theoretisch-naturwissenschaftlichen Beschreibungen nicht aufgehen können.

An diesem Punkt knüpft auch das – laut Reinhart Meyer-Kalkus heute wenig geschätzte und esoterisch behaftete – Forschungsgebiet der Physiognomik an. Mit ihr wurde bereits seit der Antike nicht nur aufgrund von Körper und Gesicht, sondern auch über Stimme und Sprechweise auf Emotionen und Charakter des Sprechers geschlossen. Obwohl die Bedeutung dieser Forschungen vor allem für Theater und Sprechkünste nicht von der Hand zu weisen ist, räumt Meyer-Kalkus gleichzeitig ein, dass physiognomische Ausdruckswahrnehmungen weder wissenschaftlich, noch zuverlässig sind, sondern ganz im Gegenteil eher Vorurteile bedienen und fast immer auf bloßen Vermutungen beruhen. Dennoch bilden sie einen integralen Bestandteil unserer Lebenswelt, denn trotz allem verweist Stimme, da sie die ganze Person *verkörpert*, auf ebendiesen Sprecher zurück. Wir können also oftmals gar nicht anders, als die physiognomische Gestalt einer Stimme mitzudenken und ihr Emotionen oder sogar charakterliche Eigenschaften zu unterstellen, auch wenn diese nicht der tatsächlichen Realität entsprechen mögen.³⁶

Obwohl Stimmwahrnehmung nun offenbar äußerst subjektiv vor sich geht und keineswegs auf eine physiologische Ebene zu reduzieren ist, beruhen Beurteilungen von Stimmen nicht ausschließlich auf spontanen oder intuitiven Gefühlseindrücken, sondern vielmehr sind sie eng mit verinnerlichten anerzogenen Erwartungen und Normen

³⁴ Ebd. S. 259f.

³⁵ Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 211 – 236. S. 213.

³⁶ Vgl. hierzu v. a. Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 2ff. und 34ff.

verbunden, die zu Urteilen, Vorurteilen und Fehltritten über gehörte Stimmen führen.³⁷ Als exemplarisches Beispiel sei hier auf die Stimmwahrnehmung über das Geschlecht des jeweiligen Sprechers hingewiesen, worauf besonders Jenny Schrödl eingeht. Männliche und weibliche Stimmen werden vor allem hinsichtlich ihrer Tonhöhe beziehungsweise ihrer Grundfrequenz unterschieden, aber auch anhand von Intonation und Intensität zugeordnet. Dieser Umstand fußt nicht auf angeborener, intuitiver Wahrnehmung, sondern ist vor allem auf angelesene, stereotype Stimm- und Hörwahrnehmungen zurückzuführen, die im kulturell bedingten, normativen System von Zweigeschlechtlichkeit begründet sind; Stimmwahrnehmungen sind von Geschlechterklischees bestimmt.³⁸

Die medialisierte Stimme

Eine bedeutende – und für die in späteren Kapiteln folgenden Betrachtungen der Stimme im Medium Hörspiel zwar selbstverständliche, aber dennoch grundlegende – Methode, die Stimme als Stimme hörbar zu machen, ist ihre Loslösung von dem sie entäußernden Körper, sie also nicht länger an den Menschen als ihren Träger zu binden, sondern sie durch Audiotechniken und den Einsatz von Medien von ihm zu trennen. Zwar ist dieser Aspekt in den vorangegangenen Betrachtungen bereits häufig als unausgesprochene Voraussetzung mitgedacht worden, doch er soll an dieser Stelle noch einmal gesondert behandelt werden.

Obwohl beim Hören dieser körperlosen Stimmen in den meisten Fällen nach wie vor eine Wahrnehmung eintritt, die den Rezipienten die Leerstellen solcher Stimmen ohne konkreten Körper selbsttätig füllen lässt, steht zuallererst die Stimme für sich alleine. Sie wird als akustisches Phänomen wahrgenommen und ist damit nicht an die Verschränkung mit einer konkreten visuellen Ebene – Gestik, Körperhaltung oder Mimik – gebunden, welche die Stimmwahrnehmung unmittelbar beeinflussen würde. Zu beachten ist aber selbst im Fall der medialisierten Stimme, dass es trotz der Ablösung vom sichtbaren

³⁷ Vgl. hierzu v. a. Eckert, Hartwig/Laver, John: Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation. Weinheim: Beltz, 1994. S. 154ff.

³⁸ Vgl. Schrödl, Jenny: Erfahrungsräume. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 145 – 156. S. 152.

Körper und der damit vermeintlich erreichten Autonomie nach wie vor Inhalt und Information sind, die der Rezipient vor allem anderen zu erfassen versucht. Die Trennung vom Körper allein genügt nicht, eine Stimme aus dem Dienstverhältnis zur Sprache lösen zu können.

Akusmatische Stimmen

Stimmen ohne Körper werden als akusmatische Stimmen³⁹ bezeichnet; vor allem Michel Chion prägte diesen Ausdruck. Chion versteht darunter eine Stimme, die nicht zugeordnet werden kann, sich nicht eindeutig lokalisieren lässt und die sich unbestimmt, ohne an einen sichtbaren Träger gebunden zu sein, in den Raum ausbreitet. „Die akusmatische Stimme ist einfach eine Stimme, deren Ursprung man nicht sehen kann, eine Stimme, deren Herkunft nicht auszumachen ist [...]“⁴⁰ Diese Stimmen werden vor allem in der Anfangszeit der akustischen Medien, als die Stimme erstmals von ihrer bis dato unbedingten Bindung an den menschlichen Körper gelöst werden kann, oft als unheimlich erfahren. Sie gelten als irritierend, manchmal sogar als gespensterhaft, da sie durch die Unmöglichkeit ihrer Verortung von überall und nirgendwo zu kommen scheinen. Die Stimme bekommt einen allmächtigen Charakter⁴¹, sie lässt sich nicht mehr fassen, da sie durch die Ablösung mittels technischer Medien nicht länger einen anwesenden sichtbaren Körper als Ursprung hat, also nicht mehr tatsächlich leibliche Gegenwart erfordert.

Damit geht der Versuch einher, die Akusmatisierung der Stimme rückgängig zu machen, die körperlose Stimme in irgendeiner Form wieder an den Körper zu binden: „Es ist eine Stimme auf der Suche nach einer Herkunft, auf der Suche nach einem Körper, doch selbst wenn sie ihren Körper findet, stellt sich heraus, daß die Verbindung nicht wirklich funktioniert, die Stimme bleibt nicht beim Körper, sie ist ein Auswuchs, der nicht zum Körper passt [...]“⁴² Mladen Dolar beschreibt hier den Versuch einer Deakusmatisierung. Die Stimme soll zu ihrem Träger zurückgeführt und das Geheimnis um die körperlose

³⁹ Der Begriff geht ursprünglich auf Pythagoras zurück, der, während er zu seinen Schülern sprach, hinter einem Vorhang saß, ohne sich ihnen jemals zu zeigen. Die Schüler waren damit nicht durch sein Aussehen, seine Mimik oder Gestik abgelenkt und konnten sich vollkommen auf das Gesagte konzentrieren. Pythagoras' Körper war damit allein auf die Stimme reduziert. Vgl. Dolar, Mladen: Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 199 – 222. S. 211.

⁴⁰ Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 82.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 85.

⁴² Ebd. S. 82.

Stimme gelüftet werden, indem man sie wieder an den Körper, von dem sie sich zuvor getrennt hat, bindet. Von Deakusmatisierung kann man beispielsweise sprechen, wenn eine Stimme Gestalt annimmt, der Träger dieser zuvor körperlosen Stimme also plötzlich sichtbar wird. Doch – Dolar hat es bereits vorweggenommen – so einfach es scheinen mag, so unbefriedigend ist dieser Vorgang der Deakusmatisierung. Denn – und hier sind sich Michel Chion und Mladen Dolar einig – Deakusmatisierung kann aus dem einfachen Grund nie zufriedenstellend gelingen, da der Ursprung der Stimme letztlich nie vollständig zu sehen ist und somit im Verborgenen liegt: Die Stimme kommt aus dem Inneren eines Körpers, „aus etwas, das mit der Aktivität des Mundes unvereinbar ist und nicht auf sie reduziert werden kann.“⁴³ Im Alltag könne man diese Erfahrung laut Dolar besonders anhand des Verhältnisses von der äußeren Erscheinung eines unbekanntem Menschen zu seiner Stimme machen. Diese scheint häufig nicht zum Sprecher zu passen; Aussehen und Stimmlage erscheinen einem zunächst oft völlig unvereinbar.⁴⁴

Auch wenn nun eine Deakusmatisierung aus genannten Gründen nie vollständig oder gänzlich zufriedenstellend möglich ist, begegnet man unbekanntem akusmatischen Stimmen dennoch in den allermeisten Fällen mit Strategien der Verkörperung und der Lokalisierung. „Dabei wird eine akustische Wahrnehmung einerseits in ein visuelles Vorstellungsbild transformiert, andererseits aber benannt, klassifiziert und folglich in eine andere akustische Gestalt übersetzt.“⁴⁵ Hören und vor allem das Hören von Stimmen ohne Körper scheint also Visualität und Imagination hervorzurufen und steht damit wiederum in enger Verbindung zu physiognomischen Ausdruckswahrnehmungen, wie sie bereits angesprochen wurden.

Vor allem Reinhart Meyer-Kalkus betont die schützende Funktion einer Physiognomik der Stimme. Ihm zufolge springt, sobald der Rezipient mit nur einer Ausdrucksdimension konfrontiert ist – in diesem Fall mit der Stimme einer unsichtbaren Person – seine Einbildungskraft auf fehlende Dimensionen über, Körperbilder werden imaginiert, das Unbekannte bzw. Abwesende wird vergegenwärtigt und damit in etwas Vertrautes übersetzt. Zugleich räumt Meyer-Kalkus aber ein: „Im Hinblick auf eine objektivierende Erkenntnis ist dies gewiß ein primitives und problematisches Mittel [...]“⁴⁶

⁴³ Ebd. S. 96.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 95.

⁴⁵ Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 130 – 146. S. 131.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 454.

Der Umgang mit körperlosen, medialisierten Stimmen

Wie schon zu Beginn dieses Unterkapitels angesprochen, werden akusmatische Stimmen anfangs skeptisch, wenn nicht sogar ängstlich rezipiert. Körperlose Stimmen scheinen in der Wahrnehmung der Menschen oftmals mit dem Jenseits und der Sterblichkeit, oder vielmehr Unsterblichkeit, verschränkt zu sein. Schon Thomas Alva Edison, dem es durch die Erfindung des Phonographen 1877 gelang, die ersten speicherbaren akusmatischen Stimmen hörbar zu machen, verstand als ganz wesentlichen Aspekt seiner Arbeit, Stimmen sowie jedes andere akustische Ereignis wiederholbar und damit unsterblich machen zu können. Speicherung und Reproduktion waren erstmals in einem Gerät gekoppelt, die „Festhaltung aller Arten von Tonwellen, die bisher als Flüchtige gekennzeichnet waren“⁴⁷ wurde möglich. Aufnahmen von Stimmen erhielten so den Charakter von akustischen Totenmasken⁴⁸, die für alle Zeit überdauern konnten.

Da die menschliche Stimme nun endlich speicherbar ist, überwindet sie erstmals zeitliche und räumliche Distanzen und ist noch dazu isoliert von ihrem körperlichen Träger. Analog zu diesen veränderten, bisher nicht dagewesenen Rezeptionsbedingungen wandelt sich auch die Wahrnehmung solcher unsterblichen Stimmen. Die Rezeptionshaltung passt sich an und muss in weiten Teilen sogar neu erlernt werden. Wenn das Vergangene der Aufnahme in das Gegenwärtige der akustischen Wahrnehmung transportiert wird, mutet das zunächst paradox und sogar unheimlich an.

„Die medial erzeugte Sonosphäre [...] nötigt den Rezipienten des neuen Phänomens der phonografischen Aufzeichnung dazu, etwas als ganz nah und unmittelbar zu empfinden, was eigentlich längst vergangen ist und nicht zum direkt erfahrenen Raum gehört. Es ist nicht mehr die Aufführungssituation, die die Atmosphäre bestimmt, sondern es ist die Reproduktion eines medialen Artefakts [...].“⁴⁹

Auf diesem Boden entwickeln sich schließlich eine ganze Reihe von „medialen (Audio-)

⁴⁷ Thomas Alva Edison zit. nach Peters, John Durham: Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme. In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid [Hrsg.]: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Berlin: Akademie Verlag, 2008. S. 291 – 312. S. 291.

⁴⁸ Vgl. Hartel, Gaby/Kaspar, Frank: Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 133 – 144. S. 134.

⁴⁹ Pinto, Vito: Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 87 – 98. S. 92.

Technologien, die seit gut hundert Jahren in ebenso ausgefeilter wie verstörender Weise die traditionelle Einheit von Körper und Stimme, von Stimme und Identität unterminieren⁵⁰; vom Telephon über den Phonographen und das Grammophon, das nur kurze Zeit später erfunden wird, zu Radio, Tonband und noch weiter zu technischen Mitteln wie Verstärkern, Effektgeräten sowie High-Fidelity-Verfahren und digitalen Manipulationen am Computer. Mit den neuen Technologien verändert und normalisiert sich auch der Umgang mit dem aufgezeichneten Material: „Mit dem Aufkommen der neuen Medien wurde die akusmatische Qualität der Stimme zu einer universellen und damit trivialen Erfahrung.“⁵¹

Obwohl die Gewöhnung an akusmatische Stimmen, welche heute tatsächlich omnipräsent sind, eine allgemeine Desensibilisierung zur Folge hat, entsteht durch die neuen Medien und Phonotechniken auch bisher ungehörtes Klangmaterial, das wiederum das Potenzial hat, die traditionelle Wahrnehmung zu verändern, zu irritieren und zu stimulieren. Fragen nach der Originalität kommen auf, das Gegensatzpaar Natürlich/Künstlich rückt in den Fokus der Betrachtung.

Fest steht, dass die technischen Medien nie die Wirklichkeit der tatsächlichen Stimme hervorbringen, sondern eine andere Realität produzieren, eine, die nicht an unmittelbare, leibliche Präsenz gebunden ist. Das jeweilige Medium konserviert zwar die Momentaufnahme einer Stimme und kann sie beliebig oft in die Gegenwart des Hörens zurückholen, es wird aber immer eine unüberbrückbare Kluft zur Präsenz der ursprünglich erhobenen Stimme bestehen bleiben. Denn wesentliches Merkmal aufgezeichneter Stimmen ist – neben ihrer räumlichen und zeitlichen Ausdehnung – ihre unbedingte Verknüpfung mit Aufnahme- und Abspieltechniken ebenso wie mit technischen Bearbeitungen.

„Aufgenommen mit einer Technologie und Apparaturen, die einen bestimmten historischen Stand repräsentieren, wird die stimmliche Darbietung in besonderer Weise eingerahmt, durch ihre Lokalisierung im Raum und gegenüber dem Mikrofon, durch die Kontrolle von Lautstärke, Volumen und Klanggestalt, durch die Bearbeitung der Aufnahme mit Hilfe von Schnitt-Techniken [...], schließlich durch das Material, auf dem dieses

⁵⁰ Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Kunst-Stimmen. Bonn: Theater der Zeit/Recherchen 21, 2004. S. 19 – 38. S. 26.

⁵¹ Dolan, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 85.

Produkt festgehalten und vervielfältigt wird [...].“⁵²

Man kann nun zwei Ebenen von medialisierten Stimmen unterscheiden: vermeintlich authentische Stimmen, die (in immer seltener werdenden Fällen) entweder tatsächlich nicht bearbeitet wurden oder deren Manipulation nicht hörbar sein soll, auf der einen und bewusst artifizielle Stimmen auf der anderen Seite.

Zum einen sind bei Medialisierungen von Stimme also simulierte, inszenierte Ereignisse hörbar, sie werden aber gleichzeitig nicht als *gemacht* erkannt. Man hält Stimme ob ihres Authentizitätsanspruchs oft ohne Argwohn für „echt“ und natürlich. Da versucht wird, die mediale Konstruiertheit zu verschleiern, verschwimmen Wirklichkeit und dargestellte Wirklichkeit, sie sind nicht klar voneinander abzugrenzen und führen den Rezipienten in die Irre. Wenn etwas vermeintlich Natürliches, wie es der Stimme mit ihrem ungebrochenen Authentizitäts- und Individualitätsanspruch unterstellt wird, künstlich her- bzw. dargestellt werden kann und sie in ihrem Klangcharakter einmal mehr, einmal weniger manipuliert wird, ist eine Trennung von Schein und Realität oft kaum mehr auszumachen und erfordert eine kritischere Rezeptionshaltung.⁵³ Franz Mon schreibt über diese apparativ vermittelten Äußerungen:

„[...] der Hörer sollte wissen, daß jedes Wort, jeder Dialog, jedes Geräusch bearbeitet, verfremdet, synthetisiert sein kann. Genaues Hinhören, aufmerksames Unterscheiden hat das naive Sich-erzählenlassen [sic!] abgelöst. Hören und Reflektieren auf das Gehörte sind ein und derselbe Vorgang.“⁵⁴

Zum anderen aber nimmt vor allem die akustische Kunst genau diese Unsicherheit und Ungewissheit, die mittlerweile zu einem selbstverständlichen Bestandteil einer jeden akusmatisch-akustischen Wahrnehmung geworden ist, zum Ausgangspunkt. „Medienkunst kann die Wahrnehmung der menschlichen Sinne in einer vom Prinzip der Simulation durchdrungenen Welt sensibilisieren und schärfen [...].“⁵⁵ Nimmt sich die akustische Kunst der akusmatischen Stimmen an, können sie nicht länger als vermeintlich

⁵² Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 451f.

⁵³ Vgl. hierzu v.a. Westphal, Kristin: Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang, 2002. S. 157ff.

⁵⁴ Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 264 – 274. S. 265.

⁵⁵ Kapfer, Herbert: intermedium. Vom Sound zum Bild zum Diskurs usw. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 312 – 317. S. 317.

natürliche rezipiert werden, sondern sie werden ganz im Gegenteil als Konstrukte ausgestellt. Konventionelle Hörgewohnheiten werden so aufgebrochen, die Differenz von leiblicher und medialisierter Stimme wird hörbar.

Sprache als transitorisches Phänomen⁵⁶

Durch die von Grund auf enge Verknüpfung der Stimme mit Sprache – allem voran natürlich im Vollzug derselben durch die Stimme – muss in zahlreichen der vorangegangenen Betrachtungen auch der Aspekt Sprache mitgedacht werden. Er soll daher an dieser Stelle kurz besprochen werden. Sprache wird hier nicht (beziehungsweise nur andeutungsweise) aus einer linguistischen, zeichentheoretischen Perspektive betrachtet, sondern in Hinblick auf die in späteren Kapiteln thematisierte Inszenierung von Stimme und Sprache aus einer performativen und sprachkritischen Perspektive. Außer Frage steht der Stellenwert von Sprache als Kommunikationsmittel zur zwischenmenschlichen Verständigung, hier soll aber besonders ihre oft unreflektierte Verwendung im Alltag, im Sinne eines nicht-bewussten Hantierens mit sprachlichen Versatzstücken, Sprachklischees und Konventionen thematisiert werden.

Sprache wird in der Regel nicht hinterfragt, sie ist ein Gebrauchsgegenstand, der Tag für Tag einmal mehr, einmal weniger achtlos verwendet wird, um sich selbst, seine Gedanken, seine Gefühle zu mitzuteilen. Sprache bezeichnet ihrem gesellschaftlichen Sinn entsprechend etwas ihr Äußerliches, sie verweist auf etwas anderes, das nicht sie ist. Franz Mon, der sich intensiv wie kaum ein anderer Hörspielmacher mit Sprache auseinandergesetzt hat, schreibt dazu:

„Niemand wird bestreiten, daß die Sprache ein Zeichensystem ist, sich auf eine ihr transzendente Realität bezieht, die mit ihren Zeichen, also den Wörtern, Sätzen usw., zu bezeichnen und Bedeutungen von einem Individuum zum anderen zu vermitteln hat. Die Bedeutungen stehen mit dem Zeichensubstrat, den Lauten und ihren Kombinationen, in keinem kausalen Zusammenhang; im Gegenteil, das Zeichen erfüllt seine Funktion am besten, wenn es selbst in der Vermittlung als eigene

⁵⁶ Vgl. Mon, Franz: An eine Säge denken. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 203 – 208. S. 203.

Form möglichst unbemerkt bleibt, in seiner Leistung untergeht. Die sprachliche Vermittlung würde ersticken, wenn wir statt ihr fix die Bedeutung zu entnehmen, ihre Laute betrachten wollten. [...] Der uns geläufige Zeichencharakter der Sprache ist bedingt durch die drei Momente Sender – Mitteilung – Empfänger.“⁵⁷

Sprache funktioniert im Alltag also dann am besten, wenn sie weder dem Sender noch dem Empfänger als solche bewusst wird, wenn die Dinge, die sie bezeichnet, sich an ihre Stelle setzen. „Die Sprache ist dann am eindeutigsten Sprache, wenn sie in ihrer Funktion verschwindet.“⁵⁸ Somit ist es laut Franz Mon an der Poesie, diese Funktionalisierung von Sprache aufzubrechen und die Sprache selbst in den Fokus zu rücken, abseits von Konventionen und herkömmlichen Bedeutungen ihren Materialcharakter zu behandeln und damit Sprache als Sprache erfahrbar zu machen.

Die Positivierung von Stimme und Sprache – ein Ausblick

Man kann zusammenfassen: Dem jeder Stimme eigenen Mehrwert, dem *wie* der Stimme, das sich gegenüber dem *was* behaupten muss, wird im Alltag nur wenig Beachtung geschenkt. Genauso wenig wird Sprache an sich hinterfragt, sondern eher als Mittel zum Zweck genutzt. Stimme oder Sprache per se werden dem Rezipienten beim Hören der konventionell genutzten Sprechstimme nur selten bewusst.

Eine Fokussierung auf Stimme und Sprache tritt am ehesten anhand von auffälligen Äußerungen des Körpers beim Sprechen auf, bei Störungen oder Unterbrechung des Redeflusses beispielsweise, beim Atmen, Zögern, Räuspern oder Stottern, durch stimmliche Manifestationen wie Lachen, Schreien und Weinen, bei besonders auffälligen Stimmen, die nicht der geltenden Norm entsprechen sowie auch beim Hören fremder Sprachen. Unter den genannten Vorzeichen wird die konventionelle, auf Bedeutung fokussierte Rezeption kurzfristig gestört. Sie bricht ab und die klangliche Qualität der Stimme wird dem Hörenden als solche bewusst, da sie, plötzlich gelöst von ihrem Dienstverhältnis zur Semantik, ihre sinnliche Dimension offenbart. Abseits davon ist es kaum möglich, im Alltag – in einer funktionalisierten Umwelt, in der Stimme und

⁵⁷ Mon, Franz: Text als Prozeß. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 191 – 203. S. 193.

⁵⁸ Mon, Franz: An eine Säge denken. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 203 – 208. S. 203.

Sprache ausschließlich auf ihre Tauglichkeit geprüft, nicht aber auf Ästhetik und klangliche Qualitäten befragt werden – tatsächlich ein geschärftes Bewusstsein für diese Phänomene zu schaffen.

An diesem Punkt führt laut Doris Kolesch die Beschäftigung mit Stimme als Medium der Sprache nicht mehr weiter, da Stimme schlichtweg nicht klassifizierbar ist. Vielmehr widersetzt sie sich durch die ihr genuine Eigenart jeder Definition und Festschreibung. „Ein Diskurs, der Nicht-Diskursives einzufangen sucht, ist notwendigerweise charakterisiert durch Unvollständigkeiten, durch Verfehlungen, Lücken, Diskrepanzen.“⁵⁹ Es ist also eine performative Ästhetik der Stimme gefragt – im Sinne einer physischen, sinnlichen Wahrnehmung, die nicht ausschließlich auf Semantik und Verstehen ausgerichtet ist, in der die Stimme von vornherein mehr und/oder etwas anderes ist als ein Transportmittel von Sprache⁶⁰.

Laut Petra Maria Meyer ist die Wiederentdeckung dieser „Körperstimmen“ in der Stimme eines der wesentlichsten Merkmale des Funktionswandels von Stimme im 20. Jahrhundert. „Dabei wurde die Stimme von der Verpflichtung zur konventionellen Kommunikation befreit und das, was gewöhnlich herausgefiltert oder so unhörbar wie möglich gehalten wird, [...] als Stimmen in der Stimme sowie Spiel- und Klangmaterial entdeckt.“⁶¹ Als Beispiele führt sie avantgardistische Lautexperimente von Kurt Schwitters und Werke der Konkreten Poesie an, wie sie Ernst Jandl verfasst hat. Diese Autoren bedienen sich einer Ästhetik der Stimme, die unkonventionellen Beziehungen zwischen Sprache und Stimme auf den Grund geht, wobei wesentliches Element die körperliche Aktion des Vollzugs und die Performance der Artikulation ist. Was zuvor noch als unwichtig oder sogar störend empfunden wurde, ist in der akustischen Kunst nun geradezu erwünscht.⁶²

Auch Erika Fischer-Lichte sieht mit Aufkommen der Performancekunst in den 1960er Jahren eine deutliche Loslösung der Stimme von der Sprache, im Zuge derer die Stimme durch bestimmte Stimmtechniken oder technische Eingriffe besonders herausgestellt

⁵⁹ Kolesch, Doris: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 267 – 281. S. 275.

⁶⁰ Vgl. hierzu ebd. S. 277ff.

⁶¹ Meyer, Petra Maria: Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte. Akustische Kunst – Performance – „Theater der Ohren“. In: Meyer, Petra Maria [Hrsg.]: Acoustic Turn. München: Fink, 2008. S. 291 – 351. S. 302.

⁶² Vgl. ebd. S. 303.

wird. Künstler stellen die Stimme nicht länger in den Dienst der Sprache und Sprache wiederum nicht mehr in den Dienst eines sinnhaften Inhalts, sie bringen stattdessen Stimme und Sprache selbst zu Gehör. Wobei eine solche Herangehensweise nicht zwangsläufig gänzliche Desemantisierung bedeuten muss, eher wird zugunsten einer Betonung der Stimme ihre Rezeption sowie eine eindeutige Interpretation erschwert.⁶³

Ganz ähnlich konstatieren abschließend Doris Kolesch und Sybille Krämer im Zuge einer Orientierung hin zum Performativen ein wachsendes Interesse an und eine Hinwendung zur Stimme. Sie bringen diese mit einer Umorientierung in Gesellschaft und Kultur, *was* eigentlich den Gegenstand einer kulturhistorischen Betrachtung ausmacht, in Zusammenhang. „Auf eine asketische Formel gebracht, fokussiert eine performative Perspektive nicht mehr Strukturen und Werke, sondern Ereignisse.“⁶⁴ Nicht nur Produktions- und Rezeptionsprozesse stimmlicher Verlautbarungen rücken damit in den Vordergrund. Der Ereignischarakter selbst, der zwar auch zuvor Bestandteil jedes kulturhistorischen Phänomens war, wird nun nicht länger bloß als beiläufiger Vorgang und Vollzug gesehen, sondern aktiv als solcher wahrgenommen und wertgeschätzt.⁶⁵ Genau diese veränderten, offenen Betrachtungsweisen werden dem Neuen Hörspiel Thema, Inhalt und Leitfaden sein.

⁶³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 223f.

⁶⁴ Kolesch, Doris/Krämer, Sybille: *Stimmen im Konzert der Disziplinen*. Zur Einführung in diesen Band. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 7 – 15. S. 10.

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 10.

