

---

**Autor:** Eckstein, Wiebke.

**Titel:** Sprechstile im Hörspiel – Ein geschichtlicher Überblick.

**Quelle:** Unveröffentlichte Diplomarbeit. Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Institut für Sprechkunst und Kommunikationspädagogik. Studiengang Sprecherziehung. Stuttgart 2008.

Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

---

*Wiebke Eckstein*

# **Sprechstile im Hörspiel - Ein geschichtlicher Überblick.**

## **Inhaltsübersicht**

<b>1. Vorbemerkung</b> .....	S. 02
<b>2. Geschichte des Hörspiels</b>	
<i>Exkurs: Definition Hörbuch und Hörspiel</i> .....	S. 04
2.1 Die experimentellen Anfänge des Hörspiels bis zum Sendestopp im Zweiten Weltkrieg.....	S. 07
2.2 Das Nachkriegshörspiel in der BRD.....	S. 11
2.3 Das Neue Hörspiel in der BRD.....	S. 15
2.4 Nach dem Neuen Hörspiel.....	S. 17
<b>3. Geschichte der Sprechstile</b>	
<i>Exkurs: Stil und Hörmuster</i> .....	S. 22
3.1 Die experimentellen Anfänge des Hörspiels in Bezug auf die sprecherisch-stimmliche Entwicklung.....	S. 26
3.2 Das Nachkriegshörspiel in Bezug auf die sprecherisch- stimmliche Entwicklung.....	S. 30
3.3 Das Neue Hörspiel in Bezug auf die sprecherisch-	

---

	stimmliche Entwicklung.....	S. 33
3.4	Die sprecherisch-stimmliche Entwicklung nach dem Neuen Hörspiel.....	S. 37
<b>4. Analyse beispielhafter Hörspiele</b>		
	<i>Exkurs: Kriterien zur Beurteilung</i> .....	S. 47
4.1	„Der Ruf“ von Hermann Kasack.....	S. 51
4.2	„Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert.....	S. 58
4.3	„Fünf Mann Menschen“ von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker.....	S. 65
4.4	„Jackie“ von Elfriede Jelinek.....	S. 71
<b>5. Zusammenfassung und Ausblick.....</b>		
<b>6. Literaturverzeichnis.....</b>		
<b>7. Anhang.....</b>		

## 1. Vorbemerkung

*„Ich wollte einmal etwas machen, das lange Zeit im Rundfunk verpönt war, nämlich Figuren zu spielen anstatt sie nur zu zitieren, sich beim Lesen nicht vornehm zurückzuhalten, sondern theatralisch einen Roman zu interpretieren und zwischen dem ‚objektiven‘ Erzähler und den Charakteren hin- und herzuspringen. Wer Kinder hat, weiß, dass sie es lieben, wenn man beim Vorlesen in verschiedene Rollen schlüpft. Aber inspiriert wurde ich in meiner Zeit als Student auf Reisen im Nahen Osten, wo ich noch auf die klassischen Märchenerzähler wie aus Tausend und einer Nacht traf, die mit Händen und Füßen und vor allem Kraft ihrer Stimme Geschichten erzählen konnten und so eine Zauberwelt vor Augen und Ohren erschufen“ (Rufus Beck, in: *Rühr*, 2004, S.18).*

Bei den Recherchen für diese Arbeit stellte sich schon bald heraus, dass es bei dem Vorhaben, Sprechstile im Wandel der Zeit zu vergleichen, ein Problem geben würde: Auf welcher Basis soll der Vergleich gestellt werden? Man könnte sich einen Text zur Hand zu nehmen und anhand verschiedener Bearbeitungen Schlüsse auf die Sprechmoden der jeweiligen Zeit zu ziehen. Nun ist es nicht ganz einfach, vergleichbare Texte zu finden, die beispielsweise vor 1945, in den 1960er Jahren, sowie nach 2000 eingesprochen wurden, zumal die Schallplattenaufnahmen am Anfang vorwiegend Theateraufführungen und

somit dramatische Texte konservierten. Außerdem gibt es kurze Aufnahmen von Gedichten und Kabarettstücken (z. B. zu hören auf „Der Klang der zwanziger Jahre“ vom DRA oder „Gesang der Geister“ vom Hörverlag). Eine richtige Fundgrube waren Aufnahmen von Balladen, z. B. von Gründgens, Moissi und moderner von Brückner, Quadflieg und Görner (z. B. auf „Die Stimmen, die Rufenden“ von WDR/ Randomhouse). Dabei gab es das Problem, dass viele Aufnahmen schon älter sind, aber mit dem Hörbuchboom jetzt erstmals verkauft wurden. Im Booklet finden sich allerdings oft keine Angaben darüber, von wann die jeweiligen Aufnahmen genau stammen. Ein Vergleich zwischen den 1920er-Jahren und heute ist dann zwar möglich, aber die Veränderungen über das 20. Jahrhundert hinweg fehlten somit. In der Sprechwissenschaft wurde, neben der ästhetischen Kommunikation auf der Bühne, vor allem der heutige Sprechstil in den Nachrichten und in Moderationen untersucht (vgl. z. B. Sprache und Sprechen [im Folgenden: SuS] Bd. 18 und 26.).

Eine der ersten Fragen war für mich: Wie haben sich Stimm- und Sprechmoden im Laufe der Zeit gewandelt? Die Frage zielte zunächst auf das öffentliche Sprechen. Sprechstile sind interdisziplinär Moden unterlegen; so ändert sich das Sprechen auf der Bühne nicht abgekoppelt vom Sprechen im Rundfunk oder Fernsehen. Durch geschichtliche Ereignisse, technische Veränderungen, aber auch durch kulturellen Austausch (Europäische Union, USA nach 1945, Globalisierung) haben sich Stimmmoden immer wieder verändert. Auch ein Vergleich der Stimmen und Sprechweisen verschiedener Kulturen zeigt immer nur eine Momentaufnahme zum Zeitpunkt der Untersuchung. So wäre es interessant, den Zusammenhang von Globalisierung und veränderten Sprechstilen genauer zu untersuchen.

In dieser Arbeit kann nur ein kleiner Einblick in den Wandel sprecherisch-stimmlicher Stile in (West-) Deutschland gegeben werden, und auch hier nur im Bezug auf das Hörspiel. Es soll versucht werden, anhand der Untersuchungsergebnisse zu einer Momentaufnahme des derzeitigen Sprechstils zu kommen. Hierbei soll auch ein Augenmerk auf die geschlechtsspezifischen Veränderungen des Sprechstils geworfen werden.

Zunächst sollen die für die Arbeit relevanten Begriffe Hörspiel und Hörbuch definiert werden. Im nächsten Kapitel wird ein Überblick über die Geschichte des Hörspiels und Hörbuchs in