3. „Keine Experimente“⁶⁶ – Die Hörspielgeschichte bis zu den 1960er Jahren

Exkurs: Die Anfänge des Rundfunks

Als im Jahr 1923 der deutsche Rundfunk⁶⁷ eingeführt wurde, herrschte zunächst eine gewisse Ratlosigkeit; man wusste nicht, was man mit dem neuen Medium anfangen sollte, weder auf Seiten der Verantwortlichen, noch auf Seiten des Publikums. Bertolt Brecht konstatiert in seinem viel zitierten Aufsatz über den Rundfunk als Kommunikationsapparat,

„[...] daß Erfindungen gemacht und ausgebaut werden, die sich ihren Markt erst erobern, ihre Daseinsberechtigung erst beweisen müssen, kurz Erfindungen, die nicht bestellt sind. So konnte die Technik zu einer Zeit soweit sein, den Rundfunk herauszubringen, wo die Gesellschaft noch nicht soweit war, ihn aufzunehmen. Nicht die Öffentlichkeit hatte auf den Rundfunk gewartet, sondern der Rundfunk wartete auf die Öffentlichkeit [...]. Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich recht überlegte, nichts zu sagen.“⁶⁸

Radio wird in seiner Anfangsphase als Vermittler verstanden und rezipiert, als ein Medium, das Vorgänge und Inhalte, die es unabhängig vom Rundfunk längst gibt, akustisch wiedergeben und verbreiten kann. Wo bisher örtliche Anwesenheit unbedingte Voraussetzung zur Rezeption war, kann man entfernte Ereignisse nun über das neue technische Medium entkoppelt von ihrer tatsächlichen Präsenz wahrnehmen.⁶⁹ Rundfunk ist zu diesem frühen Zeitpunkt reines Reproduktionsmedium: „Damit wurde nichts geschaffen, sondern nur etwas nachgebildet und wiederholt, um die leibhaftige Anwesenheit und den unmittelbaren Kontakt mit den von irgendwo original vorhandenen,

⁶⁶ Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 248 – 266. S. 256.

⁶⁷ Die Radio- und Hörspielgeschichte ist im Folgenden auf Deutschland beschränkt. In Österreich vollzogen sich zahlreiche Entwicklungen oftmals zeitverzögert und nicht in dem Ausmaß wie in Deutschland.

⁶⁸ Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 9 – 14. S. 9.

⁶⁹ Vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 40.

vorwiegend akustischen Realitäten unnötig zu machen.“⁷⁰ Das Radio schlägt damit in den Anfangsjahren keinen dem eigentlichen Innovationspotential des neuen Mediums entsprechenden Weg ein, sondern es tritt lediglich als Stellvertreter auf, als

„[...] Stellvertreter des Theaters, der Oper, des Konzerts, der Vorträge, der Kaffeemusik, des lokalen Teils der Presse und so weiter. Von Anfang an hat der Rundfunk nahezu alle bestehenden Institutionen, die irgend etwas mit der Verbreitung von Sprech- oder Singbarem zu tun hatten, imitiert [...].“⁷¹

Es ist also nach Brecht nicht allein die Tatsache der Erfindung einer solchen technischen Errungenschaft, sondern vor allem der innovative Umgang mit ihr, der ein neues Medium wie das Radio auszeichnen soll. Als bloßes Imitat von bereits bestehenden Inhalten anderer Medien⁷² und seinem Status als rein technisches Hilfsmittel wird der Rundfunk diesem Anspruch anfangs nicht gerecht.

Das Radio als Stellvertreter

Da der Rundfunk⁷³ von Beginn an mit einem dezidierten Kultur- und Bildungsauftrag sendet, stellen sich als die beiden dafür geeigneten Hauptinhalte sehr schnell Literatur und Theater heraus. Im Fall von literarischen Adaptionen wird das Radio als Transportmittel des gedruckten Wortes instrumentalisiert. Rundfunk wird lediglich als ein anderer Aggregatzustand von Sprache⁷⁴, als lautgewordene Literatur und damit

⁷⁰ Ebd. S. 40.

⁷¹ Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 9 – 14. S. 9.

⁷² Stuhlmann, Andreas: Die Kunst des Hörens. Vom Mythos des Radios als „Kommunikationsapparat“. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 62 – 75. S. 63.

⁷³ Wesentlicher konstituierender Faktor all dieser Ausprägungen des frühen Rundfunks war der Live-Charakter, die Gleichzeitigkeit von Sendung und Empfang und damit die Einmaligkeit und Vergänglichkeit jeder Rundfunksendung. Man konnte zwar grundsätzlich auf Schallplatte aufzeichnen und 1928 war es außerdem möglich geworden, Sendungen bzw. Klangmaterial auf wachsbeschichteten Platten aufzuzeichnen, die man in ausreichender Qualität wiedergeben und senden konnte, all das wurde aber nicht allzu oft in Anspruch genommen. Selbst als 1930 mit dem Tri-Ergon-Verfahren akustische Signale auf die Tonspur des Filmstreifens gespeichert werden konnten, setzte sich diese Technik aus Kostengründen nicht durch. Erst mit Entwicklung des Tonbands durch die Nationalsozialisten verlor der Rundfunk langsam seinen bis dahin fast ausschließlichen Live-Charakter. (Vgl. hierzu v.a. Köhler, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum-Verl., 2005. S. 20. und Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 100.)

⁷⁴ Vgl. Vowinkel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 122.

wiederum nicht als etwas grundsätzlich Neues⁷⁵ verstanden. Vor allem lyrische Werke, Kurzgeschichten und Romanausschnitte werden gesendet, wobei sich besonders Lyrikrezitationen in den ersten Sendejahren großer Beliebtheit erfreuen, da sie zum einen durch ihre Kürze für die Darbietung im Rundfunk geeignet erscheinen und zum anderen erst durch lautes Lesen ihre klanglichen Qualitäten zum Ausdruck kommen.⁷⁶

Als eine andere wesentliche Form des literarischen Vortrags sei das sogenannte Sendespiel genannt, das sich an bereits vorhandenen, dramatischen Bühnenwerken abarbeitet und das man durchaus als Vorläufer des Hörspiels sehen kann. Es handelt sich hierbei im Wesentlichen um unsichtbare Theatervorstellungen für den Zuhörer, um akustisches Theater also. Die Sprecher, die häufig Bühnenschauspieler sind, stehen im Anfangsstadium der Sendespiele sogar in Kostüm und Maske vor dem Mikrophon des Rundfunkstudios und deklamieren so ihre Texte. Man verspricht sich davon, die Ausdruckskraft der auf die Stimme reduzierten Rolle zu steigern.

„Die Szenenangaben wurden dabei von einem besonderen Sprecher mitverlesen, ein Gongschlag war das Signal für Schauplatzwechsel. [...] Schon hier ist klar, wo die Grenzen der Funkreproduktion liegen: nur solche Vorgänge können übertragen werden, bei denen das Hörbare eindeutig überwiegt, bei denen zum Verständnis nicht unbedingt auch etwas Sichtbares vorausgesetzt wird. [...] das Sprechtheater ist mit seinen mimischen und Bewegungsvorgängen so, wie es sich auf der Bühne abspielt, nicht reproduzierbar.“⁷⁷

Man erkennt also früh, dass in der Ausschließlichkeit der akustischen Ebene zu viel von der Eigenwelt des Theaters verloren geht, die ja zu gleichen Teilen auf Sichtbarkeit wie auf Hörbarkeit beruht, und damit die Verständlichkeit der Spielhandlung nicht mehr gewährleistet ist. So geht man recht schnell dazu über, Funkbearbeitungen der Theaterstücke zu erstellen. Man arrangiert den Text um, Auftritte und Abgänge werden nach Möglichkeit vermieden beziehungsweise zu überbrücken versucht, Optisches wird in Akustisches verwandelt oder, ist das nicht zufriedenstellend möglich, gänzlich gestrichen.

⁷⁵ Vgl. ebd. S. 41.

⁷⁶ Vgl. Perkins, Mara: Literatur für alle – Sinn von Literaturvermittlung im Radio. In: Boehncke, Heiner/Crone, Michael [Hrsg.]: Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 125 – 135. S. 125.

⁷⁷ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 41.

Die erste Phase des Sprechens im Radio

Mit Aufkommen des Rundfunks sieht man sich als Hörer, aber auch als Radioschaffender, mit der Voraussetzung konfrontiert, dass die Wahrnehmung und damit die gesamte Konzentration auf die akustische Ebene reduziert ist. Der Körper des Sprechers ist nicht mehr sichtbar und der Hörer damit einer entkörpernten, akusmatischen Stimme ausgesetzt. Die Stimme hingegen wird umso schonungsloser ausgestellt, sie entblößt sich, da nichts anderes als sie wahrnehmbar ist. Die Körperlosigkeit der Radiostimmen wird also auf beiden Seiten der medialen Kommunikation, bei Sender und Empfänger, problematisiert.⁷⁸

Um diesen Herausforderungen angemessen zu begegnen, hält man es in den Anfängen des Rundfunks für die beste Lösung, bereits erprobte, etablierte Stimmen in die Studios zu holen. Man engagiert dementsprechend vor allem Schauspieler und Sänger für das Einsprechen von Nachrichten, Ansagen und natürlich von Literatur- und Theateradaptionen. Bevor man also eigene radiophone Formen des Sprechens auszuprägen beginnt, wird die theatralisch-dramatische Sprechform der Theaterbühne mehr oder weniger unverändert ins Radio übernommen. Es herrscht eine getragene, überbetonte und pathetische Sprechweise, die zu einem gewissen Teil jedoch durchaus technischen Ursachen geschuldet ist. Denn aufgrund der mangelnden Tonqualität und der damaligen Empfangstechnik über Kopfhörer ist vorrangig nicht so wichtig, *wie* etwas gesagt wird, sondern schlicht, *dass* etwas gesagt wird. Erst mit einiger Verspätung reagieren die Sprecher auf die Umstellung von Theaterbühne zum Rundfunkstudio und beginnen, spezielle Radiostimmen und -sprechweisen herauszubilden.⁷⁹ Das Radiomikrophon rückt den Sprecher an das Ohr des Zuhörers, es präsentiert ihn in akustischer Großaufnahme⁸⁰, was jeden lauten, expressiven, theatralischen Ton als unpassend und nicht den veränderten Bedingungen entsprechend erscheinen lässt. So stellt auch Heinz Schwitzke fest, dass beim Neuarrangement der Theaterstücke als Sendespiele für das Radio „[...] auch die Sprechweise der Darsteller umzuarrangieren und vollständig zu ändern [ist]. Im Rundfunk braucht Sprache ja nicht mehr über eine

⁷⁸ Vgl. Dammann, Clas: Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfangsjahre von Radio und Fernsehen in Deutschland. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau, 2005. S. 23.

⁷⁹ Vgl. Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich: Diaphanes, 2006. S. 130f.

⁸⁰ Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akad. Verl., 2001. S. 367.

Rampe, über eine Distanz hinwegzutragen, weil die Distanz durch den technischen Apparat überbrückt wird.“⁸¹ Mit Walter Benjamin – er beruft sich dabei auf einen Rat, den ein Abteilungsleiter beim Rundfunk seinem Novizen gibt – lässt sich zusammenfassen:

„Anfänger begehen den Irrtum zu glauben, sie hätten einen Vortrag vor einem mehr oder weniger großen Publikum zu halten, das nur eben, zufällig, unsichtbar sei. Nichts ist verkehrter. Der Radiohörer ist fast immer ein einzelner, und angenommen selbst, Sie erreichen einige Tausende, so erreichen Sie immer nur tausende Einzelner. Sie müssen sich also verhalten, als wenn Sie zu einem einzelnen sprächen – oder auch zu vielen einzelnen, wenn Sie wollen: keinesfalls aber zu vielen Versammelten.“⁸²

Da man die Bühnensprache nun ohnehin als nicht geeignet für die Zwecke des Rundfunks empfindet und das Radio als Live-Medium zudem fast seit Anbeginn mit ständigen Kontrollen durch Überwachungsausschüsse, Kulturbeiräte oder zumindest den Chefredakteur des jeweiligen Senders konfrontiert ist – jeder Vortrag, jede Ansage, jede noch so kleine Wortmeldung muss in den Sendeanstalten der Weimarer Republik vor der Sendung als Manuskript eingereicht und geprüft werden, um Überparteilichkeit bzw. den Ausschluss von allzu gesellschaftspolitischen Themen zu garantieren⁸³ –, werden relativ bald Forderungen nach speziellen Stimm- und Sprechtrainings für Radiosprecher laut. Freies, spontanes Sprechen ist in dieser Zeit im Radio nahezu unmöglich, denn der Sprecher hat sich in jedem Fall an die vorgegebene Rede zu halten. Also wird versucht, Mündlichkeit durch gezielte Sprecherschulung wenigstens zu simulieren, um die Schrift wieder dem gesprochenen Wort anzunähern.⁸⁴

„Grundlage dieser Ausbildung ist die Trennung von Stimme und Ich [...].“⁸⁵ Die Stimme des Sprechers muss also zunächst von seinem Körper abgelöst werden, um es ihm so zu ermöglichen, die eigene Stimme mit den Ohren anderer zu hören.⁸⁶ Voraussetzung für eine solche Trennung von Stimme und Körper zum Zweck einer Analyse der eigenen

⁸¹ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 41.

⁸² Walter Benjamin (1934) zit. nach Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akad. Verl., 2001. S. 367.

⁸³ Vgl. Soppe, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres. Berlin: Spiess, 1978. S. 63f.

⁸⁴ Vgl. Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich: Diaphanes, 2006. S. 139.

⁸⁵ Ebd. S. 128.

⁸⁶ Vgl. ebd. S. 128f.

Stimme bzw. Sprache sind Stimmaufzeichnungsgeräte, wie beispielsweise der sogenannte „Parlograph“, in den Redakteure und Radiosprecher ab dem Jahr 1928 ihre Entwürfe hineinsprechen und im Anschluss abhören konnten. Durch diese Methode und das mehrmalige, regelmäßige Abhören erarbeitet man sich eine Art Regelwerk, Stilregeln gewissermaßen, an die man sich fortan bei der Moderation, der Ansage, dem Verlesen von Nachrichten, kurz: beim Sprechen der vorgegebenen Texte halten sollte.⁸⁷

„Denn die Etablierung eines Radiogrundtons der Objektivität basiert auf der Erfahrung der Subjektivität einer Hörwahrnehmung der eigenen Stimme und der erst dadurch hervorgerufenen Bereitschaft zu ihrer Regulierung und Anpassung an das Medium nach vermeintlich objektiven Kriterien.“⁸⁸

Mit Hilfe solcher Methoden soll also einerseits ein radiospezifischer, objektiver Grundton des Sprechers – ohne dialektale Einschläge, auffällige Stimmeigenschaften oder fehlerhafte Aussprache – sowie Objektivität gegenüber der eigenen Stimme, die ja gewissermaßen das Instrument des Radiosprechers ist, erreicht werden und andererseits soll die enge Bindung an das Manuskript als einigermaßen spontane oder zumindest authentische Wortäußerung⁸⁹ maskiert werden, denn schon früh wird Kritik an jenen Radiosprechern geübt, die als steife „Ansagebeamte“ jeden authentischen oder persönlichen Bezug zum Gesprochenen vermissen lassen.⁹⁰

Es gibt aber auch andere Meinungen, die laut werden; so fordern beispielsweise der Frankfurter Rundfunkgründer Hans Flesch und Rudolf Arnheim unabhängig von den angedachten Sprecherschulungen grundsätzlich mehr Freiheit für die Sprecher. Auf der berühmt gewordenen Kasseler Tagung zu Dichtung und Rundfunk von 1929, an der Autoren genauso wie Rundfunkschaffende teilnahmen, spricht sich Flesch dezidiert für die Möglichkeit der freien Rede im Radio aus.⁹¹ Eine ähnliche Sichtweise vertritt Arnheim, wenn er sagt:

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 114.

⁸⁸ Ebd. S. 115.

⁸⁹ Tatsächliche Spontaneität blieb zu dieser Zeit ausschließlich der Reportage vorbehalten, deren Markenzeichen eine gezielte Unmittelbarkeit und Authentizität des Gesprochenen werden sollte.

⁹⁰ Vgl. Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich: Diaphanes, 2006. S. 122f.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 125.

„Als Mitteilungs- und Ausdruckswerkzeug eines Menschen wird die Sprache zweifellos am reinsten erscheinen, wenn dieser Mensch nicht abliest, sondern wenn im Augenblick des Sprechens Gedanken, Empfindungen, Erinnerungen, die eben in ihm auftauchen, Gestalt gewinnen. Die Frische und Unmittelbarkeit der ersten Formulierung, der unmittelbare Niederschlag des geistigen Schaffensprozesses – das gibt einer solchen Sendung ihren besonderen Reiz.“⁹²

Gleichzeitig räumt er jedoch ein: „Diese Fähigkeit, das Eigenartige eines Vorgangs im Nu zu erfassen und zu formulieren, ist aber bekanntlich selten.“⁹³

All diesen unterschiedlichen Überlegungen ist ein grundlegender Gedanke gemeinsam: Man ist sich der Bedeutung der Stimme für das noch junge Medium Radio durchaus bewusst und sucht schon früh nach eigenen, neuen Stimmästhetiken und Vortragsweisen, um den ganz speziellen Bedingungen des Sprechens vor dem Mikrofon angemessen zu begegnen. Ausdruckspsychologie und Physiognomik der Stimme sind die Ausgangspunkte, die das Medium Radio in seinen Anfängen auf eine neue Ästhetik der Stimme hin befragen.⁹⁴ Die Sprechkünste der Theaterbühne sind als ungeeignet erkannt worden, stattdessen sieht man sich konfrontiert mit

„[...] der akustischen Großaufnahme der Stimme und einer Mikrophysiognomik der Tongesten, die noch der feinsten Klangschattierung Bedeutung verliehen. Es entstand eine Kammermusik des Sprechens, die mit der Verbesserung der Aufnahmetechnik eine immer intimere, ja nacktere Stimme aufzunehmen erlaubte. [...] Nur die Physiognomie einer Stimme, die glaubwürdig und authentisch sprach, konnte bestehen – die »nackte« Stimme.“⁹⁵

So vertritt auch Walter Benjamin, der selbst seit den 1920er Jahren als Autor, Sprecher und Produzent für das Radio arbeitete, die Auffassung, dass das Interesse des Hörers oftmals gar nicht so sehr vom Inhalt des Gesagten herrührt, sondern vielmehr von der formalen Seite. „Es ist die Stimme, die Diktion, die Sprache – mit einem Wort die technische und formale Seite der Sache, die in so vielen Fällen die wissenswertesten

⁹² Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst. Und weitere Aufsätze zum Hörfunk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. S. 137.

⁹³ Ebd. S. 137.

⁹⁴ Vgl. Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akad. Verl., 2001. S. 364.

⁹⁵ Meyer-Kalkus, Reinhart: Literatur für Stimme und Ohr. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 173 – 186. S. 178.

Darlegungen dem Hörer unerträglich macht genau so wie sie, in einigen wenigen, ihn an die ihm entlegensten fesseln kann.“⁹⁶

Der beginnende Hörspiieldiskurs

Der Begriff „Hörspiel“ wurde erstmals 1924 vom Redakteur und Kritiker Hans S. von Heister geprägt. In seiner Zeitschrift „Der deutsche Rundfunk“ spricht er davon als „arteigenes Spiel des Rundfunks“⁹⁷ und grenzt es damit klar vom bisherigen Sendespiel ab, das lediglich bereits bestehende Vorlagen für den Rundfunk nutzbar gemacht hat. Man lernt das Radio besser kennen: „Seine akustische Wirklichkeit ist nicht die Übertragung einer akustischen Wirklichkeit, die irgendwo anders leibhaftig geschieht.“⁹⁸ Die anfängliche Phase der Reproduktion weicht also langsam einem produktiven Verständnis der Möglichkeiten des Radios, wobei einzuräumen ist, dass bis etwa 1928/29 weiterhin die herkömmlichen Sendespiele gegenüber den eigens für den Rundfunk geschriebenen Hörspielen zahlenmäßig eindeutig überwiegen⁹⁹, erst in den nachfolgenden Jahren steigt die Zahl der gesendeten Originalhörspiele merkbar an.

Im Frühstadium des Hörspiels existiert eine gewisse Offenheit, die experimentelle Versuche neben literarisch dominierten Werken durchaus zulässt. Die Möglichkeiten sind vielfältig, es werden nebeneinander verschiedenste Formen ausprobiert, sie alle haben ihre Berechtigung.¹⁰⁰ Für die einen ist das Hörspiel der Inbegriff literarischer Wortkunst und eine Form von akustischem Theater, für die anderen ist es eine experimentelle Auseinandersetzung mit dem neuen Medium und damit eine „autonome akustische Radiokunst, die von den technischen Bedingungen und Möglichkeiten des neuen Mediums ausgeht“¹⁰¹. Dieses Nebeneinander verschiedener Formen macht es möglich, dass gleichermaßen Hans Fleschs „Zauberei auf dem Sender“, das 1924 urgesendet

⁹⁶ Walter Benjamin zit. nach Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akad. Verl., 2001. S. 379.

⁹⁷ Hans S. von Heister (1925) zit. nach Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una, 1999. S. 20.

⁹⁸ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 42.

⁹⁹ Vgl. Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. S. 18.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 19.

¹⁰¹ Dammann, Clas: Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfangsjahre von Radio und Fernsehen in Deutschland. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau, 2005. S. 132.

wurde, und Rolf Gunolds „Spuk. Gespenstersonate nach Motiven E.T.A. Hoffmanns“ von 1925 als die beiden ersten Hörspiele in Deutschland gelten, wenngleich sie von gänzlich unterschiedlichen Verständnissen des Hörspiels ausgehen. Während Flesch sich in seinem Hörspiel selbst- bzw. radioreflexiv mit den radiogenuinen Gegebenheiten auseinandersetzt und dabei technische Störungen während einer Rundfunksendung sowie Eingriffe von außen in das Sendegeschehen thematisiert, kann Gunolds „Spuk“ als erstes literarisches Hörspiel¹⁰² und damit als der Beginn einer langen Tradition gesehen werden. Erst in der weiteren Entwicklung wird der Hörspielbegriff immer stärker eingeeignet bzw. zugunsten des literarischen Worthörspiels verschoben, welches sich in den 1930er Jahren durchsetzt und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg seine volle Blüte erreicht. An die frühen experimentellen Schallspiele und akustischen Versuche wird man hingegen erst im Zuge des Neuen Hörspiels in den Sechzigerjahren wieder anknüpfen.¹⁰³

Hörspiel der Innerlichkeit vs. Radioexperimente

Obwohl man also auf beiden Seiten rundfunkeigene Werke schaffen will – womit auch schon der einzige gemeinsame Nenner angeführt ist –, Werke also, deren Voraussetzung und Mittel der Rundfunk ist, definiert sich das literarische Worthörspiel dennoch nach wie vor Großteils über das Theater, indem es Begrifflichkeiten wählt und prägt wie die „Innere Bühne“ und „akustisches Theater“. Da solche Worthörspiele sich nun vor allem in den ersten Jahren ihrer Entwicklung vom Bühnendrama ableiten, ist in diesen Stücken das wesentliche Merkmal ein Mangel, den es zu kompensieren gilt: das Fehlen der visuellen Ebene. Die Beschränkung auf das rein Akustische wird zunächst als Defizit wahrgenommen, schon bald aber durch die fast ausschließliche Beschränkung auf das gesprochene Wort kultiviert und sogar stilisiert, indem versucht wird, das Bildhafte in „Nur-Hörbares“ zu übersetzen. Man kann also überspitzt formulieren, bei dieser Art Hörspiel handelt es sich um eine Art Theater für Blinde.¹⁰⁴ Leitgedanke ist, das mehrsinnige Theater durch die Suggestivkraft der gesprochenen Sprache akustisch zu

¹⁰² Vgl. zu diesen beiden Hörspielen v.a.: Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neured: Ars Una, 1999. S. 20.; Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. S. 14ff. und Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 103ff.

¹⁰³ Vgl. Weichselbaumer, Susanne: Das Hörspiel der fünfziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007. S. 35.

¹⁰⁴ Vgl. Dammann, Clas: Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfangsjahre von Radio und Fernsehen in Deutschland. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau, 2005. S. 132f.

ersetzen. Solche Hörspiele appellieren an den Hörer, das Gehörte gedanklich zu vervollständigen, wobei ihm hierbei die – im ersten Kapitel zur Wahrnehmung von Stimme bereits besprochene – menschliche Neigung zur physiognomischen Wahrnehmung und die Anlage, Unvollständiges selbständig zu ergänzen¹⁰⁵, zugutekommt. Wesentliche Schlagworte sind also Illusion, Imagination und Suggestion. Der Hörer soll durch die akustischen Signale, allen voran durch die Sprache, zu einer Phantasievorstellung angeregt werden, er soll das Gehörte emotional mit- oder zumindest nachvollziehen können. Dominierendes Element dieses Hörspiels ist das Wort, „das Wort als Gefäß des Gedanken, als Verkörperung von Dingen und Bewegungen [...]“¹⁰⁶ Das Geschehen, das durch das Wort transportiert wird, hat aber keineswegs realistischen Anspruch, es soll keine Vorstellung von realer Handlung oder äußerlicher Darstellung wecken, es handelt sich vielmehr um ein inneres Geschehen, sowohl bei der Hörspielfigur als auch auf Seiten des Hörers als gewünschte Rezeptionsweise. Die Verwendung von Geräuschen, realistische Inszenierungen oder auch technische Verfremdungen werden dabei als oberflächlich und profan abgetan, sie hätten nur ablenkenden Charakter.

Glühender Verfechter eines solchen Hörspiels ist Richard Kolb, Münchner Publizist, Journalist sowie Nationalsozialist erster Stunde, dem mit seinem 1932 erschienenen Werk „Das Horoskop des Hörspiels“ eine der wichtigsten Radio- und Hörspieltheorien der frühen Hörspielgeschichte gelang. Lange galten seine Thesen als Maßstab¹⁰⁷ für den Einsatz der Stimme im Hörspiel, für die Anwendung der verschiedenen Stilmittel und der Technik, kurz: für die Form und Funktion des traditionellen Hörspiels. Die zentrale Aussage, um die Kolbs Werk sich dreht und die der Leitgedanke aller Befürworter der

¹⁰⁵ Vgl. Meyer-Seipp, Johanna: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer. In: Boehncke, Heiner/Crone, Michael [Hrsg.]: Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 63 – 84. S. 69.

¹⁰⁶ Frank, Armin Paul: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Winter, 1963. S. 95f.

¹⁰⁷ Eine Reihe von bedeutenden Radiotheoretikern und -praktikern setzte sich in der nachfolgenden Zeit bis weit in die 1960er Jahre mit Kolbs Werk auseinander. Kolbs Thesen wurden beispielsweise von Eugen Kurt Fischer und Kurt Schwitze durchaus positiv aufgegriffen. Vor allem Schwitzke, der seine eigenen Theorien zu einem großen Teil unmittelbar auf Kolbs „Horoskop“ bezieht, gelang mit „Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte“ in den Fünfzigern *das* Standardwerk zur Hörspieltheorie. Friedrich Knilli, auf den in Kapitel 4 näher eingegangen wird, und vor allem Helmut Heißenbüttel setzten sich deutlich kritischer mit Kolbs Aussagen auseinander, beziehen sich aber dennoch – wenn auch in Opposition – stark auf Kolb. Erst in der heutigen Zeit gibt es kaum noch Rückgriffe auf Kolbs „Horoskop“, nicht zuletzt weil seine eindeutig in nationalsozialistischem Gedankengut verwurzelten Thesen mittlerweile als äußerst bedenklich und stark ideologisch erkannt werden. Vgl. dazu: Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 18 – 36.

sogenannten „Inneren Bühne“ werden sollte, lautet: „Und das ist die Aufgabe des Hörspiels, uns mehr die Bewegung im Menschen, als die Menschen in Bewegung zu zeigen.“¹⁰⁸

Innerlichkeit soll also nach Kolb der erste und wichtigste Anspruch an das Hörspiel sein, und zwar in zweifacher Weise: Zum einen steht die Innerlichkeit für den Gegenstand der Hörspieldarstellung selbst, nämlich „das Immaterielle, das Überpersönliche, das Seelische im Menschen“¹⁰⁹, das dargestellt werden soll, ganz im Gegensatz zum „grob Realistischen“¹¹⁰, das in Kolbs Hörspieltheorie nichts verloren hat. Denn „[das] Phänomen Funk reicht infolge seiner umspannenden Kraft, seines Durchgangs durch das Grob-Stoffliche und seiner Unsichtbarkeit an die Grenzen des Unstofflichen und weist daher ins Immaterielle, ins Metaphysische.“¹¹¹ Es sollen also durch Dialog oder Monolog ausschließlich Gedanken und Gefühle einer Figur zum Ausdruck gebracht, jedoch kein allzu realer Handlungsablauf dargestellt werden, da das Wesen des Rundfunks durch die Unsichtbarkeit der Radiowellen und die Ungreifbarkeit der Tonquelle entsprechende Inhalte fordere.¹¹²

Zum anderen meint Innerlichkeit, dass eben diese inneren, emotionalen Darstellungen nicht *vor* dem Hörer stattfinden, wie es im Theater oder auch im Film der Fall ist, sondern sich *in* ihm vollziehen. Ermöglicht werden soll diese spirituelle Verbindung zwischen der Hörspielfigur und dem Hörer durch den gezielten Einsatz der Stimme bzw. die Wahrnehmung der Stimme. Die Hörspielstimmen werden nicht als dem Hörer äußerliche wahrgenommen, sondern „[die] entkörperte Stimme des Hörspielers wird zur Stimme des eigenen Ich [sic!]. Diese kennen wir als Gewissen, Mahnung, Zweifel, Hoffnung, Glaube, kurz: als Gemütsbewegung, Wünsche und Hemmungen“¹¹³. Die „entkörperte Stimme“ als „körperlose Wesenheit“ lässt also eine enge, fast metaphysische Verbindung zwischen dem Hörspieler und dem Hörer entstehen, wodurch der Hörer die Worte des Sprechenden als seine eigenen in sich aufnehmen und verinnerlichen soll. Kolb geht dabei von einer entsprechend psychologisierenden Hörwahrnehmung aus, die sich an der Annahme orientiert, dass das Hören den Rezipienten in höchstem Maße einbezieht, und instrumentalisiert damit die in Kapitel 1 besprochene Tatsache, dass Stimme den

¹⁰⁸ Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin: Max Hesses Verlag, 1932. S. 41.

¹⁰⁹ Ebd. S. 52.

¹¹⁰ Ebd. S. 33.

¹¹¹ Ebd. S. 50.

¹¹² Vgl. Vowinkel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 124.

¹¹³ Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin: Max Hesses Verlag, 1932. S. 55.

Hörenden immer bis zu einem gewissen Grad affiziert, ihn berührt, ihn besetzt, wohingegen das Sehen den Betrachter isoliert und auf Abstand hält.¹¹⁴ Gleichzeitig wird hier die ideologische Tendenz seiner Innerlichkeitstheorie deutlich: Eine Hörwahrnehmung, in der mit solcher Ausschließlichkeit alle real-weltlichen Faktoren eliminiert werden und die mit Fokus auf die Suggestivkraft der menschlichen Stimme den Hörenden derart okkupiert, ihm Gedanken und Gefühle anderer als seine eigenen auszugeben imstande ist, eine solche Hörwahrnehmung eignet sich hervorragend für den späteren Missbrauch des Rundfunks und des Hörspiels durch die Nationalsozialisten. „In dieser ontologisierten Innerlichkeit liegen Faszination und Unterwerfung nahe beieinander. Die Faszination des Hörens gibt sich der Stimme hin, die eine innere Stimme des Gehorchens und des Gehorsams ist.“¹¹⁵

Als Stimmen dieser körperlosen Wesenheiten hält Kolb die vollklingenden Kunststimmen der Theaterbühne für am besten geeignet, „[...] Stimmen des chargierenden [sic!] Lauts, der voluminösen Klangräume der Vokale, der rollenden R's, der gezogenen I's und der pathetischen Artikulationen, der elaboriertesten Sprecherziehung volltönender, halb singender Sprech-Stimmen“¹¹⁶. Diese Forderungen gelten lange Zeit als Maßstab der Sprech- bzw. Regiekultur im traditionellen Hörspiel und stehen damit im Gegensatz zum objektiven Grundton des klassischen Radiosprechers, von dem bereits die Rede war.

Mit der Ablehnung jedes realistischen Bezugs zur *äußeren* Welt und der kompletten Fokussierung auf *Innerlichkeit* geht einher, dass das literarische Worthörspiel nach Möglichkeit jede technische Komponente ignoriert und entsprechend versucht wird, seine Herkunft aus dem Rundfunkstudio – seine Gemachtheit – zu verschleiern. Man wendet sich damit grundsätzlich gegen technische Neuerungen wie beispielsweise die Möglichkeit der Bandaufzeichnung, da man die Unmittelbarkeit der Direktübertragung, den Live-Charakter der frühen Rundfunkübertragungen, wiederum eine Anlehnung an das Theater, gefährdet sieht.

„Diese Zielvorstellung deutet das Instrument Rundfunk als ein bloßes Übertragungssystem, dessen Mittelbarkeit nur durch die »Illusion der Unmittelbarkeit« verdeckt werden kann. Diese

¹¹⁴ Vgl. Meyer-Seipp, Johanna: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer. In: Boehncke, Heiner/Crone, Michael [Hrsg.]: Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 63 – 84. S. 67.

¹¹⁵ Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 135.

¹¹⁶ Ebd. S. 120.

subjektive Unmittelbarkeit und die Illusion der Gleichzeitigkeit liegen durchaus im Bereich der Erlebnismöglichkeiten. [...] Erregung und Ergriffenheit stiften eine Illusion der Gleichzeitigkeit, das Gefühl dabei zu sein, anwesend zu sein, es entsteht beim Hörer die Vorstellung, daß die Hörspielfigur anwesend ist, die Illusion konkreter Gegenwärtigkeit.“¹¹⁷

Auch Kolb versteht den Rundfunk lediglich als technisches Instrument, als „Sprachrohr“, das mehr oder weniger ausschließlich der mündlichen Verbreitung von Schrift dient¹¹⁸, aber per se keine Eigenwertigkeit besitzt. Der Abkehr von der Liveübertragung von Hörspielen steht Kolb dementsprechend negativ gegenüber, er sieht darin sogar eine Bedrohung: Einmaligkeit und Unmittelbarkeit der Direktsendung würden verloren gehen, die aber ihrerseits konstituierende Elemente für die enge, fast spirituelle Bindung des Hörers an den Hörspieler und für das unmittelbare, emotionale Miterleben sind. Dementsprechend ist für Vertreter des literarischen Hörspiels auch die Monophonie der Aufnahme- bzw. Wiedergabeverfahren durchaus positiv behaftet. Da es nur ein Mikrofon, also nur einen Übertragungskanal gibt, ist räumliche Vorstellung, eine Orientierung im bzw. ein Spiel mit Raum nicht möglich. Das übertragene akustische Geschehen im monophonen Hörspiel ist eindimensional und damit ein rein zeitliches Phänomen, das mit dramaturgisch motivierten Rückblenden, Vorausblenden sowie Ein- und Ausblenden als Auftritt und Abgang einer Figur etc. durchaus arbeitet, aber Räumlichkeit generierende Unterscheidungen zwischen links und rechts, oben und unten, vorne und hinten nicht kennt.

Dieses „Nirgendwo“ des unräumlichen, monophonen Hörspiels baut wiederum auf dem Vorstellungsvermögen des Zuhörers auf¹¹⁹, auf der Einheit der inneren Handlung des Hörspiels, und kommt damit den Anhängern des Worthörspiels sehr entgegen. Mehrheitlich sind die Zwanziger- und Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts also geprägt von einer „Verabsolutierung der Innerlichkeit“, es wird extrem polarisiert zwischen der Innerlichkeit der Gefühlswelt der menschlichen Seele, die in dieser Vorstellung als verbunden mit Wahrhaftigkeit, Echtheit und Unmittelbarkeit gilt, und der äußeren realen Welt, der Schein, Falschheit und Profanität¹²⁰ unterstellt wird.

¹¹⁷ Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961. S. 63f.

¹¹⁸ Vgl. Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 122.

¹¹⁹ Vgl. Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam, 1977. S. 18f.

¹²⁰ Vgl. Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. S. 42.

Selbstverständlich gibt es auch fortschrittlichere Positionen im beginnenden Hörspieldiskurs, wie sie Bertolt Brecht, Rudolf Arnheim und Walter Benjamin einnehmen, die mit einem modernen und offenen Medienverständnis – über den Weg der Technik – an das Hörspiel bzw. Radio herangehen und die Möglichkeiten erkennen und wertschätzen, die das neue Medium Rundfunk mit sich bringt. In diese Richtung geht auch der bedeutende Rundfunkpionier Hans Flesch, der bereits mit seinem ersten Hörspiel „Zauberei auf dem Sender“ einen deutlich experimentelleren Weg einschlägt als die meisten seiner literarisch orientierten Kollegen. Hörspiele sind „aus dem Mikrofon heraus zu komponieren, statt Vorgänge hinter dem Mikrofon zu schaffen, die dann einfach übertragen werden.“¹²¹ Das Hörspiel soll als grundsätzlich eigene Form verstanden werden und nicht nur mit eigenen Inhalten versehen, sondern auch aus den technischen Gegebenheiten des Rundfunks heraus geschaffen werden. Hans Flesch, der sich vehement gegen das Live-Hörspiel wendet, experimentiert dafür mit den modernsten Mitteln, die die Technik seiner Zeit zu bieten hat und fordert eine Möglichkeit der Tonaufzeichnung, noch bevor sie tatsächlich in den Sendealltag Einzug gefunden hat, geschweige denn das Tonband erfunden worden ist. Für Flesch kann ein radiogenuines Hörspiel nur durch Montage existieren, durch hörbare Einschnitte ins Material, durch Collagen, wobei er vor allem den Film als ein dem Radio verwandtes Medium heranzieht. Die Apparatur selbst stellt also die technischen wie künstlerischen Mittel für das Hörspiel.¹²² Analog zu dieser offenen, experimentierfreudigen Herangehensweise liegt der Fokus auch nicht mehr mit solcher Ausschließlichkeit auf dem Wort und auf der Sprache wie im literarischen Hörspiel, sondern die Schallphänomene existieren gleichwertig nebeneinander; Geräusche, Stimmen und Musik ergeben unter Einsatz der Studioteknik ein Gesamtkunstwerk.

„Die mit der Technik des Rundfunks erweiterten Möglichkeiten im akustischen Bereich sollten nicht der Vermittlung von Inhalten, strukturierten Sinnzusammenhängen dienen, sondern waren selbst Thema und Zweck, sollten in ihrer Unterschiedlichkeit als akustische Phänomene geformt zu Gehör gebracht werden. Dabei trat die besondere Kommunikationsfunktion der Sprache zurück hinter ihre Materialeigenschaft, die sie mit Geräusch und Musik gemeinsam hat: Schallphänomen zu sein. In dieser Auffassung vom Hörspiel

¹²¹ Hans Flesch (1931) zit. nach Dammann, Clas: Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfangsjahre von Radio und Fernsehen in Deutschland. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau, 2005. S. 134.

¹²² Vgl. Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 108.

als Klanggebilde wurde der Sprachgebrauch abgeriegelt von seiner semantischen Funktion und die Sprache ihres Wirklichkeitsbezuges entkleidet [...].¹²³

Durchgesetzt haben sich Hörspiele wie diese lange Zeit jedoch nicht. Das experimentelle Hörspiel ist zwar vor allem zu Beginn des Hörspielschaffens durchaus noch anerkannt, wird aber schnell an den Rand gedrängt, wohingegen das literarische Hörspiel immer mehr an Bedeutung gewinnt, womit die technischen Möglichkeiten des Rundfunks nur noch in geringem Maße ausgeschöpft werden.

Besonders in der nachfolgenden Zeit des Nationalsozialismus wird das Hörspiel der Innerlichkeit als sehr geeignet für propagandistische Zwecke angesehen. Man macht sich die Suggestivkraft der Hörspielstimmen macht zunutze und sendet entsprechend vor allem Hörspiele, die Möglichkeit zur emotionalen Identifikation mit den Figuren bieten, die den Hörer vielleicht sogar unterschwellig dahingehend beeinflussen und manipulieren sollen, sodass er die beispielhaft handelnden Figuren als Vorbilder¹²⁴ wahrnimmt. Es wird, ganz ähnlich wie im literarischen Hörspiel, eine enge Bindung des Hörers an das Hörspielgeschehen forciert, womit es nicht einmal einer wesentlichen Änderung des etablierten Hörspielprinzips bedarf, denn das Hörspiel, wie es Kolb propagiert hat, ist geradezu prädestiniert für den Missbrauch durch die Nationalsozialisten. Lediglich die Inhalte werden angepasst und nach ideologischen Richtwerten ausgewählt.¹²⁵ Eine wesentliche, zukunftsverändernde Neuerung vollzieht sich aber dennoch während der Zeit des Nationalsozialismus, nämlich die Einführung des Tonbands im Jahr 1942. Die Hörspielproduktion tritt damit in ein neues Stadium, Produktion und Wiedergabe sind nun nicht nur zeitlich und örtlich unabhängig, sondern das Tonband kann zusätzlich zu seiner Funktion als Speichermedium als Gestaltungsmittel eingesetzt werden. Es gibt fortan gänzlich neue technische sowie künstlerische Möglichkeiten für das Hörspiel¹²⁶, die von den Verfechtern des bisher hauptsächlich gesendeten Live-Hörspiels jedoch nur widerstrebend aufgenommen werden.

¹²³ Soppe, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres. Berlin: Spiess, 1978. S. 114.

¹²⁴ Vgl. Keckeis, Hermann: Das deutsche Hörspiel 1923 – 1973. Frankfurt am Main: Athenaeum, 1973. S. 11.

¹²⁵ Da eine genauere Auseinandersetzung mit dem Thema des Radios bzw. des Hörspiels im Nationalsozialismus den Rahmen der Arbeit sprengen würde, sei dies hier nur kurz angeschnitten. Genauer befasst sich vor allem Wolfgang Hagen damit. Siehe: Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink, 2005. S. 113ff.

¹²⁶ Vgl. Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam, 1977. S. 29.

Das literarische Hörspiel der 1950er Jahre

Mit Ende des Zweiten Weltkriegs beginnt schließlich nach Jahren der Instrumentalisierung des Rundfunks durch die Nationalsozialisten die wirkungsvollste Zeit des traditionellen Hörspiels. In einer Zeit, da Theater und Kinos größtenteils zerstört oder geschlossen sind, steht der Rundfunk plötzlich mehr oder weniger konkurrenzlos da.¹²⁷ Anstatt nun aber die Experimente fortzuführen, die in den Anfängen des Rundfunks begonnen wurden, und Neuerungen zu wagen, wird fast nahtlos an die literarische Hörspieltradition, die sich bereits vor dem Krieg herausgebildet und etabliert hat, angeknüpft. Wo in der Musik vor allem durch die *musique concrète* und in der Bildenden Kunst mit der abstrakten Malerei sehr schnell experimentelle Wege eingeschlagen werden, brauchen das Hörspiel, aber auch die Literatur noch ein paar Jahre, bis sich neue Formen durchsetzen können. Einzig die Qualität des Gesendeten verbessert sich durch die bereits erwähnten technischen Neuerungen mit Einführung des Tonbands. Man arbeitet fortan also durchaus mit Mitteln der Montage, des Schnitts etc., doch diese technischen Eingriffe ins Material sollen nach Möglichkeit weiterhin unhörbar bleiben und werden lediglich als Regiemittel ohne eigenständigen Wert, als Mittel zum Zweck verstanden. Sprache zum Zweck des Transports von Inhalt und Handlung wiederum behält weiterhin die unangefochtene Vorrangstellung und auch das Spielgeschehen, die Dialoge und Monologe bleiben ganz im Sinne der Innerlichkeit in der subjektiven Wahrnehmungswelt der Figuren¹²⁸ verhaftet.

Als die beiden wichtigsten Hörspielschaffenden, die den Trend zum reinen Worthörspiel weiterführen und ausbauen, seien Wolfgang Borchert und Günther Eich genannt. Außerdem wird nach Jahren des politisch-ideologischen Missbrauchs von Radio und Hörspiel der Wunsch nach unpolitischen Inhalten laut, was dem Innerlichkeitsgedanken des literarischen Hörspiels natürlich sehr entgegen kommt. Für das Hörspielschaffen der 1950er Jahre gilt also im Wesentlichen der von Klaus Schöning überspitzt formulierte Slogan „Keine Experimente“¹²⁹. Schöning fasst zusammen:

¹²⁷ Vgl. Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2008. S. 51.

¹²⁸ Vgl. Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una, 1999. S. 77.

¹²⁹ Vgl. Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 248 – 266. S. 256.

„Einige der wesentlichen Merkmale waren: Erstens: Ein oft noch ungebrochenes Verhältnis zu der heilen Welt der Sprache. Dichtung und Poesie hatten im Hörspiel noch sichere Zuflucht. Damit verbunden eine Tendenz, gesellschaftliche Vorgänge zu verinnerlichen. Zweitens: Enge Bindung an traditionelles Literatur- und Theaterverständnis. Drittens: Geringes Interesse der Autoren den Realisationsprozeß des Hörspiels zu kontrollieren. Resultierend daraus u.a.: mangelndes Medienverständnis. Viertens: Mißtrauen der technischen Apparatur gegenüber. Das späte Einsetzen der Stereophonie im Hörspiel ist eines der Symptome [...]“¹³⁰

Der bedeutendste Theoretiker und Vertreter eines Hörspiels der Innerlichkeit dieser Zeit ist Heinz Schwitzke, der 1963 mit „Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte“ ein äußerst detail- wie umfangreiches, zugleich aber auch sehr subjektives Werk zur Hörspielgeschichte bzw. -theorie verfasste. Mit dem Ziel, „das Chaos der damals vorhandenen Spielarten zu erfassen“¹³¹, unterscheidet er sieben Hörspieltypen¹³², die sich in der Entwicklungsgeschichte des Hörspiels herausgebildet haben, wobei das siebte und letzte, das „eigentliche Hörspiel“, den Mittelpunkt seines Werks darstellt. Obwohl er einräumt, dass dieser Unterteilung kein starres Schema zugrunde liegt und sich die verschiedenen Typen durchaus kombinieren lassen, lässt dennoch bereits die Begriffswahl „eigentliches Hörspiel“ den eindeutig wertenden Charakter seiner Aufzählung erkennen. Schwitzke spricht weiters von einer Akzentverlagerung in der Entwicklung des Hörspiels, die sich von außen nach innen vollzog, vom Realismus der ersten Hörspielversuche zur Spiritualität des Innerlichkeitshörspiels, „von anfangs groben, unkünstlerischen Formvermischungen zu immer diffizileren, in denen die ursprünglichen Elemente nicht mehr nebeneinander spürbar sind. Im eigentlichen Hörspiel ist dann alles, auch formal, von innen her motiviert, wird von innen her verwandelt“¹³³, womit er unmittelbar an das seit Beginn des Hörspieldiskurses diskutierte Gegensatzpaar Innen/Außen anknüpft.

Ein weiterer wesentlicher Anknüpfungspunkt für Schwitzke sind demnach Richard Kolbs Theorien aus den frühen Dreißigerjahren. Da auch für Schwitzke die bedeutendsten Merkmale des Hörspiels die Innerlichkeit und der spirituelle Charakter der Hörspielwelt

¹³⁰ Ebd. S. 256f.

¹³¹ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 74.

¹³² Er unterscheidet das experimentelle Geräuschhörspiel, das Pionierhörspiel, das oratorisch-balladeske Hörspiel, die dramatische Reportage, das Hörspiel der dialogisierten Novelle, das Hörspiel mit innerem Monolog und das eigentliche Hörspiel. Vgl. ebd. S. 74ff.

¹³³ Ebd. S. 77f.

sind, haben reale Geräusche und reale Sachbezüge darin nichts verloren; allein die gesprochene Sprache und die emotionale, imaginative Anteilnahme des Hörers sollen eine ganz eigene, andere innerliche Wirklichkeit ermöglichen.¹³⁴ „Grobrealer Lärm“ – hier ist schon in der Wortwahl eine eindeutige Anlehnung an Kolb zu erkennen, der seinerseits vom „grob Realistischen“¹³⁵ und „Grob-Stofflichen“¹³⁶ spricht – sei zu vermeiden, „weil damit materielle Wirklichkeit den hauchzarten Schleier der Phantasiewirklichkeit schmerzhaft durchstößt und zerreißt“¹³⁷. Demensprechend ist auch Schwitzke vehementer Verfechter eines monauralen und damit eindimensionalen bzw. nicht-räumlichen Hörspiels, da eine plastische Orientierung im Raum nach links oder rechts, nach oben oder unten darin nicht möglich ist und sich das Geschehen gänzlich „unreal und spirituell“ vollziehen kann.¹³⁸ Um das zu garantieren, wendet er sich gegen jeden zu drastischen technischen Fortschritt und nimmt eine dezidierte Gegenposition zur aufkommenden Stereophonie ein, die damals erstmalig das Aufnehmen akustischer Signale über mehrere Kanäle ermöglicht. Auch Eingriffe in das Hörspielmaterial wie Schnitt und Montage sollen unhörbar bleiben und haben als rein technische Vorgänge keinerlei selbständige künstlerische Bedeutung.¹³⁹ Aus all dem wird ersichtlich, dass Schwitzke auch in Hinblick auf die psychologische Rezeptionsweise mit Kolb einer Meinung ist. So lehnt sich Schwitzke erneut ganz bewusst an Kolbs Theorien an, wenn er sagt:

„Allein die empfangsbereite und reaktionsfähige Phantasie, Herz und Gefühle des Hörers, die beim Lauschen durch das Wort und die andern akustischen Signale zu spontanem Mitproduzieren angeregt werden, können als »Bühne des Hörspiels« gelten. Die Akteure sind mitten im Zuhörer. Oder man kann mit gleichem Recht formulieren: der Zuhörer befindet sich mitten unter den imaginären Akteuren. Die »Bühne« fällt mit dem »Zuschauerraum«, mit der Stelle, an der innerlich geschaut und erlebt wird, zusammen.“¹⁴⁰

¹³⁴ Vgl. ebd. S. 77.

¹³⁵ Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin: Max Hesses Verlag, 1932. S. 10.

¹³⁶ Ebd. S. 50.

¹³⁷ Schwitzke, Heinz: Bericht über eine junge Kunstform. In: Schwitzke, Heinz [Hrsg.]: Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. München: List, 1960. S. 9 – 29. S. 19.

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 18.

¹³⁹ Vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 191f.

¹⁴⁰ Ebd. S. 44.

Selbstverständlich gibt es aber auch zu dieser Zeit konträre Positionen: Wie sich dreißig Jahre zuvor Kolb und Flesch gegenüberstanden, stehen einander in den frühen Sechzigerjahren Heinz Schwitzke auf der einen und Friedrich Knilli auf der anderen Seite gegenüber. Knilli veröffentlichte seine Konzepte 1961, zwei Jahre vor Schwitzkes Hörspieltheorie, die ihrerseits an die experimentelle Testphase des frühen Hörspiels erinnern und Wegbereiter für das Neue Hörspiel werden sollten. „Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels“ ist der bezeichnende Titel des Werks, auf das im nächsten Kapitel im Zuge der Entwicklung des Neuen Hörspiels näher eingegangen wird.

Einsatz und Ästhetik von Stimme und Sprache im literarischen Hörspiel

Die Ausgangssituation des Rundfunks und damit auch des Hörspiels ist naturgemäß die, dass Stimmen zu hören sind, die man nicht sehen kann. Dementsprechend liegt der Fokus der gesamten Wahrnehmung auf der Stimme sowie dem Inhalt, den sie transportiert. Eine solche körperlose Stimme muss entsprechend mehr leisten als eine sichtbare, an einen konkreten Körper gebundene, denn sie muss den Körper aus sich heraus erst erschaffen. Und sie muss vor allem – so wird es von ihr im klassischen Hörspiel verlangt – die visuelle Ebene von Gestik und Mimik ersetzen, ein Gesamtpaket von Gefühlen und Stimmungen vermitteln. Nach Kristin Westphal täuscht diese „Stimme-im-Medium“ die „Sinnlichkeit, die sich in der präsenten zwischenmenschlichen Interaktion über Gestik und Mimik mitteilt [...]“¹⁴¹, lediglich vor. Denn Präsenz und Körperlichkeit, welche durch die Stimme suggeriert werden und das Gefühl von Glaubwürdigkeit und Direktheit beim Hörer evozieren sollen, bleiben ihr zufolge nur scheinbar und damit reine Illusion. Vielmehr macht das Radio eine Differenz deutlich zwischen der erlebten Gegenwart einer Stimme und ihrer Reproduktion im Radio, die ja beliebig wiederholt werden kann¹⁴² und von der tatsächlichen Präsenz des Trägers längst abgekoppelt ist. Diese differenzierte Sichtweise äußern damalige Hörspielschaffende und Theoretiker kaum, am wenigsten die Vertreter des Hörspiels der Innerlichkeit. Wo Bertolt Brecht und andere Autoren zwar schon früh die Eigenwertigkeit und Eigenweltlichkeit des Radios zum künstlerischen Prinzip erhoben haben und dementsprechend auch die Stimme als durch das Medium

¹⁴¹ Westphal, Kristin: *Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung*. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang, 2002. S. 132.

¹⁴² Vgl. ebd. S. 132/142.

grundsätzlich verändert bzw. veränderbar betrachtet haben, gehen die Vertreter des literarischen Hörspiels in eine andere Richtung. Sie sind Verfechter einer speziellen Sprachmelodie, die als Ausdrucksbewegung für innerliche Vorgänge fungiert¹⁴³ und damit ganz besonders für Unmittelbarkeit, Direktheit und Authentizität stehen soll, wie bereits bei Kolb klar ersichtlich ist.

Man sieht sich nun zunächst mit dem Paradox konfrontiert, dass der Anspruch an die *körperlose* Stimme – die ja im literarischen Hörspiel als sehr vergeistigt empfunden und damit hauptsächlich als Träger von Gedanken und Emotionen¹⁴⁴ eingesetzt wird – gerade der ist, etwas zu *verkörpern*. Die Hörspielstimme soll einerseits die Vorstellung eines Körpers, nämlich die einer Figur mitsamt ihrer Identität hervorbringen¹⁴⁵ und andererseits einen Beziehungs-, Stimmungs- und Erlebnisraum schaffen¹⁴⁶, in dem die Handlung sich vollziehen kann. Die Stimme ist damit nicht nur Vermittler von Sprache und Worten, sondern zunächst ist es ihr Ausdruckswert, der als bestimmend für die Wirkung des Hörspiels erkannt und so gezielt eingesetzt wird. Da die Hörspielstimme dementsprechend sehr umfassenden Aufgaben gerecht werden muss, ist man sich schnell der hohen Bedeutung bei der Auswahl der Stimmen bewusst.

„Tonfall und Klangfarbe einer Stimme, das natürliche Temperament des Sprechers, sein inneres Verhältnis zum Gehalt und zur sprachlichen Form seiner Textvorlage, aber auch seine Stimme und Sprechweise im Zusammenklang mit anderen Stimmen macht erst die Wirkung des Sprachkunstwerks aus, zu dem das Wortkunstwerk vor dem Mikrophon gestaltet werden soll [...].“¹⁴⁷

Laut Eugen Kurt Fischer gehört die Besetzung eines Hörspiels zu den wichtigsten Vorarbeiten des Spielleiters. Die Stimmen müssen einerseits mit den Stimmen der Gesprächspartner harmonieren, andererseits aber klanglich und in ihrer Sprechweise einfach voneinander zu unterscheiden sein. Fischer schlägt entsprechend eine Besetzung

¹⁴³ Vgl. Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Kröner, 1964. S. 124.

¹⁴⁴ Vgl. Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. S. 21.

¹⁴⁵ Vgl. Meyer-Seipp, Johanna: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer. In: Boehncke, Heiner/Crone, Michael [Hrsg.]: Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 63 – 84. S. 83.

¹⁴⁶ Vgl. Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam, 1977. S. 105.

¹⁴⁷ Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Kröner, 1964. S. 120.

nach musikalischen Aspekten vor.¹⁴⁸ Außerdem spricht er sich für neue Sprechertypen aus, wie sie auch schon in der ersten Phase des Sprechens im Radio verhandelt worden sind. Theaterschauspieler können den veränderten Bedingungen des Mediums Radio nicht zufriedenstellend Rechnung tragen. „Das Wort ohne Leib ist ein anderes Wort als das von einem Schauspieler gesprochene.“¹⁴⁹ Über den idealen Hörspielsprecher sinniert Fischer:

„Kann er, jeweils am richtigen Ort, typisieren, individualisieren, verfremden, rhythmisieren, durch Tempowechsel zwischen den Phasen Spannung schaffen oder entspannen, kann er, mit Hilfe des Autors, sprachliches Zeit-, Milieu-, Situationskolorit geben, um den Hörer hier zu aktivieren, dort zu erbauen oder nachdenklich zu stimmen, auf der höchsten Ebene aber teilhaben zu lassen [...]?“¹⁵⁰

Dem Körper, der sich in der Stimme zeigt, wird in diesem Hörspieldiskurs also durchaus ein Eigenwert zuerkannt. Bei der Auswahl der jeweiligen Stimmen wird auf die physischen Gegebenheiten geachtet, auf Alter und Geschlecht, genauso wie auf dialektale Färbung und die Fähigkeit, Emotionen und Stimmungen mittels der Stimme auszudrücken. Dennoch wird all das lediglich zugunsten der Schaffung eines Gefühls von Innerlichkeit beim Zuhörer instrumentalisiert. Durch die gezielte Anpassung des Sprechstils und eine geeignete Auswahl der Sprecher soll eine enge Verbindung zwischen Hörer und Hörspieler entstehen. Der Sprecher

„[...] verzichtet auf die volle Stimmfaltung, verkleinert alle Maße, verfeinert die Nuancen des Vortrags, verinnerlicht ihn bis zum höchsten Grad der Intimität und achtet auf eine bis in die letzten, feinsten Schwebungen der Stimme hinein ausgefeilte Diktion. Ihm wird das Mikrophon das Ohr des Hörers, dem er sein Lied anvertraut, er vergißt darüber seine profane Umgebung und entschwindet auf die Dauer der Darbietung in einen rein geistigen Raum, dessen einziger Inhalt seine Stimme ist [...].“¹⁵¹

Ganz ähnlich wird im literarischen Hörspiel Sprache eingesetzt, man ist sich der Wirkung von Worten bewusst und versucht vor allem über Monolog und Dialog Figuren, Beziehungen, Handlungen zu erschaffen.

¹⁴⁸ Vgl. Fischer, Eugen Kurt: Der Rundfunk. Wesen und Wirkung. Linz: Buchverlag Demokratische Druck- u. Verlagsgesellschaft, 1951. S. 117.

¹⁴⁹ Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Kröner, 1964. S. 127.

¹⁵⁰ Ebd. S. 127.

¹⁵¹ Fischer, Eugen Kurt: Der Rundfunk. Wesen und Wirkung. Linz: Buchverlag Demokratische Druck- u. Verlagsgesellschaft, 1951. S. 54.

„Sprache ist Ausdruck und Mitteilung. Im sprachlichen Dialog werden zugleich Selbstaussdruck des Individuums und Kommunikation zwischen Individuen vollzogen. [...] Durch die Art und Weise, wie sie [Anm. d. V.: die Figuren des Hörspiels] sich sprachlich ausdrücken, charakterisieren sie sich selbst. Im Dialog mit anderen Figuren zeigen sie ihre Persönlichkeit.“¹⁵²

Man wendet sich mit diesem traditionellen Hörspiel also in nahezu allen Punkten gegen eine dem Hörspiel äußerliche Welt, gegen realistische Darstellungen genauso wie gegen realistische Inszenierungen, und legt den Fokus stattdessen auf eine Illusions- und Vorstellungswelt, die es *im* Hörer zu erschaffen gilt. Zu genau diesem Zweck werden auch Stimme und Sprache, die ja die Grundlage des Mediums Hörspiel bilden, nutzbar gemacht und eingesetzt.

¹⁵² Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una, 1999. S. 55.

4. Das Neue Hörspiel

Neues Hörspiel – der Name lässt bereits vermuten, dass sich das Neue Hörspiel über genau das definiert, was das „alte“ Hörspiel nicht ist. Während im klassischen Hörspiel das Postulat der Illusion vorherrscht, bezieht das Neue Hörspiel eine dazu gänzlich konträre Position. Ausgangspunkt eines jeden Neuen Hörspiels sind die Materialien, die zur Verfügung stehen: die Stimme und die Sprache, Geräusche und Klänge, Schallphänomene jeder Art. Das sind die Bestandteile, die von nun an nicht mehr nur zum Zweck der Herstellung einer illusionären, irrationalen, phantastischen Welt im Kopf des Hörers eingesetzt werden, sondern stattdessen Selbstzweck erlangen sollen. Das Neue Hörspiel enthebt seine Materialien ihren ursprünglichen Funktionen und macht sie zu gleichwertigen Mitspielern. Auch der Stellenwert der Technik verändert sich radikal: Wo im traditionellen Hörspiel noch versucht worden ist, den Hörer die Gemachtheit des Hörspiels vergessen zu lassen, ist die Technik im Neuen Hörspiel aktives Gestaltungsmittel, um genau diese Einfühlung zu verhindern und die Produktion als etwas künstlich Hergestelltes hörbar zu machen. Befasst man sich mit dem Neuen Hörspiel, kann man also durchaus von einer Neudefinition des Hörspiels sprechen.

Wegweisende Tendenzen zum Neuen Hörspiel

Das Totale Schallspiel

Noch bevor aber das Neue Hörspiel durch Klaus Schöning zu seinem Namen kommt und als solches immer mehr Bekanntheit und Bedeutung erlangt, ist es Friedrich Knilli, der als einer der ersten tatsächlich eine Neupositionierung des Hörspiels fordert und konkrete Gedanken dazu formuliert. In seinem 1961 – und damit bezeichnenderweise fast zeitgleich mit Heinz Schwitzkes Standardwerk zur traditionellen Hörspieltheorie – erschienenen Werk „Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels“ bezieht Knilli klare Opposition zur allgemein vorherrschenden Sichtweise und nimmt damit bereits die Grundtendenzen des späteren Neuen Hörspiels vorweg. So schreibt Friedrich Knilli bereits in seiner Einleitung programmatisch:

„Erstmalig wird hier nun versucht, eine Synthese aller Schallkünste und damit eine totale Bespielung der Schallwelt zu begründen [...], ein Totalhörspiel, das den Illusionismus des herkömmlichen Hörspiels überwindet und die Bühne aus der Phantasie des Hörers in das Zimmer des Zuhörers verlegt, ein Totalhörspiel, das von der Vorstellung, Schallvorgänge hätten Schauplätze und Personen abzubilden, befreit ist, ein Hörspiel, das ganz in der Eigenwelt konkreter Schallvorgänge spielt als ein diesseitiges und totales Schall-Spiel, das der Hörer, der zur Außenwelt dieser Schallvorgänge gehört, in ein diesseitiges und totales Hör-Spiel verwandelt.“¹⁵³

Im Zentrum soll also die Eigenwelt konkreter Schallvorgänge stehen, die Töne und Klänge, die akustischen Materialien selbst sollen den Mittelpunkt des Hörspiels bilden. Sie sollen keine Bilder mehr evozieren, keine innere Verbindung zum Gehörten hervorrufen, nicht auf etwas Sichtbares verweisen, das sich vor dem Hörer auf der inneren Bühne ausbreitet, sondern ganz im Gegenteil soll der Rezipient dem Gehörten äußerlich gegenüberstehen. Knillis erklärtes Ziel ist es, „die Bühne des Hörspiels aus der Phantasie des Hörers in das Zimmer des Zuhörers“¹⁵⁴ zu verlegen. Der Illusionismus des traditionellen Hörspiels soll unter neuen ästhetischen Bedingungen aufgegeben werden zugunsten eines anderen Umgangs mit seinen Materialien. Dementsprechend gewinnt auch die Technik bei Knilli wesentlich an Bedeutung. Am bestehenden Zustand kritisiert er: „[...] der Hörfunk wird nicht als ein ursprüngliches und gestaltungskräftiges Instrument gesehen, sondern als bloß beschränktes Übertragungssystem, das wiedergibt, abbildet, Echtheit vortäuscht.“¹⁵⁵ Mit Knillis Wunsch nach einem Hörfunk als gestaltendes Instrument kündigt sich bereits ein neues Medienbewusstsein an, welches das Medium Radio nicht mehr bloß als Vermittler oder Mittel zur Reproduktion versteht.¹⁵⁶ Durch die Technik und besonders mit Hilfe der Stereophonie können Schallvorgänge „in frei verfügbare Qualitäten verwandelt werden, die [...] keinerlei Erinnerung auslösen“¹⁵⁷.

In erster Linie wendet sich Knilli mit seinen Forderungen also gegen eine traditionelle

¹⁵³ Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961. S. 8.

¹⁵⁴ Ebd. S. 59.

¹⁵⁵ Ebd. S. 24.

¹⁵⁶ Vgl. Dencker, Klaus Peter: Sound Poetry goes Radio. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 239 – 245. S. 240.

¹⁵⁷ Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961. S. 65.

Dramaturgie und damit gegen die „alten Theaterhasen“, wie er die Verfechter des literarisch-illusionistischen Hörspiels an einer Stelle nennt¹⁵⁸. Damit stößt er erwartungsgemäß auf wenig Verständnis bei ebendiesen. Besonders Heinz Schwitzke, der von Knilli mehrmals persönlich erwähnt wird, fühlt sich angegriffen und versucht, sich und seine Hörspieltheorie vehement zu verteidigen. Schwitzke sieht die Position des traditionellen Hörspiels in seinem Selbstverständnis gefährdet und wirft Knilli mit seinem „polemischen Büchelchen“, wie er es abfällig nennt¹⁵⁹, vor, „die vierzigjährige Entwicklung einer Kunstform über Bord zu werfen“¹⁶⁰. Doch es ist in Hinblick auf diese Auseinandersetzung nicht so sehr das Hörspiel der Fünfzigerjahre selbst, das als reaktionär zu bezeichnen ist, sondern vielmehr die festgefahrenen Vorstellungen und der Ausschließlichkeitsanspruch seiner Anhänger, die tatsächlich aber selbst nur einen Teil der Hörspielgeschichte darstellen, kommentiert Stefan Bodo Würffel die Reaktionen auf Knillis Werk.¹⁶¹

Bereits 1969 – und damit nicht einmal zehn Jahre nach Erscheinen seiner programmatischen Äußerungen – distanziert sich Knilli jedoch im Rahmen der Ausstrahlung des Hörspiels „Oos is Oos“ von Ferdinand Kriwet im Norddeutschen Rundfunk¹⁶² nicht nur von seiner eigenen Theorie des totalen Schallspiels, sondern übt vor allem am mittlerweile herausgebildeten Neuen Hörspiel heftig Kritik. Nachdem Knilli zunächst für sich beansprucht, „einer der Erfinder dieses Neuen Hörspiels“ zu sein, konstatiert er, „daß im Neuen Hörspiel alles beim Alten geblieben ist [...]. Das Neue Hörspiel ist genau so reaktionär wie das alte Hörspiel.“¹⁶³ Knillis Angriff gilt dabei in erster Linie den Autoren des Neuen Hörspiels:

„Sie verstehen sich als freie Schriftsteller, parteilose Literaten und literarische Übermenschen, spezialisiert auf die Entlarvung politischer Rede, wissend, was gute und schlechte Rede ist, wahre und falsche, schöne und häßliche, sie sind die Entdecker der

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 27.

¹⁵⁹ Vgl. Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 235.

¹⁶⁰ Ebd. S. 235.

¹⁶¹ Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. S. 149.

¹⁶² Unter dem Titel „Inventur des Neuen Hörspiels: „Oos is Oos“ von Ferdinand Kriwet“ wurde Knillis Kritik in Klaus Schönings Sammelband „Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche“ veröffentlicht. Vgl. Knilli, Friedrich: Inventur des Neuen Hörspiels: „Oos is Oos“ von Ferdinand Kriwet. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 147 – 152.

¹⁶³ Knilli, Friedrich: Inventur des Neuen Hörspiels: „Oos is Oos“ von Ferdinand Kriwet. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 147 – 152. S. 148.

neuen schönen Welt der neuen schönen Sprachmuster, sind die Spießer der siebziger Jahre.“¹⁶⁴

Knilli wendet sich vor allem gegen die sprachkritische Position dieser Autoren, die ihrerseits einen wesentlichen Ausgangspunkt für die Inhalte des Neuen Hörspiels darstellt. Stattdessen lenkt er seine Überlegungen in eine andere Richtung und fordert – nicht weniger idealistisch –:

„Was wir brauchen, ist kein Radio-Happening, kein Kollektiv-Hörspiel, kein Hörspiel, das dem Hörer mehr zumutet, kein Schallspiel und kein Mitspiel. Was wir brauchen, ist Mitbestimmung für Hörer, Mitbestimmung für Autoren und Redakteure. Was wir brauchen, ist Demokratie, damit die Massenmedien endlich Medien der Massen werden [...]“¹⁶⁵

Damit beruft sich Knilli ganz eindeutig, jedoch nicht ausgewiesen, auf Bertolt Brecht, der mit seiner Idee von einem Rundfunk als Kommunikationsapparat¹⁶⁶ Anstoßgeber für Knillis neue Forderungen war.

Zusammenfassend sollte man Knilli – lässt man seine Tendenz zur Verabsolutierung, sowohl das Totale Schallspiel betreffend, als auch im Zuge seiner späteren Kehrtwendung, beiseite – dennoch das Verdienst zugestehen, sich als erster in aller Deutlichkeit gegen die lange Tradition des herkömmlichen Hörspiels gewandt und auf die durch das Aufkommen neuer Rundfunktechniken entstandenen Möglichkeiten hingewiesen zu haben.¹⁶⁷

Die Pioniere des frühen Rundfunks

Doch ist es wiederum nicht erst Knilli, der sich durch einen experimentierfreudigeren Zugang zum Medium Radio auszeichnet als seine damaligen Zeitgenossen; der Bogen spannt sich vielmehr zurück bis in die 1920er und 30er Jahre. Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, werden schon in den Anfängen des Rundfunks Forderungen laut, die sich für einen offenen, experimentellen Umgang mit dem Medium aussprechen: Die neuen

¹⁶⁴ Ebd. S. 148.

¹⁶⁵ Ebd. S. 152.

¹⁶⁶ Vgl. Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Schönig, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 9 – 14.

¹⁶⁷ Vgl. Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978.

Möglichkeiten, die der Rundfunk bot, wurden erkannt und wollten aktiv genutzt werden. Ein Kunstwerk, das sich ganz aus den technischen Möglichkeiten und veränderten Bedingungen ergeben sollte, war das erklärte Ziel der frühen Radiopioniere. So sagt Hans Flesch 1929 im Rahmen der Eröffnung des Studios der Berliner Funkstunde, programmatisch: „Für den Rundfunk, diese wundervolle Synthese von Technik und Kunst auf dem Wege der Übermittlung, gilt der Satz: im Anfang war das Experiment.“¹⁶⁸ und weiter: „Nicht nur das übermittelnde Instrument, auch das Übermittelte ist neu zu formen; das Programm kann nicht am Schreibtisch gemacht werden.“¹⁶⁹ Es gibt also schon damals ernstzunehmende zukunftsweisende Tendenzen, die sich ganz im Sinne eines modernen Medienverständnisses gegen den Einsatz des Rundfunks als bloßes Übertragungsmedium wenden und ihm stattdessen eigene Formen und Inhalte zugestehen, um so einen produktiven Umgang zu erreichen und letztendlich ein Kunstwerk zu erschaffen, das dem Radio eigen ist.

Da man derartigen Ansichten dennoch größtenteils kritisch gegenübersteht und das dominierende Verständnis von Radio bzw. Hörspiel in den Redaktionen ein anderes ist, ist es laut Antje Vowinckel nicht weiter verwunderlich, dass nicht ein Mann des Radios die erste echte Hörspielmontage¹⁷⁰ vollbringt, sondern der Filmmacher Walther Ruttmann. Mithilfe des sogenannten Tri-Ergon-Verfahrens¹⁷¹ realisiert er 1930 sein Hörstück „Weekend“, das den Verlauf eines Wochenendes zeigt, vom Ende der Arbeit am Samstagabend über die Freizeit am Wochenende bis hin zum Arbeitsbeginn Montagfrüh. Tonträger ist, da es das Tonband zu diesem Zeitpunkt noch nicht gibt, ein Filmtoneisenstreifen, der es Ruttmann möglich macht, die akustischen Aufnahmen wie einen Film zu schneiden, er kann so Abschnitte beliebig voneinander trennen und sie anschließend wieder zu einem neuen Ganzen zusammenfügen. So entsteht eines der ersten erhaltenen Dokumente akustischer Kunst, das sich vor allem durch seine außergewöhnliche Montage und den deutlich hörbaren Schnitt auszeichnet; Aspekte, die

¹⁶⁸ Flesch, Hans zit nach: Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 127.

¹⁶⁹ Flesch, Hans zit. nach: Zeyn, Martin: Hörspielmaschinen. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 196 – 206. S. 196.

¹⁷⁰ Vgl. Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 66.

¹⁷¹ Ziel des Tri-Ergon-Verfahrens, das als Möglichkeit für den neuen Tonfilm entwickelt worden war, war es, „Schallwellen in Elektrizität und diese in Lichtsignale umzuwandeln, die gleichzeitig mit den aufzunehmenden Bildern auf die lichtempfindliche Schicht des Filmbandes übertragen werden konnte.“ Siehe: Naber, Hermann: Ruttmann & Konsorten. Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film. In: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte [Hrsg.]: Rundfunk und Geschichte, Jg. 32, H. 3-4 (2006). Frankfurt am Main, 2006. S. 5 – 20. S. 9f.

im narrativen Hörspiel gewöhnlich völlig ausgeblendet werden. Dementsprechend setzt Ruttmann auch nicht auf eine lineare Erzählweise gemäß der traditionellen Form, sondern komponiert die unterschiedlichen Aufnahmen vielmehr als gleichwertige Montageteile, womit er wesentliche Aspekte der Ästhetik des späteren Neuen Hörspiels vorwegnimmt.¹⁷² Des Weiteren ist „Weekend“ eines der ersten Hörspiele, das mit vorgefundenem Material arbeitet, mit Originaltönen aus der Umwelt, mit Rohmaterial. Darüber hinaus kommt der akustische Film bzw. Hörfilm, wie „Weekend“ in der Literatur oft genannt wird¹⁷³, ohne professionelle Schauspieler und beinahe ohne festgelegten Text aus. Ruttmanns „Weekend“ zählt damit vor allem in Hinblick auf seine Entstehungszeit und den avantgardistischen Einsatz der Mittel zu einem der wichtigsten Beispiele in der Hörspielgeschichte.

In Hinblick auf die historische Verbindung zwischen den experimentellen Anfängen der 1920er und 30er Jahre und der radikalen Neuorientierung im Hörspiel Ende der 1960er Jahre lässt sich also zusammenfassend mit Reinhard Döhl sagen, „daß erst das Neue Hörspiel einlöste, was als eine Tendenz der Hörspielgeschichte genetisch eingelegt war.“¹⁷⁴

Definitionsversuche

„[...] ein Hörspiel beschränkt auf das denkende Ohr, das hier nicht ins Optische zu übersetzen hat. Dieser Typus des Hörspiels scheint am reinsten, am unabhängigsten, nicht bloß blinder Verwandter von Bühnenstück, Film oder Fernsehspiel. Hier liegt eine Möglichkeit, Neues zu machen.“¹⁷⁵

Hörspiel soll im Folgenden nicht mehr als herkömmliches Rollenspiel definiert werden, das einer stringenten Handlung folgt. Ausgangspunkt des Neuen Hörspiels ist vielmehr ein verändertes, offenes Medienbewusstsein. Nicht mehr Nachbarkünste bilden die

¹⁷² Vgl. Schöning, Klaus: *Ars Acustica*. Ein Prospekt. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 246 – 259. S. 251f.

¹⁷³ Als weitere Bezeichnungen für Ruttmanns „Weekend“ finden sich in der Literatur „photographisches Hörspiel“, „Film-Hörspiel“ oder wie Ruttmann selbst es nannte „Film ohne Bilder“. Vgl. Vowinkel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 66.

¹⁷⁴ Döhl, Reinhard: *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 128.

¹⁷⁵ Jandl, Ernst zit. nach: Schöning, Klaus: *hörspiel to end all hörspiels*. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays*. Königstein: Athenäum, 1983. S. 215 – 227. S. 225.

Grundlage des Hörspiels¹⁷⁶, sondern die akustischen Qualitäten selbst; Geräusche und Stimmen, Laute und Wörter, Klang und Ton, all das wird als prinzipiell gleichwertiges Material eingesetzt.

Dementsprechend schwer zu qualifizieren ist nun das sich daraus bildende Kunstwerk, das sich, im Gegensatz zu Kunstwerken anderer Stile und Gattungen, jeglichen Versuchen einer Katalogisierung entzieht. Klaus Schöning formuliert im Vorwort zu seinem 1982 erschienenen Sammelband „Spuren des Neuen Hörspiels“ seine Gedanken zu einer möglichen Beschreibung so: „Beschäftigt man sich etwas genauer damit, so entdeckt man, daß es sich um etwas kaum eindeutig definierbares handelt, um ein Phänomen, dem etwas offenes, mobiles, fragmentarisches anhaftet.“¹⁷⁷ Das Neue Hörspiel versucht sich damit jeglicher „normierenden Tendenz [...] durch Offenhalten und unordentliche Variabilität so weit wie möglich zu entziehen.“¹⁷⁸ Oder um es mit Wolf Wondratschek – 1970 für sein Hörspiel „Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels“ mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet – zu sagen: „Ein Hörspiel muß nicht unbedingt ein Hörspiel sein, d. h. es muß nicht den Vorstellungen entsprechen, die ein Hörspielhörer von einem Hörspiel hat.“¹⁷⁹ Selbst diese Versuche, das Neue Hörspiel zumindest über eine „definierte Undefinierbarkeit“ fassbar zu machen und auf diesem Weg den Ansatz einer Beschreibung zu finden, bleiben so offen und vage, wie es dem Neuen Hörspiel mit seinen nahezu grenzenlosen Möglichkeiten entspricht. Zusammenfassend kann man also festhalten, dass sich das Neue Hörspiel vor allem in Differenz zum traditionellen, literarischen Hörspiel betrachten lässt und sich dementsprechend besonders durch die Abgrenzung von diesem, gleichzeitig aber durch große Offenheit gegenüber vielen anderen Genres und deren Techniken kennzeichnet.

Analog zum neuen Umgang mit dem vorhandenen Material wie auch einhergehend mit den allgemeinen veränderten Bedingungen in den Rundfunkstudios der 1960er und 70er Jahre, halten konsequenterweise auch neue Arbeitsweisen und in weiterer Folge neue Rezeptionsbedingungen für den Hörer Einzug. Dazu kommt der nicht weniger bedeutende Einfluss der zu dieser Zeit immer populärer werdenden experimentellen

¹⁷⁶ Vgl. Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam, 1977. S. 7.

¹⁷⁷ Schöning, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 17 – 58. S. 17.

¹⁷⁸ Ebd. S. 22.

¹⁷⁹ Wondratschek, Wolf zit. nach: Döhl, Reinhard: Das neue Hörspiel im ARD-Spielplan 1969. Stichproben. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 59 – 80. S. 78.

Literatur, wie der akustischen und der konkreten Poesie, die ebenso das Ziel haben, tradierte Muster und festgefahrene Mechanismen aufzudecken und unter anderen Vorzeichen neu zu bearbeiten. Das Neue Hörspiel behauptet somit immer nachdrücklicher seinen Status als ganz eigene akustische Form und wird – wenn es dem literarischen Hörspiel auch nie den Rang ablaufen wird können – zu einem unerlässlichen Bestandteil der Radioprogramme.

Neben Heinz Hostnig beim Saarländischen Rundfunk und Helmuth Heißenbüttel beim Süddeutschen Rundfunk – dem späteren Südwestfunk –, ist es vor allem der beim WDR tätige Autor, Regisseur und Redakteur Klaus Schöning, der dem Neuen Hörspiel den Raum und den Rahmen bietet, den es benötigt, um sich in dieser Form überhaupt erst entwickeln zu können. Schöning gelingt es als einem der ersten, die Studios und Redaktionen für die akustischen Experimente seiner Zeit zu öffnen.¹⁸⁰ Außerdem zeichnet er für eine Reihe von herausragenden Publikationen verantwortlich, die zu den wohl wichtigsten Werken über das Neue Hörspiel gezählt werden können. Seine Anthologie „Neues Hörspiel. Texte Partituren“ versteht sich beispielsweise als „die erste große Zusammenfassung jener Artikulationen, die einen Bruch mit dem traditionellen Hörspiel vollzogen haben.“¹⁸¹, während die beiden Bände „Spuren des Neuen Hörspiels“ und „Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche.“ ganz unterschiedliche Positionen Hörspielschaffender versammeln. Es liegt damit zwar keine vollständige Theorie des Neuen Hörspiels vor – die es dem Gegenstand entsprechend als solche auch gar nicht geben kann –, dennoch verschafft Schöning mit seinen Publikationen einen weitläufigen Überblick über dessen Tendenzen.¹⁸²

¹⁸⁰ Vgl. Dencker, Klaus Peter: Sound Poetry goes Radio. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 239 – 245. S. 242.

¹⁸¹ Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16. S. 7.

¹⁸² Vgl. Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. S. 151.

Reformen des Neuen Hörspiels

Wie bereits mehrfach erwähnt wurde, zeichnet das Neue Hörspiel die prinzipielle Gleichwertigkeit aller Schallphänomene (Stimme, Sprache, Geräusch und auch Musik) aus. Geräusche und dergleichen sind keine bloßen Requisiten mehr, sie sollen nicht mehr hauptsächlich einen Mangel kompensieren und auf Sichtbares verweisen¹⁸³, sondern erlangen zusammen mit allen anderen hörbaren Elementen Eigenwert, sind akustisches Material, mit dem der Autor und/oder Regisseur spielerisch-kompositorisch verfährt. Da der Fokus dieser Hörspiele nun nicht länger auf einem klar erfassbaren Inhalt oder einer stringenten Handlung liegt, sondern die einzelnen akustischen Elemente selbst agieren und zu Subjekten des Spiels werden, ändert sich analog zu diesen veränderten Bedingungen konsequenterweise auch die Arbeitsweise im Studio und der Stellenwert der Technik.

Wo keine Handlung, keine logisch erfahrbare Einheit, oftmals nicht einmal mehr klar erkennbare Wörter sind, kehrt das Hörspiel zu der Oralität zurück, die ihm so ursprünglich ist, und löst sich damit einhergehend immer weiter von seinen schriftlichen Vorlagen. Das Hörspiel leitet sich nicht mehr vorrangig von der Literatur her, sondern ist autonomes akustisches Werk¹⁸⁴ und wird auch von dieser Seite her gedacht.

Inszenierung von Stimme und Sprache im Neuen Hörspiel

Im ersten Kapitel war über weite Strecken vom Dienstverhältnis die Rede, in dem Stimme zur Sprache und Sprache zur Information stehen. Die alltägliche Wahrnehmung ist fast ausschließlich auf die funktionelle Seite dieser Phänomene gerichtet. Das klassisch-literarische Hörspiel macht sich beispielsweise genau das zunutze, indem es Sprache vor allem in Monolog- und Dialogform nutzt, um Figuren und Handlungen zu erschaffen, die der Hörer also solche erkennen und verstehen soll. Nicht-figurengebundene Hörspiele hingegen entziehen sich von Anfang an einer solchen Rezeption, sie sind vielmehr Stimmenspiele, Sprachspiele oder Geräuschspiele; Spiele also mit dem jeweiligen Material, ohne Geschichten oder Rollen erfinden zu wollen. Gerhard Rühm schreibt dazu:

¹⁸³ Vgl. Frisius, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 136 – 166. S. 146.

¹⁸⁴ Vgl. Vowinkel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 148.

„diese zeichen müssen nicht bloß mittel zum zweck (einer bestimmten mitteilung) sein, sondern können selbst als ausdrucksmittel gesetzt werden. zeichen haben, unabhängig von ihrer mitteilungsfunktion, eine eigene realität: man sieht oder hört sie. löst man sie von den begriffsinhalten los und benutzt ausschließlich ihre materiellen eigenschaften, dann entstehen buchstabenbilder oder lautkompositionen.“¹⁸⁵

Hörspiel ist also nicht länger eine Art Literaturgattung für das Ohr, sondern ein Hörereignis¹⁸⁶ oder, wie Helmut Heißenbüttel es nennt: eine Hörsensation¹⁸⁷. Es gilt das Motto: „Alles ist möglich. Alles ist erlaubt.“¹⁸⁸ Grenzen gibt es nur noch dort, wo der Autor oder Regisseur sie selbst zieht.

Erstes und erklärtes Ziel dieser Neuen Hörspiele ist die Freisetzung von Stimme und Sprache, Freisetzung im Sinne einer neu gewonnenen Autonomie, die im alltäglichen Gebrauch nicht erreicht werden kann. Sprache ist nicht mehr gewöhnliche Mitteilung, sondern sie wird vielmehr vorgeführt in ihrer Klischeehaftigkeit. Gewohnte Muster und einstudierte Wahrnehmungsweisen werden aufgebrochen, vermeintlich Bekanntes wird in neuer Form, in neuem Kontext ausgestellt. Die herkömmliche Syntax wird aufgegeben zugunsten eines freien Spiels mit dem Material Sprache; „Sprache nicht als Mittel zum Ausdruck dessen, was außer ihr erfunden worden ist, Ideen, Ideologie, Psychologie, Handlung [...]“¹⁸⁹, sondern die Analyse dieser Sprache, des allgemeinen sprachlichen Befindens, ist Inhalt vieler dieser Neuen Hörspiele. Es sollen Fragen gestellt, nicht Antworten gegeben werden. Ganz ähnlich wird die Stimme eingesetzt, auch sie wird aus Sprechkonventionen, aus ihrer Bindung an Sprache und Inhalt befreit. Nonverbale Äußerungen, lautliche Artikulationen sollen nicht illustrieren oder Bilder hervorrufen, sondern dem Hörer direkt ins Ohr springen, ihn abseits des fast zwanghaften Verstehen-Wollens herausfordern und irritieren. Das Neue Hörspiel schöpft damit sämtliche akustische Möglichkeiten, die Stimme und Sprache hervorzubringen imstande sind, aus und macht sie damit zu seinem *eigentlichen* Inhalt: „Durch dieses Säurebad gegangen

¹⁸⁵ Rühm, Gerhard: zu meinen auditiven texten. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 46 – 57. S. 47.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 46.

¹⁸⁷ Vgl. Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 18 – 36. S. 34.

¹⁸⁸ Ebd. S. 36.

¹⁸⁹ Heißenbüttel, Helmut: These zum Kolloquium 'Literaturentwicklung und Literaturanalyse, Bielefeld, 10. – 13.2.1978'. Mit Zusätzen versehen das Hörspiel betreffend. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 9 – 16. S. 10.

wird Sprache [und Stimme] als das anerkannt und vorgeführt, was sie definiert: als Konkretion und Transportmittel von Bewußtsein und als phonetisches Material.“¹⁹⁰

Die Textvorlage

Selbstverständlich werden auch Neue Hörspiele schriftlich notiert; sie basieren nach wie vor zum Großteil auf Texten. Die Art und Weise dieser Manuskripte hat jedoch aufgrund der veränderten Inhalte nur noch wenig mit denen des literarischen Hörspiels zu tun. Die Texte ergeben nicht mehr das Hörspiel, sondern vielmehr ergibt das letztendlich Hörbare rückwirkend den Text. Ernst Jandl und Friederike Mayröcker formulieren treffend:

„[...] man könnte versuchen zu sagen, Lesbarkeit und Hörspielcharakter seien umgekehrt proportional, d.h. von einem Hörspiel-Manuskript könne erst dann die Rede sein, wenn dieses zeigt, daß sein Verfasser seinen Text vor der späteren Realisation sozusagen „vorausgehört“ hat, daß also die akustische Welt dieses Hörspiels schon dem Manuskript-Autor gegenwärtig war [...].“¹⁹¹

Tonhöhe, Rhythmus, Lautstärke, Tempo der Stimmen, Distanzen der Stimmen zueinander und zum Mikrofon, der Einsatz von Geräuschen und/oder Musik, die Positionierung all dieser Schallvorgänge im Raum – all das gilt es nicht nur voranzuhören, sondern im nächsten Schritt auch bestmöglich schriftlich zu notieren, wobei sich in Ermangelung eines genauen Instrumentariums zur Notation derartiger akustischer Phänomene natürlich Schwierigkeiten ergeben. Die zentrale Frage ist laut Klaus Schöning:

„Wie können Hörspielschriftsteller innerhalb einer formalisierten Sprache – Schriftsprache ist Abstraktion von gesprochener Sprache und als schriftliche Literatur autonom und nicht Notation gesprochener Sprache – die vorausgehörte Sprache anders notieren als eben in dieser formalisierten, nicht akustische Sprache?“¹⁹²

¹⁹⁰ Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16. S. 15f.

¹⁹¹ Jandl, Ernst: Anmerkungen zum Hörspiel (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 176 – 178. S. 178.

¹⁹² Schöning, Klaus: Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 287 – 305. S. 297.

Die banale wie knappe Antwort darauf muss wohl lauten: gar nicht. Selbst die detailliertesten Beschreibungen und präzisesten Regieanweisungen können die klanglichen Qualitäten, die sich letztendlich nur in der Artikulation selbst, in der akustischen Realisation im Moment ihrer Entstehung offenbaren, nicht gänzlich vermitteln. „Klingende Sprache läßt sich nicht in allen Einzelheiten vorab am Schreibtisch festlegen [...]. Geschriebenes ist mehrdeutig; es läßt verschiedene Möglichkeiten der klanglichen Realisation zu.“¹⁹³ Schallphänomene entziehen sich einer schriftlichen Fixierbarkeit, erst als „konkret hörbares klangliches Resultat, als Tonbandkomposition“ sind sie eindeutig fixiert, „dann sind nicht nur Tonhöhen, Rhythmus und Stimmgattungen festgelegt, sondern auch Feinheiten des Stimmtimbres und der Sprechweise, die sich der exakten Notation entziehen.“¹⁹⁴ Bis dahin bleibt dem Autor lediglich, sich weiterhin mit verbalen Anweisungen und Assoziationen zu behelfen, die das von ihm Vorausgehörte möglichst genau beschreiben. Es handelt sich bei den Neuen Hörspielen zugrundeliegenden Texten also meist eher um Partituren mit Vorschlagscharakter, um Entwürfe und Verlaufspläne als um konkrete, verbindliche Hörspielmanuskripte.

Die Arbeit im Studio

Einfluss haben diese veränderten Bedingungen vor allem auf die Produktionsweise und die Arbeit im Studio.

„Sobald [...] die Stimmen aus der klassischen Bindung an einen Text entlassen und ihr ganzes Potential an Artikulationen einbezogen werden soll [...], ist keine vorweglaufende Festlegung des Stückes mehr möglich. Der Regisseur, als derjenige, der tatsächlich im Studio mit den Sprechern arbeitet, die Stimmen freizusetzen hat, rückt unmittelbar an die Seite des Autors. [...] Der nächste Schritt: den Regisseur als Autor oder den Autor als Regisseur arbeiten zu lassen, liegt nahe.“¹⁹⁵

Eine strikte Arbeitsteilung zwischen Autor und Regisseur, wie sie im traditionellen Hörspielbetrieb weitgehend praktiziert wurde, ist unter den neuen Voraussetzungen nicht

¹⁹³ Frisius, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 136 – 166. S. 142.

¹⁹⁴ Ebd. S. 139.

¹⁹⁵ Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 264 – 274. S. 271f.

mehr sinnvoll. Stattdessen beginnen die Berufsfelder ineinander überzugehen, klare Grenzen sind kaum mehr auszumachen; Regisseure werden zu Co-Autoren, Autoren experimentieren an der Seite von Regisseuren im Studio und arbeiten als gleichberechtigte Partner eng zusammen, Kollektive aus Regisseuren und Autoren entstehen. Diese offene Arbeitsweise veranlasst in letzter Konsequenz eine Reihe von Hörspielspielautoren dazu, selbst ins Studio zu gehen und ihre Hörspiele sogar in Personalunion als Autor und Regisseur zu realisieren. Allen voran seien Franz Mon, Mauricio Kagel und Ferdinand Kriwet genannt, die den viel zitierten „Schritt des Autors vom Schreibtisch ins Studio“¹⁹⁶ als erste gemacht haben. Vor allem aber sind es die Techniker, die im Zuge dieser Veränderungen in hohem Maß an Bedeutung gewinnen. Das große Interesse der Regisseure an den technischen Möglichkeiten der Bearbeitung und Verfremdung von akustischem Material – besonders angeregt durch das Aufkommen der Stereophonie – kommt ihnen zugute und lässt die Technik-Spezialisten im Neuen Hörspiel wesentlichen kreativen Anteil am Realisationsprozess haben. „Tonband und Schere [sind] neben Bleistift und Papier gleichberechtigt [...]“¹⁹⁷, fasst Mauricio Kagel zusammen.

Technik als Mitspieler

Das klassische Handlungshörspiel ist selbstverständlich nicht frei von technischen Eingriffen, ganz im Gegenteil, bloß wird hier größter Wert auf die Unhörbarkeit dieser Manipulationen gelegt. Der Hörer soll die Gemachtheit des Hörspiels zu keinem Zeitpunkt als solche erkennen. Technik wird rein zweckmäßig gebraucht, man denke beispielsweise an die Blende als sanften Übergang einer Handlungseinheit in die nächste, an den Schnitt als harte Trennung zweier Sequenzen, an das Herausschneiden von Versprechern oder Atemgeräuschen, alles im Sinne der Logik einer Handlung. Technik wird eingesetzt, um einerseits den Inhalt besser und schlüssiger transportieren zu können und die Illusion zu steigern und andererseits um Fehler zu tilgen. Beides soll dem Hörer so gut es geht verheimlicht werden.

¹⁹⁶ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 128.

¹⁹⁷ Kagel, Mauricio zit. nach: Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2008. S. 86.

Ganz anders verhält es sich beim Neuen Hörspiel: Schnitt, Montage, Collage, sämtliche Eingriffe in das Stimm- und Sprachmaterial sind als kompositorische Akte¹⁹⁸ zu sehen, die schon für sich selbst Eigenwert besitzen und damit aktive Mitspieler im Hörspiel sind. Technische Eingriffe werden nicht verwendet, um etwas anderes, etwas ihnen Äußerliches damit zu bezwecken, sondern sie sind hörbarer, aktiver Bestandteil des Stücks und sollen vom Rezipienten auch bewusst als solcher wahrgenommen werden. Franz Mon, der wie kaum ein anderer den Stellenwert der Technik und vor allem der Stereophonie betont, schreibt dazu in seinem Text mit dem bezeichnenden Titel „Hörspiele werden gemacht“:

„Hörspiel gibt es nur im Spielraum der Technik – die Vermutung liegt nahe, daß die technischen Apparate nicht nur bescheidene Mittel im Hintergrund bleiben, die man beim Anhören des Ergebnisses ruhig vergessen kann, sondern daß die Apparate die Struktur solcher Spiele bestimmen, ja gar selbst zum Mitspieler, zum Bestandteil des Spiels werden können.“¹⁹⁹

Und an anderer Stelle: „[...] das Tonband ist kein Automat, sondern ein Instrument, dessen Reichweite und Gesetzmäßigkeiten man kennen muß, wie der Musiker die seines Instrumentes kennt.“²⁰⁰

Grundlegendes wie antreibendes Element ist hierfür die nach und nach flächendeckende Einführung der Stereophonie Mitte der 1960er Jahre in den Rundfunkstudios. Bis dahin konnten Aufnahmen nur über ein Mikrofon gemacht werden. Das Übertragene war damit eindimensional und vollzog sich ausschließlich auf einer linearen zeitlichen Ebene, eine tatsächliche Orientierung im Raum im Sinne von wahrnehmbaren Unterscheidungen zwischen oben und unten, links und rechts, vorne und hinten war (außer in der Imagination des Hörers) nicht möglich.²⁰¹ Wo die Monophonie also in hohem Maße den Idealvorstellungen des klassischen literarischen Hörspiels entspricht und ebendieses begünstigt, indem kein konkreter Raum zu hören ist, sondern sich das Geschehen auf der bereits mehrfach erwähnten inneren Bühne abspielt, kommt die Stereophonie nun dem

¹⁹⁸ Vgl. Schöning, Klaus: *Ars Acustica*. Ein Prospekt. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 246 – 259. S. 252.

¹⁹⁹ Mon, Franz: *Hörspiele werden gemacht*. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: *Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays*. Berlin: Janus press, 1994. S. 264 – 274. S. 264.

²⁰⁰ Mon, Franz: *Literatur im Schallraum*. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: *Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays*. Berlin: Janus press, 1994. S. 240 – 251. S. 250.

²⁰¹ Klippert, Werner: *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam, 1977. S. 18.

Neuen Hörspiel entgegen. Es entstehen akustische Choreographien, das Material kann beliebig im Raum angeordnet und platziert werden, hörbare Ereignisse können an verschiedenen Orten simultan ablaufen und wahrgenommen werden. Stereophonie tritt also nicht als realistisches Medium, wie man vermuten könnte, sondern ganz im Gegenteil als „artifizielles Mittel zur Ordnung und Unterscheidung von Hörwahrnehmungen [...]“ in Erscheinung.²⁰² Die Stereophonie hält den Zuhörer damit auf Distanz und verlegt den früheren Illusionsraum unmittelbar in den konkreten Raum zwischen den Schallquellen, der als absolut künstlich und gemacht zu erkennen ist.²⁰³ Ein neuer *Spiel-* und damit *Hör-Raum*²⁰⁴ entsteht.

Der Hörer

Wo sich Inhalte, Arbeitsweisen, technische Voraussetzungen, überhaupt alle für das traditionelle Hörspiel konstituierenden Grundsätze in so hohem Maße verändern, bleibt das Neue Hörspiel auch auf das Rezeptionsverhalten seiner Hörer nicht ohne Auswirkungen.

„Das Neue Hörspiel zielt mit seinen artifiziellen Spiel- und Hörräumen nicht mehr auf eine Ausweitung des Sehens, sondern des Hörens. Es hat entdeckt, daß das Radio eigentlich ans Ohr appelliert und daß es paradox war, jahrzehntelang mit Hörspielen ans blinde Auge zu appellieren.“²⁰⁵

Diesem Gedanken folgend soll nicht länger Ziel sein, dem Rezipienten eine innere Bühne zu bereiten und ihn mittels Suggestion und Illusionierung zum einführenden, passiven Zuhören zu verführen, sondern ganz im Gegenteil demontiert und zersetzt das Neue Hörspiel diese Illusionswelt. Die Distanz zwischen Hörer und Gehörtem, die im traditionellen Hörspiel noch aufgehoben oder zumindest bestmöglich verschleiert werden soll, wird im Neuen Hörspiel nun sogar regelrecht evoziert. Der Hörer soll sich seiner

²⁰² Mon, Franz: Bemerkungen zur Stereophonie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 251 – 253. S. 251.

²⁰³ Vgl. Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16. S. 9.

²⁰⁴ Vgl. Schöning, Klaus: Ars Acustica. Ein Prospekt. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 246 – 259. S. 255f.

²⁰⁵ Chotjewitz, Peter O.: Der Regisseur und sein Autor. Einige Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Text und Realisation im Hörspiel. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 134 – 139. S. 139.

Rolle als Konsument und Reizeempfänger, wie Klaus Schöning schreibt, bewusst sein, soll die Haltung des bloßen passiven Empfangens verlassen und selbst Mitspieler, Mitproduzent, Teilhaber am Gehörten werden.²⁰⁶ An eine solche neue aktive und bewusste Art der Rezeption sind natürlich Voraussetzungen oder, wenn man so will, Bedingungen geknüpft, die der Hörer bereit sein muss einzugehen, allem voran die Bereitschaft, sich auf das Gehörte einzulassen und es als das zu nehmen, was es ist:

„Schallspiele setzen beim Hörer eine andere Einstellung voraus als die des rezeptiven bloß hinhörenden Verhaltens; sie fordern eine Bereitschaft zum Mitvollziehen komplizierter Hörvorgänge. Nur wer sich einläßt auf ein Spiel mit dem Hören, das von den Hörgewohnheiten her als Störung abgewehrt wird, kann Schallformen erkennen, die nicht bedeutungslos sind, nicht bloßer Schall, sondern bedeutend in spezifischen lautlichen und rhythmischen Werten. Das wie des Hörens ist das was. Die Form ist der Inhalt.“²⁰⁷

Der Hörsinn soll mobilisiert, der Hörer auf ganz neue Weise stimuliert werden. Die im Alltag in so hohem Maße auf Information gerichtete Wahrnehmung lässt uns dem Gehörten lediglich einen Sinn entnehmen, nicht aber die klanglichen Qualitäten hinter den Inhalten erkennen. Sobald hinter den Wörtern, Stimmen und Geräuschen etwas *sichtbar* wird, Personen, Dinge, Handlungen greifbar sind, wird auf die akustische Quelle, die uns diese Bilder erscheinen hat lassen, kein besonderes Augenmerk mehr gelegt. „Die Wörter selbst und die Geräusche selbst können wir vergessen, wenn wir der Handlung habhaft sind – wenn die Handlung deutlich ist, ist das Hörspiel tonlos und stumm.“²⁰⁸, schreibt Klaus Ramm. Dem Neuen Hörspiel gelingt es nun, diese bequeme, passive Art des Hörspielkonsums ad absurdum zu führen: Da wo keine klaren Inhalte mehr zu fassen sind, wo scheinbar allgemeinverständliche Floskeln und Redewendungen, ja Sprache überhaupt dazu verwendet werden, um sie im nächsten Schritt zu demontieren, aufzubrechen, sie in ihrer Schablonenhaftigkeit vorzuführen und mit neuen Bedeutungen aufzuladen, da wo die Wörter in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt und ihre lautlichen Qualitäten offengelegt werden, wo die Stimme als Stimme hörbar wird, wo Stimme und

²⁰⁶ Vgl. Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16. S. 16.

²⁰⁷ Pörtner, Paul: Schallspielstudien. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 58 – 70. S. 70.

²⁰⁸ Ramm, Klaus: Neues Hörspiel im Radio. Vier Wiederholungen zum gleichen Thema (1973). In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 213 – 228. S. 213.

Sprache nicht auf etwas ihnen Äußerliches verweisen, sie nicht bloßes Transportmittel von Information sind, sondern Eigenwert besitzen, wo all das aufeinander trifft, kann der Hörer nicht mehr auf seine gelernte, einstudierte Wahrnehmungsweise zurückgreifen. Der Hörer wird aufgerüttelt, zur Stellungnahme gezwungen, ob ihm das Gehörte gefällt oder nicht; er hat das vertraute Terrain verlassen, ihm bleibt nur, sich auf das Gehörte, auf das ihm Unbekannte, vielleicht sogar Unbequeme einzulassen und es unmittelbar sinnlich wahrzunehmen oder aber sich zu verweigern. Um dem Gehörten etwas abzugewinnen, die akustischen Qualitäten erkennen und zulassen zu können, muss der Hörer die passive Rezeption verlassen und sich stattdessen aktiv mit dem Gehörten auseinandersetzen, es nicht nur auf sich wirken lassen, sondern seinen Hörsinn bewusst einsetzen, das Gehörte reflektieren und hinterfragen. Neues Hörspiel will es dem Hörer nicht leicht machen, im Gegenteil: Es fordert den Hörer, fordert ihn manchmal sogar heraus, macht ihn damit aber gleichzeitig zu einem emanzipierten, kritischen Hörer, der sich seiner Rezeptionshaltung bewusst ist und dessen Hörsinn offen und zugänglich für akustische Qualitäten ist. Die Forderungen des Neuen Hörspiels an einen aktiven, kritischen Hörer schließen auch mit ein, dass der Hörer das Hörspiel als etwas Gemachtes, eigens für ihn Produziertes erkennen soll; die Technik wird nicht mehr verborgen und dient auch nicht der Illusionierung, sondern sie wird deutlich ausgestellt. Akustische Vorgänge, technische Verfremdungen, all das wird als Material hörbar und damit dem Hörer bewusst gemacht. Die Materialien werden so strukturiert und voneinander abgehoben, dass der Vorgang als ein künstlich hergestellter durchschaubar wird.²⁰⁹

Neues Hörspiel macht Hören selbst zum Thema. Dieses Hören vollzieht sich – wie jedes Hören – wiederum vor dem Hintergrund der Erfahrungen und Assoziationen jedes einzelnen. Dementsprechend individuell ist das Erlebnis solcher Hörspiele. Im Gegensatz zu literarischen Hörspielen geht es aber nicht darum, etwas zu „verstehen“ oder um die Abfrage von Information, auch nicht um eine mehr oder minder einheitliche Rezeption oder eine allgemein anerkannte, vermeintlich gültige Interpretation des Gehörten. Den Hörspielmachern des Neuen Hörspiels geht es viel eher darum, den Hörer auf Basis des akustischen Materials die Inhalte selbst produzieren zu lassen und ihn im Vorgang des Hörens zum aktiven Mitspieler, Mitvollzieher zu machen. Jeder produziert sein eigenes Hörspiel auf seine eigene individuelle Weise und je nachdem, worauf der Fokus liegt,

²⁰⁹ Vgl. Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16. S. 15.)

kann der Hörer bei jedem neuerlichen Hören desselben Werks eine andere Fassung als die vorangegangene hören. „Diese Stücke lassen ebensoviele Interpretationen zu, wie es Hörer und wie es Aufführungen gibt.“²¹⁰

Vermittlung des Neuen Hörspiels

Zwei Punkte scheinen konstitutiv für die Rezeption des Neuen Hörspiels: Zum einen die bereits angesprochene Notwendigkeit einer gewissen kooperativen Bereitschaft des Hörers, sich auf das Neue Hörspiel einzulassen, und zum anderen die Hemmschwelle davor, die Angst vor dem Nicht-Verstehen. Tatsächlich wird dem Neuen Hörspiel nicht selten unterstellt, es sei am Hörer vorbei inszeniert worden, sei zu schwer verständlich; Tatsache ist jedoch, dass die verschiedenen Rundfunkanstalten wie nie zuvor um Vermittlung bemüht sind.²¹¹ Die Neuen Hörspiele werden dem Hörer nicht einfach unkommentiert und isoliert sprichwörtlich vor die Füße geworfen, sondern sie sind in den meisten Fällen eingebettet in themenorientierte Programmblocke und Sendereihen. Der interessierte Hörer soll bestmöglich betreut und durch Hörspielanalysen, Werkstattberichte und Diskussionen mit Hörspielschaffenden und Hörern inhaltlich in das weite Feld des Neuen Hörspiels eingeführt werden. So entsteht beispielsweise die WDR-Feedback-Reihe „Was haben wir gehört?“, in der Hörer sich in Form von Rollenspielen und Nacherzählungen mit Hörspielen auseinandersetzen und aktiv-produktiv auf das Gehörte reagieren können²¹² oder die sechsteilige Reihe „Experiment und Kritik der Sprache im Hörspiel“, in der Klaus Schöning Hörspiele vorstellt, die sich einer veränderten Verwendung von Sprache bedienen²¹³, oder aber die Reihe „Hörspielmacher“, die in Werkstattportraits einzelne Autoren/Regisseure, ihre Entwicklung und ihren Einfluss auf die Hörspielpraxis vorstellt²¹⁴. Darüber hinaus sind natürlich noch die von Klaus Schöning herausgegebenen Essay- und Materialbände „Neues Hörspiel. Texte Partituren.“, „Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche.“ Und „Spuren des Neuen Hörspiels“ zu nennen, die in subjektiven Arbeits- und

²¹⁰ Mon, Franz: Hörspielkonzepte blaiberg funeral und bringen um zu kommen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 255 – 257. S. 257.

²¹¹ Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988. S. 25.

²¹² Vgl. Schöning, Klaus: Spuren des Neuen Hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 17 – 58. S. 41.

²¹³ Vgl. ebd. S. 29.

²¹⁴ Vgl. ebd. S. 47.

Erfahrungsberichten ganz unterschiedliche Positionen des Neuen Hörspiels versammeln.²¹⁵

All diese Anstrengungen verfolgen ein und dasselbe Ziel: den Hörer zu einer offenen, unvoreingenommenen Wahrnehmung zu führen und dabei neue Hörgewohnheiten herauszubilden. Tatsächlich wird der Hörer nie wieder auf eine derart ganzheitliche Weise und mit einer solchen Intensität betreut, wie es im Zuge des Aufkommens des Neuen Hörspiels in den 1960er und 70er Jahren der Fall ist, womit Vorwürfe der Art, Neues Hörspiel sei zu komplex, zu schwierig und unbequem zu konsumieren oder – wie vorangehend beschrieben – am Hörer vorbei inszeniert worden, ganz klar entkräftet werden können.

„Es wird oft gesagt: diese Hörstücke seien schwer verständlich, sie schreckten einen normalen Hörer ab. Dies ist richtig, solange der Hörer nur hören will, was er sowieso schon weiß. Das experimentelle Stück muß ihn ärgern, bis er lernt, sich loszulassen, und das heißt: auf die maximale Sicherung seiner Existenz durch unaufhörliche Bestätigung ihrer Geordnetheit, ihrer Dauerhaftigkeit zu verzichten.“²¹⁶

²¹⁵ Vgl. ebd. S. 34.

²¹⁶ Mon, Franz: Über radiophone Poesie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 275 – 277. S. 276f.

5. Das Neue Hörspiel anhand Theorie und Werk von Franz Mon und Ernst Jandl

Stimm- und Sprachinszenierung bei Franz Mon

„Wir leben mehr oder weniger bewußt in einer von Sprachstereotypen wetterfest imprägnierten Wirklichkeit [...].“²¹⁷

Wie kaum ein anderer befasst sich Franz Mon mit der theoretischen Seite des Neuen Hörspiels. Der erste Band seiner Gesammelten Werke²¹⁸ enthält dementsprechend ausschließlich Essays sowie Bemerkungen zu eigenen, aber auch Fremdwerken. Von der experimentellen Poesie kommend, kreist ein großer Teil dieser theoretischen Auseinandersetzungen um verschiedene Aspekte von Sprache, die auch im Folgenden – da sie Basis des Neuen Hörspiels sind – im Zentrum stehen sollen.

Franz Mon ist einer der konsequentesten Vertreter des Neuen Hörspiels. Er versteht es zu Beginn der 1960er Jahre wie kaum ein anderer, die Neuerungen und offenen Arbeitsweisen des Neuen Hörspiels produktiv zu nutzen und voranzutreiben. Mon experimentiert als Autor und zugleich Regisseur seiner eigenen Stücke mit den neuen Studiotekniken und findet vor allem in der Stereophonie ein artifizielles Gestaltungsmittel, das seine Arbeiten fortan wesentlich mitbestimmen wird. Ausgangspunkt beinahe aller Werke von Franz Mon ist eine ausgeprägte Sprachkepsis. Sie bildet die Grundlage sowohl für seine experimentellen Hörstücke als auch für seine theoretische Beschäftigung mit dem Thema.

Mons Material: Sprache, Stimme, Technik

Franz Mon bedient sich in erster Linie aus dem nahezu unerschöpflichen Fundus der Alltagssprache, einer Sprache, die „den geschichtlichen Zustand der Wörter, Redensarten, Formulierungen einbezieht; also die Erinnerung, die der Einzelne und die Gesellschaft

²¹⁷ Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 211 – 226. S. 216.

²¹⁸ Vgl. Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994.

mit den Wörtern usw. verbindet [...]“²¹⁹. Sprache ist immer auch mit Erinnerung und damit in weiterer Folge mit Erwartung verbunden. Mon spricht von Bedeutungshöfen, die jedes Wort umgeben, von ihrer Vielbezüglichkeit.²²⁰ Der Wert von Sprache als sein Material liegt für Mon genau in dieser geschichtlichen Qualität, „in der Spannung zwischen Erinnern, Vergessen und Wiedererinnern [...]. Eine Bedeutung schließt an, wird benutzt und verschimmt. Und bleibt dennoch im Erinnerungspotential [...]“²²¹ Damit lässt sich hervorragend spielen: Wörter sind nicht mit einer speziellen Bedeutung „verheiratet“ und sinnvolle Aussagen fordern auch keine grammatikalisch korrekten Sätze, vielmehr genügen bereits Andeutungen, semantische Verschiebungen²²², kleine Brüche, um Bewegung im Hörer auszulösen und die festgefahrenen Erinnerungen neu zu verknüpfen.

Hier setzt Mon an, wenn er mit der Eigenschaft von Sprache, Zitat und Dokument zu sein, spielt. Er verwendet gezielt Ausdrücke und Redewendungen, die ins kollektive Gedächtnis unseres Kulturkreises eingeschrieben sind, die eine Geschichte mitbringen, um sie im nächsten Zug aufzubrechen. Der Hörer erkennt, was er hört, doch im Moment, da er das Gehörte wie gewohnt schnell und unachtsam in die dafür zurechtgelegte Schublade einordnen will, merkt er, dass es ihm nicht gelingen wird, nicht gelingen kann. Durch die neue Umgebung, durch ihre Einbettung ins Hörstück, verliert die Sprache ihre eindeutige Lesbarkeit. Im einen Moment noch glaubt der Hörer verstanden zu haben, schon im nächsten merkt er aber, dass er in die Irre geführt wurde.

„Dieser Situation von Sprache und Realität ist nicht durch die bloße Reflexion zu begegnen, vielmehr müssen die inkrustierten Sprachgebilde selbst in eine Fassung gebracht werden, die ihrer Realität entspricht. [...] Das heißt vor allem: Sie müssen aus der Vertraulichkeit, die jeder Versprachlichung als Beigabe des sprachhandelnden Subjekts innewohnt, in die Verhärtung, die Verdinglichung getrieben werden, ihren vom Subjekt gestifteten Ganzheits- und Sinncharakter verlieren, so daß das Subjekt in der Konfrontation mit dieser Wahrheit seiner Sprachgebilde ihr Verhältnis zur Realität erkunden kann. Die sprachlichen Gebilde erscheinen jetzt als das, was sie sind: Objekt unter Objekten, beliebige Versatzstücke, verdinglichtes Material, das neuen

²¹⁹ Mon, Franz: Meine 50er Jahre. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 5 – 18. S. 17.

²²⁰ Mon, Franz: Die Buchstaben beim Wort genommen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 123 – 143. S. 141.

²²¹ Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 211 – 226. S. 214.

²²² Vgl. ebd. S. 214.

Formintentionen zur Verfügung steht.“²²³

Franz Mon benutzt zwar das Regelwerk der Sprache, unterbricht und stört aber die eingefahrenen Abläufe.²²⁴ Erklärtes Ziel dieser Sprachspiele ist es, Bewusstsein beim Hörer zu schaffen, ihn auf die Realität von Sprache zu stoßen. Mons Stücke haben damit gewissermaßen Modellcharakter:

„Sie stoßen uns unter vereinfachten Bedingungen und ohne die Belastung durch die realen täglichen Situationen auf Phänomene und Probleme des Kommunizierens, unserer Sprachverfassung [...]. Und solche Spiele haben für den einzelnen Hörer ihren Sinn gerade in der Herausforderung, seine Fähigkeit und seine Möglichkeit aufzufassen, wahrzunehmen, Beziehungen herzustellen, Vergleiche anzustellen, Sinnbezüge zu erkennen – zu verstehen, in Gang zu bringen und zu schärfen. Es geht um Genauigkeit des Zu- und Hinhörens [...]. Es geht um ein genaueres, reflektierendes Verhalten gegenüber sprachlicher Artikulation [...].“²²⁵

Es finden sich in den Stücken Franz Mons aber auch Artikulationen abseits jedes konventionellen sprachlichen Sinns, in denen das Maß an Bedeutung auf ein Minimum herabgesetzt ist, sodass die Stimme und der bloße artikulatorische Ablauf selbst in den Vordergrund treten.²²⁶ Hierbei sind es Einzelbuchstaben und Laute, die für Mon den Ausgangspunkt bilden. Sie haben für sich allein stehend keine Bedeutung, keinen inhaltlichen Bezug, sie wecken keine Erinnerung und sind somit „halbwegs neutral gegenüber dem gebrauch [sic!]“²²⁷.

Hier bezieht sich Mon vor allem auf die phonetische Poesie, auf die Klang- und Lautgedichte auch der Dadaisten. In seinem Essay „Literatur im Schallraum. Zur Entwicklung der phonetischen Poesie“ setzt er sich damit besonders intensiv auseinander.²²⁸ Hugo Ball, Kurt Schwitters und Raoul Hausmann bezeichnet Mon als

²²³ Ebd. S. 216

²²⁴ Vgl. Claus, Carlfriedrich: Bemerkung. In: Claus, Carlfriedrich [Hrsg.]: das wort auf der zunge. Franz Mon. Texte aus vierzig Jahren. Berlin: Janus press, 1991. S. 3.

²²⁵ Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 264 – 274. S. 273.

²²⁶ Mon, Franz: Artikulationen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 22 – 25. S. 23.

²²⁷ Mon, Franz: der nie begonnene beginn. In: Claus, Carlfriedrich [Hrsg.]: das wort auf der zunge. Franz Mon. Texte aus vierzig Jahren. Berlin: Janus press, 1991. S. 164.

²²⁸ Vgl. Mon, Franz: Literatur im Schallraum. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 240 – 251. S. 240ff.

„Veteranen dieser eigentümlichen Sprachkunst“²²⁹, derer er sich auch selbst bedient. Diese Werke der phonetischen Poesie bestehen aus Schallmaterial unterschiedlichster Art: Verständliche Sprachteile stehen gleichwertig neben unverständlichen und fließen in Ausdruckslaute der menschlichen Stimme über, all das noch verfremdet und bearbeitet durch technische Manipulation, die ebenfalls zum Mitspieler dieser Stücke wird.

„Die phonetische Feinstruktur solcher Texte läßt sich mit keiner Schrift, nur mit Hilfe des Tonbandes aufzeichnen. [...] Es objektiviert den subjektiven Vollzug einer Sprechbewegung; es dient aber auch dazu, das phonetische Material zu bearbeiten, zu verformen, zu mischen usw. Denn Schnitt, Blende, Mischung und Schichtung sind nicht nur – wie für das herkömmliche Hörspiel – technische Tricks, ein akustisches Szenarium abrollen zu lassen, sie entsprechen Formen des Sprachvollziehens selber – wenn man sie aus dem technischen ins kommunikative Vokabular überträgt, könnte man sie auf das Verstummen, Das-Wort-Abschneiden, In-die-Rede-fallen, Überschreien, Einschmeicheln, Eines-Sinnes-Sein und worauf auch immer beziehen. Die technischen Handlungen selbst haben bereits eine Gestik, die mit der sprachlichen korrespondiert [...].“²³⁰

Das hierfür beziehungsweise für experimentelle Stücke an sich wohl am besten geeignete Ordnungsprinzip ist das Prinzip der Collage²³¹. Zu diesem Zeitpunkt in anderen künstlerischen Bereichen wie beispielsweise der bildenden Kunst längst etabliertes Mittel, wird sie im Hörspiel vor allem mit Aufkommen der Stereophonie zum Thema, die ihrerseits beste Voraussetzungen für die akustische Collage schafft.²³² In der Collage können alle Materialien – sinnhafte oder sinnfreie Sprache, stimmliche Äußerungen abseits von Sprache, Technik, Geräusche etc. – gleichwertig angeordnet werden, es gelten neue, unkonventionelle Spielregeln und Muster abseits jeder Konvention, nach denen die Elemente sortiert werden können. Die heterogenen Materialien bilden „eine funktionelle Einheit, aber keine thematische. An die Stelle des geschlossenen Sinnzusammenhangs ist

²²⁹ Ebd. S. 240.

²³⁰ Ebd. S. 249f.

²³¹ Collage leitet sich vom französischen Wort „coller“ ab und bedeutet „ankleben“. Aus einer ursprünglich technischen Bezeichnung wurde also ein künstlerisches Prinzip erhoben, man kann fast sagen eine künstlerische Grundeinstellung. Vgl. dazu die beiden Essays: Mon, Franz: Prinzip Collage. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 209 – 210. sowie Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 211 – 226.

²³² Vgl. Schöning, Klaus: Hörst du das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 59 – 84. S. 65.

das Funktionengeflecht getreten [...].²³³, schreibt Mon in seinem Essay „Collagetexte und Sprachcollagen“.

„Montage aus ‚Artikulationen 62‘ “ / 1962, 1985

Noch vor Beginn seiner eigentlichen Hörspielarbeit mit „das gras wies wächst“ im Jahr 1969, realisiert Franz Mon artikulatorisch-phonetische Stücke mit ihm selbst als Sprecher. Diese Arbeiten entstehen zwischen 1960 und 1962.²³⁴ Die „Montage aus ‚Artikulationen 62‘ “²³⁵ beinhaltet einige dieser Stücke, unter anderem „erge erekte“, „henk“ und „was“, kaum eines davon länger als zwei Minuten.²³⁶ Mon selbst schreibt darüber:

„Es handelt sich um Permutationen von Silben ohne Bedeutung. Dabei wurde eine bestimmte Silbe durch Veränderung der Artikulationseinstellung entwickelt, bis die Ausgangsform nicht mehr zu erkennen war. Ich wählte diese systematische Methode, um zu verhindern, daß eine nur subjektive, expressive Lautäußerung zustande kam, da die bloße private Emanation mir als Gefängnis und als Verhinderung dessen, was ich eigentlich erfahren wollte, erschien.“²³⁷

Den Anfang der Montage macht „erge erekte“. Diese Wortschöpfung bildet die Basis, von der sich Mon recht schnell entfernt, hin zu einem fast stotternden Artikulieren, das dennoch während der ganzen Dauer der Artikulation deutliche Bezüge zum Ursprungswort aufweist. Dominieren in den ersten Sekunden noch die Konsonanten *r*, *k* und *t*, mischen sich nach und nach die Vokale *a*, *e*, *o* und *u* dazu. Gegen Ende kann man vorrangig die Artikulationen ‚kur‘ und ‚ker‘ heraushören, wobei die lautliche Qualität besonders vom rollenden *r* herrührt. Über diese Tonspur wird mit ein wenig zeitlicher Verzögerung und anfangs deutlich leiser dieselbe Spur gelegt, bereits nach kürzester Zeit

²³³ Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 211 – 226.S. 211.

²³⁴ Vgl. Mon, Franz: Über radiophone Poesie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 275 – 277. S. 275.

²³⁵ Mon, Franz: Montage aus „Artikulationen 62“. Sprecher und Realisation: Franz Mon. 1962/1985. Auf LP: Scholz, Christian [Hrsg.]: Lautpoesie. Eine Anthologie. Obermichelbach: Gertraud Scholz Verlag, 1987.

²³⁶ Die drei genannten Stücke sollen im Folgenden kurz besprochen werden, auf alle einzugehen würde wegen der Kürze der jeweiligen Stücke zu Ungenauigkeiten in der Analyse führen, die Begrifflichkeiten würden Gefahr laufen zu verschwimmen.

²³⁷ Mon, Franz: Über radiophone Poesie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 275 – 277. S. 275.

verschwimmen die beiden Spuren ineinander und man verliert sich in ihrer Kumulation. Die nächste Station der Montage bildet eine schwer definierbare Mischung aus verhaltenem falsch klingendem Lachen und leichtem gekünsteltem Husten, das eine geht laufend ins andere über. Bereits anhand der wertenden Zuschreibung dieser an sich körperlichen Stimmäußerungen abseits von Sprache wird klar, wie emotional besetzt solche Verlautbarungen sein können. Sie sind damit in gewisser Weise Gesten, die den Hörer sofort Beziehungen zu bereits Gehörtem herstellen lassen.

Als nächstes Stück folgt „henk“. Bereits nach einigen Wiederholungen des Wortes gerät der Sprecher immer mehr außer Atem, die Frequenz erhöht sich, aus ‚henk‘ wird ‚hök‘ und in weiterer Folge Stöhnen, es sind mehrere ineinander verschachtelte und einander entgegenlaufende akustische Ebenen zu hören. Schließlich geht das Stück über in ein langgezogenes und sehr schwerfällig gesprochenes *ä*, man hört förmlich die Zunge, wie sie dem Sprecher schwer im Mund liegt, man kann die Artikulationsbewegung beinahe mitvollziehen. Mit jeder Wiederholung gewinnt der Laut jedoch an Leichtigkeit, wird deutlicher und bildet am Ende ein stimmlich leichtes und klares, fast überdeutliches ‚aah‘ aus, im Sinne des Ausdruckslautes ‚aha‘, ein Suggestieren von Verständnis gewissermaßen. Dieser Part funktioniert damit gegenläufig zu „erge erekkt“ und „henk“, bei denen das vermeintlich Deutliche, nämlich das Ausgangswort, am Anfang des Stückes steht und die Artikulation sich in der Folge durch vermehrten Ausdruck von Körperlichkeit in der stimmlichen Verlautbarung immer weiter davon entfernt.

Im phonetischen Stück „was“ schließlich kann man auf Umwegen erleben, wie aus dem Wort „was“ „Vase“, „Hase“ und letztlich „Hass“ wird. Mon spielt hier mit der Veränderbarkeit von Buchstabenkonstellationen: „Als Wortpartikel ist er [Anm. d. Verf.: der einzelne Buchstabe] selber ohne Bedeutung, doch kann die Veränderung eines dieser Teilchen die Wortbedeutung verändern, gelegentlich sogar den Sinn eines Textes umkippen.“²³⁸

Als die deutlichsten Strukturmerkmale dieser „Montage aus ‚Artikulationen 62‘“ sind nun Variation, Wiederholung und Überlagerung hervorzuheben. „Die Wiederholung des Sichverändernden stabilisiert die Augenblicke. Der Hörer erfährt die Rapidität und Zerfallbarkeit der sprachlich artikulierten Momente und schließlich die Grenze, an der

²³⁸ Mon, Franz: Text wird Bild wird Text. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 113 – 123. S. 115.

ihn die Fähigkeit, das was ihn anrührt, definieren zu können, verläßt.“²³⁹

Zwei Aspekte erscheinen beim Hören solcher Stücke außerdem wesentlich. Zum einen wird deutlich, dass es keine eindeutige Mitteilung, keine Sprache im engen Sinn braucht, bereits Ausdruckslaute wie Stöhnen oder Husten können durch ihre Klangfarbe und Akzentuierung bestimmte Assoziationen auslösen und in Gang setzen. Laute können Symbole sein, Gesten, „die sie im jahrhundertelangen Gebrauch angezogen haben und die auch im täglichen Handhaben der Sprache gegenwärtig [sind].“²⁴⁰ Und zum anderen setzt sich anstelle des gewohnten Akts der Interpretation und des Verstehen-Wollens das Mitvollziehen. Franz Mon schreibt:

„[...] an die Stelle des verbal gestützten Verstehens [tritt] der Mitvollzug der vorantreibenden, rhythmisch-dynamischen Stimmbewegung. Die Zeiterfahrung des Hörers kann sich nicht mehr ausfächern mit Hilfe von verbal aufgerufenen Sinn- und Bildbezügen, sondern der Hörer springt und treibt mit den tönenden Artikulationsmomenten.“²⁴¹

„das gras wies wächst“ / 1969

Mons erste Hörspielarbeit ist das 1969 vom Saarländischen Rundfunk in Kooperation mit dem Bayerischen Rundfunk und dem Westdeutschen Rundfunk produzierte Stück „das gras wies wächst“²⁴². Im Vorwort des Manuskripts schreibt Franz Mon programmatisch:

„der hörer des folgenden hörspiels erfährt keine geschichte. es gibt zwar dialoge, aber keine zusammenhängende handlung. es handeln die sprachelemente. subjekte sind die wörter, die wörteragglomerationen, die gestanzten redenarten. [...] eine entscheidende rolle spielt das bewußtsein des hörers, der das verwandte sprachmaterial wiedererkennt, das sich erinnert, wo diese prägungen herkommen, wie und von wem sie benutzt worden sind. das ganze material ist transparent auf einen riesigen hof gebrauchter sprache [...].“²⁴³

²³⁹ Mon, Franz: Die Buchstaben beim Wort genommen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 123 – 143. S. 138.

²⁴⁰ Mon, Franz: Literatur im Schallraum. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 240 – 251. S. 243.

²⁴¹ Mon, Franz: Die Buchstaben beim Wort genommen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 123 – 143. S. 137f.

²⁴² Mon, Franz: Das Gras wies wächst. Realisation: Franz Mon. Produktion: SR/BR/WDR, 1969. Auf LP: Mon, Franz: Das Gras wies wächst. Hamburg/Darmstadt: Deutsche Grammophon/Luchterhand, 1974.

²⁴³ Mon, Franz: das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren.

Es handeln also die Wörter und die Redewendungen, meint Mon, eine Handlung im herkömmlichen Sinn gibt es nicht. Was der Zuhörer in diesem Hörspiel erfährt, lässt ihn wohl mehr Fragen stellen als Antworten bekommen. Genau das ist Mons Intention. Er greift tief in den Fundus der Alltagssprache, bricht sie aber schon im nächsten Moment auf, wenn er sie – über weite Strecken eingebettet in die Form des Dialogs – ad absurdum führt. Kommunikation ist in diesem Stück von Beginn an zum Scheitern verurteilt, die Dialoge sind nur scheinbare Dialoge, die Stimmen handeln jede für sich, reden aneinander vorbei, sie lassen sich auf keine Figuren beziehen. Entsprechend gibt es keine Rollenbezeichnungen im klassischen Sinn, sondern die Stimmen werden schlicht als ‚M1 männliche Stimme‘, ‚MS männliche sonore Stimme‘, ‚W weibliche Stimme‘, ‚K1 Kinderstimme‘ etc. durchnummeriert.²⁴⁴

Ausgangspunkt des Hörspiels ist für Mon ein sprachliches Phänomen, nämlich das Fragen. „Ich wollte die verschiedenen Typen und die verschiedenen Methoden von Fragen aufstöbern. Denn mir schien das Fragen eine der elementarsten Möglichkeiten sprachlicher Aktivität zu sein [...]“, schreibt Mon über seine Intention, und weiter: „Es ist die Tätigkeit, die sich auf ein Ziel richtet, ohne es zu kennen, vielleicht sogar, ohne zu wissen, ob es das Ziel überhaupt gibt.“²⁴⁵ Das Grundprinzip des Hörspiels war damit gefunden: Einer Reihe von Situationen, in denen Fragen üblicherweise gestellt werden, beispielsweise der Form des Interviews, Namensaufrufen, Verhören etc. stellt Mon Antworten gegenüber, die sich ihrerseits aus Redewendungen, Zitaten, Sprichwörtern, also sprachlichen Versatzstücken des Alltags speisen. In der Renotation des Hörspiels, das eher Partitur- als Manuskriptcharakter hat, findet sich dieses Frage-Antwort-Spiel in jeweils vier nebeneinander aufgereihten Spalten.

Zu Beginn noch weitgehend separat und akustisch deutlich voneinander unterscheidbar, schieben sich Fragen, vermeintliche Antworten und davon autonome Passagen immer öfter ineinander. An manchen Stellen entsteht durch Verdoppelungen und phasenverschobene Überlagerungen ein undurchdringliches Stimmengewirr, das im nächsten Moment wieder von sehr klaren Frage-Antwort-Paaren abgelöst wird. Entsprechende Regieanweisungen lauten: „M1. M2. MS. W. WA. ständig wechselnde

Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 195 – 244. S. 197.

²⁴⁴ Vgl. ebd. S. 196.

²⁴⁵ Mon, Franz: Bemerkungen nachträglich zum Hörspiel *das gras wies wächst*. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 253 – 255. S. 254.

positionen. nach 4“ verdoppelung und inversion des stimmengewirrs.“²⁴⁶ oder „der ganze text wird, mit kurzen verzögerungen, viermal übereinandergelegt. die 2. schicht läuft mit der halben, die 3. schicht mit der viertel, die 4. schicht mit der achtel geschwindigkeit der 1. schicht.“²⁴⁷ Neben diesen formalen Prinzipien spielt Mon vor allem mit den Redewendungen selbst, mit Bedeutungsverschiebungen durch einzelne Wörter oder Buchstaben, mit simplen Veränderungen der Grammatik, die das Spiel der durchorganisierten Sprechabläufe konterkarieren²⁴⁸, wenn etwa aus „es haut hin“ „du haust hin“²⁴⁹ wird oder „nick doch einfach“ zu „nick doch einfach ein“²⁵⁰.

Auch die Sprechweisen der einzelnen Stimmen zusammen mit ihrer Positionierung im stereophonen Raum sind für sich genommen eigenständige Materialien dieses Spiels. „Es interessiert die Artikulationsbreite der Stimmen mit ihren Färbungen, Stärken, Geschmeidigkeiten; ferner ihr Vermischen, Verwischen, Vereinzeln, Kulminieren.“²⁵¹ Die Stimmen sind angewiesen einatmend, vibrierend oder flüsternd zu sprechen, überdeutlich, weinerlich oder singend. Die konkrete Beschaffenheit dieser Stimmen soll damit vorgezeigt werden, ihre Gestik soll behandelt werden wie Material.²⁵²

Darüber hinaus finden sich wiederkehrend Lautartikulationen, die zeitgleich oder teilweise überlappend zu sprachlichen Äußerungen eingesetzt werden, an manchen Stellen das Gesprochene semantisch unterstützend, an anderen wiederum ohne Bezug zur Wortebene. Die *i*-Artikulation²⁵³ beispielsweise setzt zusammen mit Fragen zu Organtransplantation und -spende ein. Da der Laut *i* in der deutschen Sprache als Ausdruck von Ekel und Abscheu recht konventionalisiert ist, kann die Artikulation an dieser Stelle durchaus als emotionale Antwort auf die gestellten Fragen verstanden werden. Als Kommentar erhält die stimmliche Äußerung so beinahe sprechähnliche

²⁴⁶ Mon, Franz: das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 195 – 244. S. 204.

²⁴⁷ Ebd. S. 212.

²⁴⁸ Ramm, Klaus: Neues Hörspiel im Radio. Vier Wiederholungen zum gleichen Thema (1973). In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 213 – 228. S. 217.

²⁴⁹ Mon, Franz: das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 195 – 244. S. 207.

²⁵⁰ Ebd. S. 210.

²⁵¹ Mon, Franz: Bemerkungen nachträglich zum Hörspiel das gras wies wächst. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 253 – 255. S. 255.

²⁵² Vgl. ebd. S. 255.

²⁵³ Vgl. Mon, Franz: das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 195 – 244. S. 210.

Funktion.²⁵⁴ Die *a*-Artikulation, in der Partitur mit der Anweisung „durch verschiedene emotionale lagen gezogen, vor allem lachen“²⁵⁵ versehen, lässt sich wiederum nicht auf die gleichzeitig ablaufende sprachliche Ebene beziehen. Viel eher fungiert sie durch lautstarke Einblendung als sehr deutliche Unterbrechung des Gesprochenen.

Es finden sich außerdem noch eine *o*- und eine *n*-Artikulation, beide jeweils jedoch auf andere Weise sprachlich vorbereitet, indem sie im vorangehenden Text thematisiert werden. Der *o*-Artikulation geht beispielsweise ein Gespräch zwischen zwei Kindern (K1 und K2) über eben dieses *o* voran: „was willst du denn hören?“ „am liebsten nochmal das o.“ „ich kann wirklich nichts hören.“ „was für ein o?“ „das o wie in groh.“ „mit weichem g?“ „ja. und mit weichem ooooooooooooo (die o-artikulation wird 15“ ausgeführt.)“²⁵⁶ Ähnlich verhält es sich bei der abschließenden *n*-Artikulation²⁵⁷, die auch das Ende des gesamten Hörspiels bildet und recht abrupt aus einem sehr beschwingten Monolog, genauer aus seinem letzten Wort „Sonne“ hervorgeht. Wesentliches Merkmal hierbei ist die Dauer des mehrfach übereinandergelegten *n*-Lautes von gut einer Minute. Ein harter Schnitt beendet schließlich das Hörspiel.

Franz Mon als Vertreter des Neuen Hörspiels

Mit seinem theoretischen Werk, vor allem aber mit seinen Hörspielarbeiten vertritt Franz Mon also wie kaum ein anderer Hörspielschaffender die Grundhaltung des Neuen Hörspiels. Kompromisslos setzt Mon in seinen Stücken auf die Materialität der akustischen Bestandteile. Er inszeniert Stimme und Sprache als eigenständige Akteure, instrumentalisiert sie nicht in Hinblick auf einen vermeintlich tieferen Sinn, sondern zeigt sie als das, was sie sind. Keine Handlung steht im Vordergrund, sondern die einzelnen hörbaren Elemente. Handlung im weitesten Sinn kommt lediglich zustande,

„wenn die Schichten, aus denen ein Geschehen sich aufbaut, behandelt werden, als wären sie jede für sich schon ein Geschehen: die bloße Bewegung der Figuren, der Ablauf ihrer Zeit, die Geräusche, die sich ergeben, die sprachlichen Äußerungen, die vorkommen. Manchmal steckt das Geschehen in

²⁵⁴ Maurach, Martin: Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1995. S. 118f.

²⁵⁵ Mon, Franz: das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 195 – 244. S. 204.

²⁵⁶ Ebd. S. 234f.

²⁵⁷ Ebd. S. 242f.

der Konstellation der Figuren [...], manchmal steckt es in der Verlangsamung eines Vorgangs [...], manchmal steckt es in der Entfernung zwischen zwei Figuren usw.“²⁵⁸

Wesentlicher Mitspieler ist bei Mon die Technik, die Manipulationen und Verfremdungen, die durch sie möglich werden. Technik wendet Mon nicht als Mittel zum Zweck an, sondern stellt sie in eine Reihe mit den anderen akustischen Elementen. Besonders in seinem Essay „Über radiophone Poesie“²⁵⁹ beschäftigt sich Mon mit den vielfältigen Möglichkeiten solcher Verfahren. Die Gemachtheit und der artifizielle Charakter dieser Stücke sollen dem Hörer zu jedem Moment der Rezeption bewusst sein.

Auch die Forderungen Mons an einen kritischen Hörer entsprechen in hohem Maße den Grundsätzen des Neuen Hörspiels. Es geht ihm um ein reflektiertes und vor allem genaues Hinhören auf die akustischen Vorgänge. Der Rezipient soll sensibilisiert und selbst zum aktiven Mitspieler werden, er soll das Gehörte auf Basis seiner eigenen Sinnbezüge und Erinnerungen, welche das Gehörte in ihm auslösen, mitproduzieren. „Der Hörer kann hier nicht im Vorbeigehen konsumieren, sondern zum Spaß des Hörens gehört unerlässlich der des reproduzierenden Produzierens.“²⁶⁰, schreibt Mon programmatisch und an anderer Stelle:

„Auf die stereotyp wiederkehrende Klage: solche Stücke seien unverständlich, kann nicht dadurch reagiert werden, daß das Maß an Verständlichkeit der Stücke erhöht wird, sondern nur so, daß das Maß an Verstehensfähigkeit bei den Hörern vergrößert wird. Der andere Weg hieße, die Augen und Ohren verschließen vor der unerhörten Quantität an Noch-nicht-Verstehbarem, an Nichtverstehbarem in unserer Gesellschaft.“²⁶¹

Gerade diese Kompromisslosigkeit und Konsequenz, seine Hörspiele, aber auch die Vermittlung derselben betreffend, macht Mon zu einem wichtigen Akteur des Neuen Hörspiels. Franz Mon gibt diesem Genre Form, treibt es voran und trägt mit seinen experimentellen Inszenierungen von Stimme und Sprache zu einem offenen Verständnis dieser akustischen Phänomene bei.

²⁵⁸ Mon, Franz: spiel hölle. In: Mon, Franz: Lesebuch. Erweiterte Neuausgabe. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1972. S. 97 – 127. S. 97.

²⁵⁹ Vgl. Mon, Franz: Über radiophone Poesie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 275 – 277.

²⁶⁰ Mon, Franz: Vorspann zur Funkfassung von herzzero. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 238 – 240. S. 239.

²⁶¹ Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 264 – 274. S. 272f.

Stimm- und Sprachinszenierung bei Ernst Jandl

„Hörspiel ist ein doppelter Imperativ“²⁶²

Ernst Jandl – vor allem für seine der konkreten Poesie zuordenbaren Laut- und Sprechgedichte sowie seine visuelle Poesie bekannt und gefeiert – ist neben Franz Mon einer der wichtigsten Vertreter des Neuen Hörspiels; auch wenn er sich selbst ungern einordnen lässt: „zu welcher poetischen Richtung ich zu zählen sei“, schreibt er, „auf diese Frage kann ich nicht antworten, es sei denn, man nimmt nach Belieben »zu keiner« oder »zu meiner« als eine Antwort.“²⁶³ Und tatsächlich: Keine Bezeichnung, kein Label wird ihm in vollem Umfang gerecht, Ernst Jandl ist vielmehr konsequenter Überschreiter jeglicher konventioneller Gattungsgrenzen und steht für eine Synthese verschiedenster Kunstströmungen. Jandl hat neben seinen zahllosen Gedichten und den bereits erwähnten Hörspielarbeiten noch Theaterstücke geschrieben, Essays verfasst, er ist als Vortragender seiner eigenen Werke in Erscheinung getreten und hat bei all dem jeweils das eine ins andere fließen lassen. Es seien hier exemplarisch genannt der 1966 erstmals erschienene Gedichtband „Laut und Luise“²⁶⁴ – bis heute das meistverkaufte Werk der konkreten Poesie²⁶⁵ –, der Band „Sprechblasen“²⁶⁶, in dem eine Reihe von visuellen Gedichten versammelt sind, und „Stanzen“²⁶⁷, 1992 erschienen und damit zum Spätwerk Jandls zählend, außerdem das Theaterstück „Die Humanisten“ und die Sprechoper „Aus der Fremde“ aus den Jahren 1976 und 1979 sowie die beiden theoretischen Auseinandersetzungen „Die schöne Kunst des Schreibens“²⁶⁸ und „Das Öffnen und Schließen des Mundes“²⁶⁹. Letztere basiert auf dem Manuskript zur mittlerweile berühmten gewordenen Frankfurter Poetik-Vorlesung, die Jandl im Wintersemester 1984/85 an der Goethe-Universität Frankfurt gehalten hat. Bereits diese selektive Auswahl an Werken

²⁶² Jandl, Ernst: Umschlagtext (Vorderseite) für Luchterhand-Typoskript „Fünf Mann Menschen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 165.

²⁶³ Jandl, Ernst: Orientierung. In: Jandl, Ernst: Ernst Jandl für alle. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 214.

²⁶⁴ Jandl, Ernst: Laut und Luise. Stuttgart: Reclam, 1976.

²⁶⁵ Vgl. Römer, Veronika: Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls. Berlin: LIT Verlag, 2012. S. 9.

²⁶⁶ Jandl, Ernst: Sprechblasen. Stuttgart: Reclam, 1979.

²⁶⁷ Jandl, Ernst: Stanzen. Hamburg: Luchterhand, 1992.

²⁶⁸ Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Erweiterte Neuausgabe. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983.

²⁶⁹ Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985.

zeigt: Die vermeintlichen Grenzen verschiedener Genres und Arbeitsweisen bleiben bei Jandl in alle Richtungen offen. Ebendieser Einstellung ist die Ausweitung seiner Lyrik in Richtung akustischer Realisation in Form von Hörspielen zu verdanken. Im Folgenden soll der Fokus nun auf Jandls Hörspielarbeit und seinen Überlegungen zu Sprache und Stimme liegen.²⁷⁰

Jandls erste Hörspielarbeit ist das Stück „Fünf Mann Menschen“²⁷¹, es entsteht in Zusammenarbeit mit seiner langjährigen Lebens- und Arbeitsgefährtin Friederike Mayröcker, die mit Jandl eine Vielzahl von Gemeinschaftsarbeiten realisiert hat. Das auf Elementen der konkreten Poesie basierende Hörspiel besteht aus 13 kurzen Szenen und enthält fünf Sprechpositionen, die mittels Stereophonie auf den Raum verteilt sind. Modellhaft werden fünf Menschenleben, von der Geburt bis zum Tod, dargestellt, das Schema der fünf Positionen im Hörspiel soll damit „einen parabelartigen Ablauf, ein Gleichnis für das menschliche Leben“²⁷² liefern, schreibt Jandl in seiner Bemerkung zum Stück.

Ursprünglich vom Bayerischen Rundfunk in Auftrag gegeben, wird das Manuskript zu „Fünf Mann Menschen“ bei der Programmgestaltung jedoch verworfen und mit der Begründung abgelehnt, es wäre „nicht mehr als ein Ulk für einen Commersabend von Studenten“²⁷³, woraufhin der Südwestfunk in Zusammenarbeit mit den beiden Autoren die Realisierung übernimmt und das Hörspiel 1968 schließlich sendet. Wenige Monate später, im Jahr 1969, werden Jandl und Mayröcker dafür mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet. In ihrer gemeinsamen Rede anlässlich der Preisverleihung betont Jandl die formale Ähnlichkeit zwischen Hörspiel und Lyrik: „Wenn man will, dann ist dieses Gedicht [Anm. d. Verf.: Jandls Gedicht »schtzngrmm«] einfach ein noch kürzeres Hörspiel, und »Fünf Mann Menschen« einfach eine Reihe von

²⁷⁰ Zu Ernst Jandls Biographie sei an dieser Stelle vor allem auf folgende zwei Werke als weiterführende Literatur verwiesen: Fetz, Bernhard/Schweiger, Hannes [Hrsg.]: Die Ernst Jandl Show. 366. Sonderausstellung des Wien Museums. St. Pölten/Salzburg: Wien Museum/Residenz Verlag, 2010. und Siblewski, Klaus: a komma punkt. ernst jandl. Ein Leben in Texten und Bildern. München: Luchterhand, 2000.

²⁷¹ Jandl, Ernst: Fünf Mann Menschen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. Sprecher: Ernst Jandl. Realisation: Peter Michel Ladiges. Produktion: SWF, 1968. Auf LP: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

²⁷² Jandl, Ernst: Zum Hörspiel „Fünf Mann Menschen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 156. S. 156.

²⁷³ Schmitthenner, Hansjörg: Eine Stelle, wo vorher nichts da war. Bemerkungen zu dem Hörspiel *Fünf Mann Menschen* von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker. In: Schmidt-Dengler, Wendelin [Hrsg.]: Ernst Jandl Materialienbuch. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1982. S. 95 – 109. S. 104.

Sprechgedichten.“²⁷⁴

Die Oberfläche der Sprache

„Alle sind an das Verwenden von Sprache vollständig gewöhnt, alles daran ist zu einer Gewohnheit aller geworden, und nur so kann sie funktionieren wie sie funktioniert, um zu leisten was sie leisten muß und tatsächlich leistet. [...] In der Poesie brauchen wir alles, woran wir uns nicht gewöhnt haben, in der Kunst überhaupt [...]. Das Material ist dasselbe, aber die Gewöhnung daran muß aufhören, alle Gewöhnung daran muß aufhören, wo Poesie beginnen soll.“²⁷⁵

Ernst Jandl erkennt der Sprache keineswegs ihre nützliche Funktion im Alltag ab, für ihren Einsatz in der Kunst hingegen ist das Ablegen ebendieser Funktionalität Jandl zufolge jedoch die erste und wichtigste Voraussetzung. Die Sprache darf im künstlerischen Umgang beinahe alles, nur eines nicht: sich etablieren.²⁷⁶ Gelingen kann das an dem Punkt, wo sich Sprache von ihrer gewohnten Inhaltsgebundenheit löst, was sich bei der Beschäftigung mit Wörtern, die ja jedes für sich schon mit einer Vielzahl an Bedeutungen versehen sind, oft als nicht einfach erweist. „jede art von wortkombinatorik ist ein kombinieren von bedeutungen [...]“, schreibt Jandl in seinem Text zum Vortrag „voraussetzungen, beispiele und ziele einer poetischen arbeitsweise“, und weiter, „wir sind durch den täglichen sprachgebrauch und durch erzählende beschreibende literatur dazu verleitet, im einzelwort selbst einen zwang zur inhaltsgebundenheit von grösseren sprachgebilden, also sätzen und texten, zu konstatieren. das ist ein irrthum [...]“.²⁷⁷ Wörter können mittels ihrer Bedeutungen nämlich nicht nur Inhalte schaffen, sondern auch Form und Oberfläche im Sinne von Sprachmustern. Die Bedeutung an sich geht den Wörtern dabei nicht verloren, das ist auch gar nicht notwendig. Die Wörter werden lediglich nicht mehr primär dazu eingesetzt, einen Inhalt zu vermitteln, sondern stehen für sich. In erster Linie geht es Jandl also darum, nicht vorzutäuschen: „sie [Anm. d. Verf.: experimentelle

²⁷⁴ Jandl, Ernst: Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 22. April 69 (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 151 – 155. S. 153.

²⁷⁵ Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Erweiterte Neuausgabe. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983. S. 80f.

²⁷⁶ Vgl. Jandl, Ernst: Anmerkungen zum Hörspiel (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 176 – 178. S. 176.

²⁷⁷ Jandl, Ernst: voraussetzungen, beispiele und ziele einer poetischen arbeitsweise. ein vortrag. In: Jandl, Ernst: ernst jandl für alle. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 234 – 248. S. 244.

Dichtung] kennt keine tiefe, perspektive, dreidimensionalität [...]. sie macht klar. sie macht oberfläche klar.“²⁷⁸ Diese Form der Sprachverwendung operiert zwar mit den Mitteln der Sprache, erzeugt daraus aber Gegenstände, keine Inhalte, „gegenstände aus sprache“ also, „statt, didaktisch-abstrakt, aussagen zu machen über gegenstände die ausserhalb von sprache angenommen werden [...].“²⁷⁹

Jandl bringt damit die Sprache selbst zu Gehör. Wie Mon bedient er sich bekannter Redewendungen und Alltagsfloskeln. Diese vorgefundene Sprache ist sein Material, er deformiert und manipuliert sie, ändert Grammatik und Syntax, spielt mit ihr, kontextualisiert sie neu, um sie konkret erfahrbar zu machen und der Sprache damit völlig neue Ausdrucksebenen zu erschließen. Möglichkeiten, dorthin zu gelangen, gibt es zahlreiche und Ernst Jandl hat mit seinen Werken der konkreten Poesie nicht wenige davon ausprobiert. So sei beispielsweise Jandls Affinität zu Präpositionen genannt, die er „viel interessanter“²⁸⁰ findet als

„Wörter wie »Baum« »Hund« »Kind«, die sich sofort zu etwas zusammenfügen, fast von allein, das ein Bild, etwas bildlich vorstellbares ist, während die Präpositionen untereinander immer auf Distanz achten, »bei« »an« »in« sich also keineswegs zu irgend etwas zusammenfügen, das irgendeine Vorstellung weckt [...].“²⁸¹

Besonders viel Aufmerksamkeit erfahren bei Jandl außerdem die Stimme und der performative Vollzug, zum einen in seinen Lautgedichten, die ein eigenes Spektrum von Jandls Schaffen bilden, und zum anderen durch die immerwährende Betonung der Wichtigkeit des aktiven Erlebens seiner poetischen Texte.

Da Laute im Gegensatz zu Wörtern nicht mit Bedeutung verbunden sind, sind sie imstande, neue Assoziationen auszulösen und bieten sich daher auch als Spielmaterial an. Jandl unterscheidet dabei zwei Arten von Lautgedicht: Das eine imitiert Sprache, setzt also Silben und Laute zu sprachähnlichen Gebilden zusammen, das andere wiederum befreit die Stimme vollends aus jeder Erinnerung an Sprache.²⁸² Die Notwendigkeit der

²⁷⁸ Jandl, Ernst: österreichische beiträge zu einer modernen weltichtung. In: Jandl, Ernst: ernst jandl für alle. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 220 – 223. S. 222.

²⁷⁹ Ebd. S. 222.

²⁸⁰ Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Erweiterte Neuausgabe. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983. S. 72.

²⁸¹ Ebd. S. 72.

²⁸² Vgl. Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 23.

stimmlichen Performance wird spätestens an diesem Punkt deutlich und ist in weiterer Folge Ansatzpunkt für Jandls sogenannte Sprechgedichte, die sich dadurch auszeichnen, dass sie ganz bewusst für den Vortrag konzipiert sind. Diese Gedichte fordern die stimmliche Realisation, sie müssen gesprochen und gehört werden, um zu ihrer Entfaltung zu gelangen.

„Bloß im Druck gesehen, ohne eine Vorstellung von seiner akustischen Realisation, wirkt es dünn, dürr [...]. Gesprochen und gehört hingegen, geht ihm gar nichts ab [...]. Darum wurde es von mir als ein »Sprechgedicht« bezeichnet, worunter ich jedes meinte, das erst durch sein Sprechen und Hören vollständig wird.“²⁸³

In diesen beiden Formen, nämlich im „lauten wortlosen Lautgedicht“ und im „Stimme verlangenden Sprechgedicht“²⁸⁴ liegt nun auch die Verbindung zwischen Gedicht und Hörspiel. Denn Lautgedichte, die verlaublich werden müssen, gleichzeitig aber ohne Worte auskommen, und Sprechgedichte, die sich zwar der Sprache bedienen, aber ebenso auf ihren Vollzug ausgerichtet sind, können, so sie mit technischen Mitteln aufgezeichnet werden, häufig ohne weiteres als Kurzhörspiele bezeichnet werden, denn sie arbeiten mit denselben Mitteln.²⁸⁵ Man kann also nicht von einem Gattungswechsel Jandls sprechen, wenn man sich mit seinen Hörspielen beschäftigt, sondern sie bilden viel eher eine konsequente Fortsetzung und Erweiterung seines Werks. An dieser Stelle sei auf die Realisation „13 radiophone texte“²⁸⁶ Mitte der 1960er Jahre verwiesen, die sich aus eben solchen Sprech- und Lautgedichten zusammensetzt, welche teilweise durch technische Verfremdungen manipuliert worden sind. Ernst Jandl sagt dazu im Gespräch mit Jörg Drews:

„Es ist allerdings bei den Radiophonen Texten, glaube ich, so, daß durch die eingesetzte Studioteknik auch das Sprechgedicht eine Tendenz zum Lautgedicht erfährt, eine Ausweitung in Richtung auf das Lautgedicht zu; es wird das verbale Moment des Sprechgedichtes zugunsten der Erweiterung ins Phonetische, ins

²⁸³ Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Erweiterte Neuausgabe. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983. S. 23.

²⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 50.

²⁸⁵ Vgl. Schöning, Klaus: hörspiel to end all hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 215 – 227. S. 224.

²⁸⁶ Jandl, Ernst: 13 radiophone texte. Sprecher: Ernst Jandl. Produktion: BBC, 1966. Spieldauer: 26:43 Min. Auf CD: Kapfer, Herbert [Hrsg.]: 13 radiophone texte & das röcheln der mona lisa. München: Intermedium Records, 2002.

rein Lautliche, zurückgedrängt.“²⁸⁷

Allen vorangegangenen Überlegungen ist abschließend eines gemein: Ernst Jandl legt es nicht auf Verständnis an, sondern auf Erleben und steht damit den Forderungen des Neuen Hörspiels sehr nahe. Der Hörer seiner Werke soll das Gehörte mitvollziehen, er soll angeregt werden, vielleicht sogar aufgeregt, in jedem Fall aber überrascht von jenen Seiten der alltäglichen Phänomene Sprache und Stimme, die er bis dahin so nicht erkannt hat. „Ich könnte mir denken, daß ein Gedicht und ein Erlebnis vollständig identisch werden, so vollständig, daß sie dann ein und dasselbe sind, das Gedicht ist dann das Erlebnis, und das Erlebnis ist das Gedicht [...].“²⁸⁸

„Spaltungen“ / 1970

„Spaltungen“²⁸⁹ ist das dritte von vier Hörspielen, das Jandl in Zusammenarbeit mit Friederike Mayröcker verfasst. Produziert wird es vom Westdeutschen Rundfunk unter der Regie von Heinz von Cramer.

Jandl selbst bezeichnet „Spaltungen“ als das sprachlich konzentrierteste ihrer gemeinsamen Hörspiele, kommt es doch mit einem recht überschaubaren Vokabular aus.²⁹⁰ Dass das gesamte Manuskript dennoch 18 Seiten lang ist²⁹¹, liegt nicht am gesprochenen Text – dieser würde auf ein einziges Blatt Papier passen –, sondern an der Fülle von Regieanweisungen. Mit diesen Anweisungen scheint Jandl tatsächlich jeden nur denkbaren Bestandteil des Hörspiels penibel abdecken und im Voraus festlegen zu wollen. Von Dauer und Lautstärke jedes einzelnen Stimm-, Sprech- und Geräuschvorgangs bis hin zur stereophonen Positionierung im Raum ist alles bis ins

²⁸⁷ Drews, Jörg: Das Pathos verhunzen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 197 – 214. S. 200.

²⁸⁸ Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Erweiterte Neuauflage. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983. S. 65.

²⁸⁹ Jandl, Ernst: Spaltungen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. Sprecher: Ernst Jandl. Realisation: Heinz von Cramer. Produktion: WDR/SWF, 1970. Auf CD: Nachlass Dr. Siegfried Horina. Audiodokument der Audiothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

²⁹⁰ Vgl. Jandl, Ernst: Vorbemerkung zu „Spaltungen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 164.

²⁹¹ Im Manuskript zum Hörspiel „Spaltungen“, das den Gesammelten Werken Bd. 3 entnommen ist und wovon in dieser Arbeit ausgegangen wird, umfasst der Text 18 Seiten. Ernst Jandl hingegen schreibt in seiner Vorbemerkung zum Hörspiel von 26 Manuskriptseiten. Diese Differenz liegt höchstwahrscheinlich an einer anderen Typographie oder einem anderen Seitenformat im Ursprungsmanuskript. Vgl. hierzu: Jandl, Ernst: Vorbemerkung zu „Spaltungen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 164. und Jandl, Ernst: Spaltungen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 55 – 73.

kleinste Detail fixiert, sodass Regisseur Heinz von Cramer wohl nicht viel mehr blieb als eine handwerklich exakte Umsetzung der Vorgabe.²⁹² Beispielhaft soll hier die erste Anweisung des Hörspielmanuskripts angeführt werden, ihr folgen zahlreiche andere:

„Zwischen den ersten 3 Wörtern tritt jeweils eine Stille von 0,5“ bis 1,5“ ein, nach dem dritten Wort (»so«) eine etwa doppelt so lange. Die beiden folgenden Wörter (»glücklich«, »traurig«) ertönen simultan halblinks und halbrechts von der Hörraum-Mitte. Sie sind in solcher Weise lang zu sprechen, daß beide Silben gleich stark betont werden [...].“²⁹³

War im vorangegangenen Kapitel zum Neuen Hörspiel vom *Voraushören* die Rede, ist Jandl und Mayröckers „Spaltungen“ wohl als eines der am besten vorausgehörten Hörspiele zu bezeichnen.

Ausgangspunkt für das Hörspiel ist der Begriff der Spaltung, sowohl im psychologischen als auch im technischen Sinn, diese beiden Vorstellungen durchziehen das gesamte Stück. „Sie hören es gleich zu Beginn.“, schreibt Jandl, „Der Sprecher ist zugleich »glücklich« und »traurig«; die beiden Wörter erklingen, von derselben Stimme gesprochen, im selben Moment; mit den Mitteln der Stereo-Technik werden sie jedoch im Raum auf Distanz gehalten.“²⁹⁴ Dem Gegensatzpaar „glücklich/traurig“ folgen weitere: „alles“ und „nichts“, „Meine Angst ist mein Mut“, „mir ist kalt/heiß“, „ich bin schwarz/weiß“ und abschließend „Sonne“ und „Nacht“. Das Wortmaterial ist damit auf nur wenige, dafür aber elementare Begriffe des menschlichen Lebens reduziert, auf „Konflikte und Widersprüchlichkeiten der menschlichen Existenz“²⁹⁵, wie es Jörg Drews im Gespräch mit Ernst Jandl auf den Punkt bringt.

Als Stimmen des Stücks begegnen dem Hörer zwei Chöre, ein gemischter und ein weiblicher Chor, verschiedene Männer- und Frauenstimmen und als zentrale Stimme der Mann, von Ernst Jandl selbst gesprochen. „Die einzige Figur des Stückes, der MANN, ist

²⁹² Vgl. Schöning, Klaus: hörspiel to end all hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 215 – 227. S. 222.

²⁹³ Jandl, Ernst: Spaltungen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 55 – 73. S. 57.

²⁹⁴ Jandl, Ernst: Vorbemerkung zu „Spaltungen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 164.

²⁹⁵ Drews, Jörg: Das Pathos verhunzen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 197 – 214. S. 204.

völlig auf sich selbst bezogen und steht daher für alle.“²⁹⁶, stellt Jandl dem Manuskript voran.

Stimmen und Wörter sind durchwegs auf unterschiedliche Weise aufeinander bezogen, teilweise verschränken sie sich ineinander, bis das eine gänzlich im anderen verschwindet, dann wiederum stehen Wortwiederholungen alleine und werden punktuell vom jeweiligen Gegensatzausdruck unterbrochen. Deutlich davon abgehoben bleibt während des gesamten Hörspiels die Stimme des Mannes, die immer im Vordergrund und durchwegs etwas lauter als alles andere akustische Material eingesetzt wird. Nur selten synchronisieren sich diese beiden Ebenen. Der Chor wiederum wird häufig als Wort- oder Stimmteppich eingesetzt, wenn er etwa im Hintergrund monoton mehrmals ein und dasselbe Wort wiederholt, während der Mann den Vordergrund einnimmt oder mittels langgezogener und teilweise technisch verfremdeter Laute auftritt. Es ist ein Hörspiel, das mit seinem Material spielt und es dadurch selbst zum Spielen bringt. Die Stimmen artikulieren sich abseits von Sprache, sind manchmal emotional, dann wieder neutral, sie lachen und schreien, verschwimmen zu einem Klangteppich und werden im nächsten Moment wieder sehr klar. Auch die Sprache wird zu elastischem Material, das sich nach Belieben vom einen ins andere verbiegen lässt: Aus „Amen“ wird „Samen“, aus „Nacht“ wird „nicht“. Franz Mon schreibt über Jandl: „Jandls Zunge ist seine Zange, mit der er die Sprache greift, sie zerrt und schüttelt [...]“.²⁹⁷ Das trifft hier in hohem Maße zu.

„das röcheln der mona lisa“ / 1970

„das röcheln der mona lisa“²⁹⁸ aus dem Jahr 1970 bildet den Abschluss von Jandls Hörspielarbeit. Jandl ist alleiniger Sprecher seines Stücks und führt erstmals auch selbst Regie, was er – wie er selbst sagt – allein Heinz von Cramer zu verdanken hat, der ihn während der Produktion von „Spaltungen“ mit der technischen Seite der Realisation vertraut gemacht hat.²⁹⁹

²⁹⁶ Jandl, Ernst: Spaltungen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 55 – 73. S. 56.

²⁹⁷ Mon, Franz: „aber schreiben ist mir pflicht“ – Zu den Texten von Ernst Jandl. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 283 – 286. S. 283.

²⁹⁸ Jandl, Ernst: das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen. Sprecher und Realisation: Ernst Jandl. Produktion: BR/HR/NDR, 1970. Auf CD: Kapfer, Herbert [Hrsg.]: 13 radiophone texte & das röcheln der mona lisa. München: Intermedium Records, 2002.

²⁹⁹ Vgl. Drews, Jörg: Das Pathos verhunzen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits

„Alles hängt an Jandls Stimme. Jandl selbst hängt an Jandls Stimme.“³⁰⁰, schreibt Franz Mon in einem Essay über dieses Hörspiel. Es ist ein Sprech- und Stimmenspiel, in dem die Einzelstimme Jandls einem ganzen Chor an vervielfältigten Jandl-Stimmen gegenübersteht, aus einem eigentlichen Monolog wird simulierter Dialog.

„Die zahlreichen Textpartikel, aus denen das Stück besteht, geraten durch Jandls Stimme in einen eigentümlichen akustischen Aggregatzustand, der optische Phantasien allenfalls momentan und flüchtig zulässt. Jandl hat eine Methode, die Hör-Augenblicke durch Brüche, Sprünge und Wiederholungen zu intensivieren und sie mit Hilfe gestörter Identität dem Hörgedächtnis einzuprägen, so daß ihre emotionale Vibration noch lange im Hörer nachwirkt.“³⁰¹

Ausgehend vom Antrieb, Abweichungen von der *Sprachnorm* zu zeigen, will Jandl auch Abweichungen von der *Sprechnorm* authentisch hörbar machen. So nimmt er im Zuge der Vorbereitungen zum Hörspiel Kontakt zu Kehlkopferkranken und -operierten Menschen auf und hört sich Sprachaufnahmen von psychisch beeinträchtigten Personen an.³⁰² Da Jandl nun aber selbst als Sprecher fungiert und er nicht damit rechnen konnte, „daß die kurze Frist, die mir gesetzt war, bereits die teilweise Zerstörung meines Kehlkopfs oder die Störung meines Sprechzentrums mit einschloß“³⁰³, fügt er im Preetext, den er noch vor der Arbeit am eigentlichen Manuskript verfasst, dem Hörspiel den Untertitel „ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen“ hinzu.³⁰⁴ Von Beginn an steht also fest, dass die Stimme gezielt verfremdet und manipuliert werden soll, der Technik und den durch sie möglichen Eingriffen in das Stimmmaterial kommt damit besonders in diesem Hörspiel wesentliche Bedeutung zu. Die technischen Apparaturen werden zu Mitspielern und im Untertitel entsprechend gleichrangig zur Stimme genannt.

Dem Hörspiel thematisch übergeordnet ist der Slogan „Schöner sterben!“³⁰⁵, der in enger

und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 197 – 214. S. 206.

³⁰⁰ Mon, Franz: „Das Lachen vollzieht sich im Inneren der Kapsel“ – Über Ernst Jandls Hörspiel das röcheln der mona lisa. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 292 – 297. S. 292.

³⁰¹ Ebd. S. 292.

³⁰² Vgl. Jandl, Ernst: Darüber etwas zu sagen. Bemerkungen zum Hörspiel „das röcheln der mona lisa“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 172 – 175. S. 174.

³⁰³ Ebd. S. 174.

³⁰⁴ Vgl. ebd. S. 173.

³⁰⁵ Ebd. S. 173.

Verbindung zum Titel „das röcheln der mona lisa“ steht. Ernst Jandl schreibt darüber:

„Er [Anm. d. Verf.: Der Titel] bezieht sich auf das gemeinhin für schön Gehaltene, und zugleich auf das Sterben. Röcheln ist tatsächlich ein fürchterliches Wort, denn es bezeichnet etwas Fürchterliches. Lächeln hingegen ist ein schönes und angenehmes Wort, es bezeichnet etwas Schönes und Angenehmes. *Das Röcheln der Mona Lisa* bezeichnet die Zerstörung des Schönen.“³⁰⁶

Beginn und Ende stehen damit fest: Leben und Ableben sind die Dreh- und Angelpunkte dieses Stücks und „Schöner Sterben!“ sein Motto.³⁰⁷ Um diese Zentren wird nun das Stimm- und Sprachmaterial angeordnet. Es entstehen 24 Sprechszenen, manche sind nur wenige Wörter lang, andere wiederum bestehen aus längeren simulierten Dialogen. Der Text an sich ist trivial, es besteht zum Großteil aus Redewendungen, Wortspielen, Kinderreimen, kurz: aus vorgefundenem alltäglichem Sprachmaterial, das Jandl miteinander vermischt und teilweise überlagert oder ablöst durch unartikulierte, oft gänzlich asemantische Stimmäußerungen. Zudem verwendet Jandl eigenes früheres Material, so finden sich einige seiner Gedichte im Hörspiel wieder, beispielsweise „vom vom zum zum“³⁰⁸ oder das Körpergedicht „der mund“³⁰⁹.

Den Beginn des Hörspiels markiert die Wiederholung des Lippenlautes *b*, den Jandl im Manuskript als Basisgeräusch³¹⁰ bezeichnet. Es kehrt während der gesamten Dauer des Hörspiels an verschiedenen Stellen wieder. Immer wieder spielt Jandl auch mit der Dehnung und Wiederholung solcher einzelnen Laute, manchmal gehen sie aus Wörtern hervor, an anderen Stellen nicht. Auch Stimmgesten mit durchaus semantischen Eigenschaften kommen zum Einsatz, beispielsweise sogenannte Sterbetöne³¹¹, wie Ächzen, Wimmern und Röcheln. Jandl setzt Veränderungen von Rhythmus und Tempo ein, er spielt mit Lautstärken und Sprechhaltungen, von Flüstern bis Gebrüll, von

³⁰⁶ Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 30.

³⁰⁷ Vgl. Jandl, Ernst: Darüber etwas zu sagen. Bemerkungen zum Hörspiel „das röcheln der mona lisa“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 172 – 175. S. 174.

³⁰⁸ Vgl. Jandl, Ernst: das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 119 – 144. S. 132.

³⁰⁹ Vgl. ebd. S. 131.

³¹⁰ Vgl. ebd. S. 121.

³¹¹ Vgl. ebd. S. 133.

verwundert bis erregt.

Seinem Textmaterial begegnet Jandl mit kleinen Verfremdungen, indem er beispielsweise in Abschnitt 3 „träune sind schäune / schön dich“³¹² schreibt und so durch die Änderung nur eines einzigen Buchstaben den Sinn kippen lässt. An anderen Stellen wiederum werden Wörter zugunsten einer Betonung des Lautlichen in ihre Bestandteile aufgetrennt. So mündet ein langgezogener *blllllllllllllllllll*-Laut in „auäugig“ („blond / blllllllllllllllllll / auäugig“³¹³) oder ein *s* schwillt an zu einem Sirenenton und wird durch anschließende Nennung des Namens „Irene“ tatsächlich zur Sirene („sssssss / IRENE“³¹⁴). Und wenn aus dem Lippengeräusch und dem wiederholten Plosivlaut *b* schließlich „b:b:b:b:b:b / blau / bst du mir?“ wird, vereinen sich die beiden genannten Verfremdungstechniken letztendlich sogar.

Wieder anders geht Jandl in Szene 14 vor, hier spielt er mit der Erwartungshaltung des Zuhörers. Der Satz „die sonne geht auf und zu“³¹⁵ löst die semantische Erwartung eines „unter“ nicht ein und wird stattdessen gefolgt von der Aussage eines auf- und zugehenden Mundes.³¹⁶ Es sei außerdem noch auf die vier „Überraschungen“ hingewiesen, die „Halsüberraschung“, die „Sprachüberraschung“, die „Farbüberraschung“ sowie die „Temperaturüberraschung“, die Jandl bereits zu Beginn des Hörspiels jeweils mit den Worten „ich / dir / machen / an / mir“³¹⁷ ankündigt und die im Verlauf des Stücks nach und nach eingelöst werden. So wird die eben besprochene Szene 14 an ihrem Ende als „Sprachüberraschung“ aufgelöst, wenn mit geschlossenem Mund der Satz hervorgebracht wird „ER IST ZU“³¹⁸. Die semantische Aussage fällt unmittelbar mit der Aktion des Körpers zusammen. So spricht Jandl „ER IST OFFEN / ER IST WEITER OFFEN / ER IST SEHR WEIT OFFEN / ER IST ZU“³¹⁹, während sein Mund im gleichen Moment tatsächlich vollzieht, was er sagt. Die Anweisung zum letzten Satz lautet entsprechend „(mit geschlossenem mund gesprochen)“³²⁰. Die nächste, nämlich die „Farbüberraschung“, wird in Abschnitt 17 eingelöst, indem „grün grün grün grün /

³¹² Ebd. S. 122.

³¹³ Ebd. S. 129.

³¹⁴ Ebd. S. 129.

³¹⁵ Ebd. S. 130f.

³¹⁶ Vgl. Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. S. 253.

³¹⁷ Jandl, Ernst: das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 119 – 144. S. 121.

³¹⁸ Ebd. S. 131.

³¹⁹ Ebd. S. 131.

³²⁰ Ebd. S. 131.

grünßen sie ihn von mir [...] / vio / letztes mal / vio / letztes mal / rot rot rot rot / schherunter / rot / schherunter / rot / schherunter“³²¹ geäußert wird.

Diese vielen unterschiedlichen Arten von Material, die verschiedenen Textteile, die Stimmenlaute, sie alle „sind fluid, besitzen eine Art Autonomie, die sie für immer wieder andere Konstellationen nutzbar macht. Ihre Identitäten sind variabel bis an die Grenze der Beliebigkeit“³²², schreibt Franz Mon zu Jands Hörspiel, und weiter „Wer sich auf das Stück einläßt, bewegt sich an der Alltagslinie entlang, aber nicht auf dieser, der von Gewohntsein nicht mehr bemerken, sondern auf der anderen Seite, wo selbst das Banale nicht mehr selbstverständlich ist.“³²³

Ernst Jandl als Vertreter des Neuen Hörspiels

Obwohl Ernst Jandl nun nicht in erster Linie für seine Hörspielarbeiten bekannt ist, kann er dennoch als einer der bedeutendsten, weil konsequentesten Vertreter des Neuen Hörspiels genannt werden. Wie Mon geht auch Jandl von den akustischen Bestandteilen aus, vor allem von Stimme und Sprache. In seinen „Anmerkungen zum Hörspiel“, die er zusammen mit Friederike Mayröcker verfasst hat, schreibt er:

„Wir beginnen nicht mit Dingen, Personen, Situationen, einer Handlung etc., sondern einfach mit einem akustischen Material und den akustischen Gegebenheiten des monauralen oder stereophonen Hörspiels. Das Material wird unter Ausnützung der technischen Gegebenheiten in Bewegung gesetzt, es wird damit gespielt, es wird zum Spielen gebracht [...].“³²⁴

Mit der Herangehensweise über das Akustische an seine Hörspiele geht auch das genaue Voraushören des später im Hörspiel realisierten Texts einher. Eine möglichst präzise Notation ebendieser akustischen Vorgänge ist dafür essentiell. Jandls Hörspielmanuskripte stehen exemplarisch für diese veränderten Textvorlagen des Neuen

³²¹ Ebd. S. 135.

³²² Mon, Franz: „Das Lachen vollzieht sich im Inneren der Kapsel“ – Über Ernst Jandls Hörspiel das röcheln der mona lisa. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 292 – 297. S. 296.

³²³ Ebd. S. 297.

³²⁴ Jandl, Ernst: Anmerkungen zum Hörspiel (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 176 – 178. S. 176.

Hörspiels. Kaum ein anderer Hörspielmacher trotz den Schwierigkeiten, welche die Beschreibung von Schallvorgängen mit sich bringt, so wie Jandl. Seine Manuskripte sind in der Beschreibung und Formulierung der einzelnen sprachlichen, lautlichen und klanglichen Elemente, ihrer visuellen Anordnung am Papier, vor allem aber mit ihrer Fülle an detaillierten Regieanweisungen einzigartig.

Auch Jandls Bewusstsein, Stimme und Sprache als etwas eminent Körperliches zu begreifen³²⁵ und sie in seinen Werken auch so zu zeigen, steht den Grundgedanken des Neuen Hörspiels sehr nahe. Er lässt Stimme und Sprache autonom agieren und spielt gleichzeitig mit ihnen, ihren Bezügen. „Verbale Genmanipulation“³²⁶ nennt Mon an einer Stelle Jandls Arbeits- und Umgangsweise mit Sprache: „Es sind [...] artifizielle, bewußt angesetzte Experimente mit aktuellen Zuständen unserer Sprache [...]“³²⁷ Wie Mon möchte Jandl den Zuhörer nicht zum Verstehen bewegen, sondern vielmehr zum Mitvollziehen, er soll zum Mitspieler dieser Stücke werden.

Als Ernst Jandl und Friederike Mayröcker für ihr Hörspiel „Fünf Mann Menschen“ 1969 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet werden, ist dies das erste Mal, dass der Preis an ein experimentelles Hörstück geht. Eine progressive, aber überraschende Entscheidung, wie Klaus Schöning am Beginn seiner Anthologie „Neues Hörspiel. Texte, Partituren.“ anmerkt³²⁸, die deutlich macht, dass Ende der 1960er Jahre endlich auch das breite Publikum bereit ist für eine Neuorientierung, für Experimente. Jandl gelingt es nicht zuletzt durch seine Bekanntheit, die er vor allem mit seinen Laut- und Sprechgedichten erlangt hat, die Aufmerksamkeit auf das Hörspiel und insbesondere das Neue Hörspiel zu lenken. „[...] ich glaube, daß zuweilen Autoren gerade dann etwas Neues und Interessantes ins Hörspiel bringen können, wenn der Schwerpunkt ihrer Arbeit anderswo liegt [...]“³²⁹, so Jandl in der Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises.

³²⁵ Vgl. Drews, Jörg: „Fünf Mann Menschen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990. S. 129 – 133. S. 133.

³²⁶ Mon, Franz: „Das Lachen vollzieht sich im Inneren der Kapsel“ – Über Ernst Jandls Hörspiel das röcheln der mona lisa. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 292 – 297. S. 294.

³²⁷ Mon, Franz: „aber schreiben ist mir pflicht“ – Zu den Texten von Ernst Jandl. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 283 – 286. S. 286.

³²⁸ Vgl. Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16. S. 7.

³²⁹ Jandl, Ernst: Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 22. April 69 (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 151 – 155. S. 154.

Diese Offenheit, verschiedenste Disziplinen ineinander und letztlich in sein Werk fließen zu lassen, entspricht auch der Offenheit des Neuen Hörspiels. Wie kein anderer verkörpert Jandl den Gedanken der Grenzenlosigkeit im Sinne einer Ausweitung und Überschreitung vermeintlicher Gattungsgrenzen. Entsprechend schlägt er vor, das Neue Hörspiel sei besser „freies Hörspiel“³³⁰ zu nennen, „da es unter Befreiung von allen bisherigen Verbindlichkeiten entstand.“³³¹

³³⁰ Jandl, Ernst: Umschlagtext (Rückseite) für Luchterhand-Typoskript „Fünf Mann Menschen“ (gemeinsam mit Friederike Mayröcker“). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 166.

³³¹ Ebd. S. 166.

6. Schluss

Stimme und Sprache erfüllen ihre Funktionen im Alltag dann am besten, wenn sie selbst als solche dem Hörenden gar nicht erst bewusst werden. Hörkunst wiederum – im Speziellen das hier diskutierte Neue Hörspiel –

„ist die Anstrengung, diesen Funktionsvorgang zu durchbrechen und aufzuheben, die Sprache in ihrem Vollzug durch das Subjekt auf sich selbst zu beziehen, ihren Zeichenkörper – Laute, Silben, Wörter, Satzformen usw. – hervortreten [zu lassen] und dabei möglicherweise Sinnhinsichten zu erschließen, die anders nicht erreichbar sind, da sie nicht in den konventionellen Bedeutungen und Sinnschemata erfaßt sind. Sprache verhält sich zu sich selbst, ohne von ihren zivilisatorischen Funktionen gehetzt zu werden.“³³²

Nach einer einführenden Auseinandersetzung mit Stimme und Sprache, die ein grundlegendes Verständnis dieser beiden Phänomene hergestellt hat, wurde ihr Gebrauch im Verlauf der Radiogeschichte, die gleichzeitig eine Geschichte des Hörspiels ist, dargestellt. Im Fokus stand das Neue Hörspiel, das erstmals nach langer Zeit wieder an die Experimente der frühen Radiopioniere angeknüpft hat und sich durch einen veränderten, offenen Umgang mit seinen Materialien auszeichnet. Vor allem der Unterscheidung zwischen dem klassischen literarischen und dem Neuen Hörspiel wurde viel Platz eingeräumt, da das Neue Hörspiel vor allem durch die Differenz zum klassischen Hörspiel definiert und erfasst werden kann.

Abschließend wurden die für das Neue Hörspiel konstituierenden Mittel bei zwei für dieses Genre wichtigen Autoren genauer untersucht. Es hat sich gezeigt, dass die Arbeitsweise von Franz Mon und Ernst Jandl dem Hörspiel fruchtbare Impulse gegeben hat, indem sie Stimme und Sprache per se zum Gegenstand gemacht und durch die Ausnützung verschiedener sprachkritischer, aber auch technischer Mittel und künstlerischer Verfahren neue Formen hervorgebracht haben. Ihr Ziel einer sensibilisierten Wahrnehmung der Phänomene Stimme und Sprache konnte damit erreicht werden.

³³² Mon, Franz: An eine Säge denken. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 203 – 208. S. 203f.

Durch ihre Arbeit am Hörspiel haben Franz Mon und Ernst Jandl dieses weiterentwickelt und den Einsatz der Stimme im akustischen Medium Radio nicht nur von einigen Einschränkungen befreit, sondern ihm auch neue Möglichkeiten eröffnet, von denen Hörspielautoren noch bis heute profitieren.

7. Quellenverzeichnis

Primär- und Sekundärliteratur

Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst. Und weitere Aufsätze zum Hörfunk. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Barthes, Roland: Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.

Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Böhme, Gernot: Die Stimme im leiblichen Raum. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 23 – 32.

Brecht, Bertolt: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 9 – 14.

Chotjewitz, Peter O.: Der Regisseur und sein Autor. Einige Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Text und Realisation im Hörspiel. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 134 – 139.

Claus, Carlfriedrich: Bemerkung. In: Claus, Carlfriedrich [Hrsg.]: das wort auf der zunge. Franz Mon. Texte aus vierzig Jahren. Berlin: Janus press, 1991. S. 3.

Dammann, Clas: Stimme aus dem Äther – Fenster zur Welt. Die Anfangsjahre von Radio und Fernsehen in Deutschland. Köln/Wien [u.a.]: Böhlau, 2005.

Dencker, Klaus Peter: Sound Poetry goes Radio. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 239 – 245.

Döhl, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988.

Döhl, Reinhard: Das neue Hörspiel im ARD-Spielplan 1969. Stichproben. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 59 – 80.

Dolar, Mladen: Das Objekt Stimme. In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid [Hrsg.]: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Berlin: Akademie Verlag, 2008. S. 233 – 256.

Dolar, Mladen: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Dolar, Mladen: Sechs Lektionen über Stimme und Bedeutung. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 199 – 222.

Drews, Jörg: Das Pathos verhunzen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays. Königstein: Athenäum, 1983. S. 197 – 214.

Drews, Jörg: „Fünf Mann Menschen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990. S. 129 – 133.

Eckert, Hartwig/Laver, John: Menschen und ihre Stimmen. Aspekte der vokalen Kommunikation. Weinheim: Beltz, 1994.

Fetz, Bernhard/Schweiger, Hannes [Hrsg.]: Die Ernst Jandl Show. 366. Sonderausstellung des Wien Museums. St. Pölten/Salzburg: Wien Museum/Residenz Verlag, 2010.

Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Kröner, 1964.

Fischer, Eugen Kurt: Der Rundfunk. Wesen und Wirkung. Linz: Buchverlag Demokratische Druck- u. Verlagsgesellschaft, 1951.

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Frank, Armin Paul: Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten. Heidelberg: Winter, 1963.

Frisius, Rudolf: Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 136 – 166.

Geißner, Hellmut: Über Hörmuster. In: Gutenberg, Norbert [Hrsg.]: Hören und Beurteilen. Gegenstand und Methode in Sprechwissenschaft, Sprecherziehung, Phonetik, Linguistik und Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Scriptor, 1984. S. 13 – 56.

Gethmann, Daniel: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich: Diaphanes, 2006.

- Göttert, Karl-Heinz: Geschichte der Stimme. München: Fink, 1998.
- Günther, Herbert: Sprache hören – Sprache verstehen. Sprachentwicklung und auditive Wahrnehmung. Weinheim/Basel: Beltz, 2008.
- Hagen, Wolfgang: Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA. München: Wilhelm Fink, 2005.
- Hammer, Heide/Vater, Stefan: „Bodily Inscriptions, Performative Subversion“. Eine Dekonstruktion von Körperbildern – Cui bono? In: Ehardt, Christine/Pillgrab, Daniela/Rauchenbacher, Marina/Alge, Barbara [Hrsg.]: Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst. Wien: Löcker, 2011. S. 27 – 44.
- Hartel, Gaby/Kaspar, Frank: Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 133 – 144.
- Heißenbüttel, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 18 – 36.
- Heißenbüttel, Helmut: These zum Kolloquium 'Literaturentwicklung und Literaturanalyse, Bielefeld, 10. – 13.2.1978'. Mit Zusätzen versehen das Hörspiel betreffend. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 9 – 16.
- Jandl, Ernst: Anmerkungen zum Hörspiel (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 176 – 178.
- Jandl, Ernst: Darüber etwas zu sagen. Bemerkungen zum Hörspiel „das röcheln der mona lisa“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 172 – 175.
- Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985.
- Jandl, Ernst: das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 119 – 144.
- Jandl, Ernst: Die schöne Kunst des Schreibens. Erweiterte Neuausgabe. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1983.
- Jandl, Ernst: Laut und Luise. Stuttgart: Reclam, 1976.
- Jandl, Ernst: österreichische beiträge zu einer modernen weltichtung. In: Jandl, Ernst: ernst jandl für alle. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 220 – 223.

- Jandl, Ernst: orientierung. In: Jandl, Ernst: ernst jandl für alle. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 214.
- Jandl, Ernst: Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 22. April 69 (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 151 – 155.
- Ernst: Spaltungen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 55 – 73.
- Jandl, Ernst: Sprechblasen. Stuttgart: Reclam, 1979.
- Jandl, Ernst: stanzen. Hamburg: Luchterhand, 1992.
- Jandl, Ernst: Umschlagtext (Rückseite) für Luchterhand-Typoskript „Fünf Mann Menschen“ (gemeinsam mit Friederike Mayröcker). In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 166.
- Jandl, Ernst: Umschlagtext (Vorderseite) für Luchterhand-Typoskript „Fünf Mann Menschen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 165.
- Jandl, Ernst: voraussetzungen, beispiele und ziele einer poetischen arbeitsweise. ein vortrag. In: Jandl, Ernst: ernst jandl für alle. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1974. S. 234 – 248.
- Jandl, Ernst: Vorbemerkung zu „Spaltungen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 164.
- Jandl, Ernst: Zum Hörspiel „Fünf Mann Menschen“. In: Siblewski, Klaus [Hrsg.]: Ernst Jandl. Gesammelte Werke 3. Stücke und Prosa. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1985. S. 156.
- Kapfer, Herbert: intermedium. Vom Sound zum Bild zum Diskurs usw. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 312 – 317.
- Keckeis, Hermann: Das deutsche Hörspiel 1923 – 1973. Frankfurt am Main: Athenaeum, 1973.
- Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. Stuttgart: Reclam, 1977.
- Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1961.

Knilli, Friedrich: Inventur des Neuen Hörspiels: „Oos is Oos“ von Ferdinand Kriwet. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 147 – 152.

Köhler, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg: Tectum-Verl., 2005.

Kolb, Richard: Das Horoskop des Hörspiels. Berlin: Max Hesses Verlag, 1932.

Kolesch, Doris: Die Spur der Stimme. Überlegungen zu einer performativen Ästhetik. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 267 – 281.

Kolesch, Doris: Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Kunst-Stimmen. Bonn: Theater der Zeit/Recherchen 21, 2004. S. S. 19 – 38.

Kolesch, Doris/Krämer, Sybille: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 7 – 15.

Kolesch, Doris: Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 13 – 22.

Krämer, Sybille: Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 269 – 295.

Krämer, Sybille: Negative Semiologie der Stimme. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 65 – 83.

Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: Wirth, Uwe [Hrsg.]: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt: Suhrkamp, 2002. S. 323 – 346.

Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2008.

Macho, Thomas: Stimmen ohne Körper. Anmerkungen zur Technikgeschichte der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 130 – 146.

Maurach, Martin: Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 1995.

Mersch, Dieter: Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille [Hrsg.]: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt: Suhrkamp, 2006. S. 211 – 236.

- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink, 2002.
- Meyer, Petra Maria: Die Stimme und ihre Schrift. Die Graphophonie der akustischen Kunst. Wien: Passagen-Verl., 1993.
- Meyer, Petra Maria: Stimme, Geste und audio-visuelle Konzepte. Akustische Kunst – Performance – „Theater der Ohren“. In: Meyer, Petra Maria [Hrsg.]: Acoustic Turn. München: Fink, 2008. S. 291 – 351.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Literatur für Stimme und Ohr. In: Felderer, Brigitte [Hrsg.]: Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz, 2004. S. 173 – 186.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, 2001.
- Meyer-Seipp, Johanna: Der Sprecher, die Stimme und der Hörer. In: Boehncke, Heiner/Crone, Michael [Hrsg.]: Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 63 – 84.
- Mon, Franz: An eine Säge denken. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 203 – 208.
- Mon, Franz: Artikulationen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 22 – 25.
- Mon, Franz: Bemerkungen nachträglich zum Hörspiel das gras wies wächst. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 253 – 255.
- Mon, Franz: Bemerkungen zur Stereophonie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 251 – 253.
- Mon, Franz: Collagetexte und Sprachcollagen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 211 – 226.
- Mon, Franz: das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 195 – 244.
- Mon, Franz: der nie begonnene beginn. In: Claus, Carlfriedrich [Hrsg.]: das wort auf der zunge. Franz Mon. Texte aus vierzig Jahren. Berlin: Janus press, 1991. S. 164.
- Mon, Franz: Die Buchstaben beim Wort genommen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 123 – 143.
- Mon, Franz: Hörspiele werden gemacht. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 264 – 274.

- Mon, Franz: Hörspielkonzepte blaiberg funeral und bringen um zu kommen. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 255 – 257.
- Mon, Franz: Literatur im Schallraum. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 240 – 251.
- Mon, Franz: Meine 50er Jahre. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 5 – 18.
- Mon, Franz: Prinzip Collage. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 209 – 210.
- Mon, Franz: spiel hölle. In: Mon, Franz: Lesebuch. Erweiterte Neuausgabe. Neuwied/Berlin: Luchterhand, 1972. S. 97 – 127.
- Mon, Franz: Text als Prozeß. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 191 – 203.
- Mon, Franz: Text wird Bild wird Text. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 113 – 123.
- Mon, Franz: Über radiophone Poesie. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 275 – 277.
- Mon, Franz: Vorspann zur Funkfassung von *herzzero*. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 238 – 240.
- Mon, Franz: „aber schreiben ist mir pflicht“ – Zu den Texten von Ernst Jandl. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 283 – 286.
- Mon, Franz: „Das Lachen vollzieht sich im Inneren der Kapsel“ – Über Ernst Jandls Hörspiel das röcheln der mona lisa. In: Wolf, Gerhard [Hrsg.]: Franz Mon. Gesammelte Texte I. Essays. Berlin: Janus press, 1994. S. 292 – 297.
- Naber, Hermann: Ruttman & Konsorten. Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film. In: Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte [Hrsg.]: Rundfunk und Geschichte, Jg. 32, H. 3-4 (2006). Frankfurt am Main, 2006. S. 5 – 20.
- Perkons, Mara: Literatur für alle – Sinn von Literaturvermittlung im Radio. In: Boehncke, Heiner/Crone, Michael [Hrsg.]: Radio Radio. Studien zum Verhältnis von Literatur und Rundfunk. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005. S. 125 – 135.
- Peters, John Durham: Helmholtz und Edison. Zur Endlichkeit der Stimme. In: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid [Hrsg.]: Zwischen Rauschen und Offenbarung. Berlin: Akademie Verlag, 2008. S. 291 – 312.

- Pinto, Vito: Mediale Sphären. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 87 – 98.
- Pörtner, Paul: Schallspielstudien. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 58 – 70.
- Ramm, Klaus: Neues Hörspiel im Radio. Vier Wiederholungen zum gleichen Thema (1973). In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 213 – 228.
- Römer, Veronika: *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls*. Berlin: LIT Verlag, 2012.
- Rühm, Gerhard: zu meinen auditiven texten. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 46 – 57.
- Schmitthenner, Hansjörg: Eine Stelle, wo vorher nichts da war. Bemerkungen zu dem Hörspiel *Fünf Mann Menschen* von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker. In: Schmidt-Dengler, Wendelin [Hrsg.]: *Ernst Jandl Materialienbuch*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1982. S. 95 – 109.
- Schöning, Klaus: Anmerkungen. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Neues Hörspiel. Texte Partituren*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969. S. 7 – 16.
- Schöning, Klaus: *Ars Acustica*. Ein Prospekt. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 246 – 259.
- Schöning, Klaus: Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970. S. 248 – 266.
- Schöning, Klaus: Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft? In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 287 – 305.
- Schöning, Klaus: hörspiel to end all hörspiels. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays*. Königstein: Athenäum, 1983. S. 215 – 227.
- Schöning, Klaus: Hörst du das gras wies wächst. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Hörspielmacher. Autorenportraits und Essays*. Königstein: Athenäum, 1983. S. 59 – 84.
- Schöning, Klaus: *Spuren des Neuen Hörspiels*. In: Schöning, Klaus [Hrsg.]: *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 17 – 58.

- Schrödl, Jenny: Erfahrungsräume. Zur Einführung in das Kapitel. In: Kolesch, Doris/Pinto, Vito/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven. Bielefeld: Transcript, 2009. S. 145 – 156.
- Schrödl, Jenny: Stimm(t)räume. Zu Audioinstallationen von Laurie Anderson und Janet Cardiff. In: Kolesch, Doris/Schrödl, Jenny [Hrsg.]: Kunst-Stimmen. Bonn: Theater der Zeit/Recherchen 21, 2004. S. 143 – 160.
- Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- Schwitzke, Heinz: Bericht über eine junge Kunstform. In: Schwitzke, Heinz [Hrsg.]: Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. München: List, 1960. S. 9 – 29.
- Siblewski, Klaus: a komma punkt. ernst jandl. Ein Leben in Texten und Bildern. München: Luchterhand, 2000.
- Soppe, August: Der Streit um das Hörspiel 1924/25. Entstehungsbedingungen eines Genres. Berlin: Spiess, 1978.
- Stuhlmann, Andreas: Die Kunst des Hörens. Vom Mythos des Radios als „Kommunikationsapparat“. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. S. 62 – 75.
- Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una, 1999.
- Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.
- Waldenfels, Bernhard: Stimme am Leitfaden des Leibes. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika [Hrsg.]: Medien/Stimmen. Köln: DuMont, 2003. S. 19 – 35.
- Wechselbaumer, Susanne: Das Hörspiel der fünfziger Jahre. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2007.
- Westphal, Kristin: Wirklichkeiten von Stimmen. Grundlegung einer Theorie der medialen Erfahrung. Frankfurt am Main/Wien [u.a.]: Lang, 2002.
- Würffel, Stefan Bodo: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978.
- Zeyn, Martin: Hörspielmaschinen. In: Stuhlmann, Andreas [Hrsg.]: Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 – 2011. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001. S. 196 – 206.

Audioquellen

Franz Mon

Mon, Franz: Das Gras wies wächst. Realisation: Franz Mon. Produktion: SR/BR/WDR, 1969. Auf LP: Mon, Franz: Das Gras wies wächst. Hamburg/Darmstadt: Deutsche Grammophon/Luchterhand, 1974.

Mon, Franz: Montage aus „Artikulationen 62“. Sprecher und Realisation: Franz Mon. 1962/1985. Auf LP: Scholz, Christian [Hrsg.]: Lautpoesie. Eine Anthologie. Obermichelbach: Gertraud Scholz Verlag, 1987.

Ernst Jandl

Jandl, Ernst: das röcheln der mona lisa. ein akustisches geschehen für eine stimme und apparaturen. Sprecher und Realisation: Ernst Jandl. Produktion: BR/HR/NDR, 1970. Auf CD: Kapfer, Herbert [Hrsg.]: 13 radiophone texte & das röcheln der mona lisa. München: Intermedium Records, 2002.

Jandl, Ernst: Fünf Mann Menschen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. Sprecher: Ernst Jandl. Realisation: Peter Michel Ladiges. Produktion: SWF, 1968. Auf LP: Schöning, Klaus [Hrsg.]: Neues Hörspiel. Texte, Partituren. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

Jandl, Ernst: Spaltungen. Stereo-Hörspiel gemeinsam mit Friederike Mayröcker. Sprecher: Ernst Jandl. Realisation: Heinz von Cramer. Produktion: WDR/SWF, 1970. Auf CD: Nachlass Dr. Siegfried Horina. Audiodokument der Audiothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien.

Jandl, Ernst: 13 radiophone texte. Sprecher: Ernst Jandl. Produktion: BBC, 1966. Auf CD: Kapfer, Herbert [Hrsg.]: 13 radiophone texte & das röcheln der mona lisa. München: Intermedium Records, 2002.

8. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Inszenierung von Stimme und Sprache im Neuen Hörspiel. Ausgehend von allgemeinen Überlegungen zu diesen beiden Phänomenen, ihrer Praxis im Alltag und dem veränderten Einsatz in künstlerischem Kontext, wird vor allem die Unterscheidung zwischen der körperhaften und der körperlosen Stimme, wie sie einem im Hörspiel begegnet, untersucht. Die Reduktion auf Stimme abseits eines konkreten Körpers, auf den sie zurückzuführen ist, ermöglicht ihr im Hörspiel eine spezielle Art der Vorführung.

Anschließend wird die Verwendung von Stimme und Sprache im Verlauf der Radio- und Hörspielgeschichte diskutiert. Es wird dargestellt, in welcher Form Stimme und Sprache eingesetzt und inszeniert wurden und wie sich der ästhetische Einsatz der menschlichen Stimme insbesondere im Hörspiel über die Zeit verändert hat: von den Anfängen des Radios als Stellvertreter anderer Medien über experimentelle Stimm- und Sprachexperimente der frühen Radiopioniere bis hin zu ihrem Einsatz im literarischen Hörspiel. Da das Neue Hörspiel sich vor allem in Differenz zum klassischen literarischen Hörspiel definieren lässt, werden diese beiden Genres einander gegenübergestellt und auf ihre Unterschiede befragt.

Das Kapitel zum Neuen Hörspiel trägt nun die wesentlichen Reformen, die dieses Genre hervorgebracht hat, zusammen. Sie betreffen sowohl veränderte Arbeitsweisen, die vor allem mit Aufkommen der Stereophonie eminent werden, als auch Forderungen an einen kritischen, aktiven Zuhörer. Im Fokus steht wiederum die Inszenierung von Stimme und Sprache. Sie werden im Neuen Hörspiel nicht mehr zum Zweck der Übermittlung einer illusionären Handlung eingesetzt, sondern erlangen Autonomie und sind selbst aktive Mitspieler im Hörspiel: Stimme und Sprache als akustisches Material. Verdeutlicht werden die Reformen des Neuen Hörspiels anhand der nachfolgenden Auseinandersetzung mit dem theoretischen und künstlerischen Werk der beiden Hörspielmacher Franz Mon und Ernst Jandl. In der abschließenden Besprechung vier beispielhaft ausgewählter Hörstücke wird der Inszenierung von Stimme und Sprache auf den Grund gegangen.

Curriculum Vitae

Lisa Kannonier

Ausbildung

2005 - 2015 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien (Kulturwissenschaftlicher Schwerpunkt
Skandinavistik und Komparatistik)

1996 - 2004 Akademisches Gymnasium Linz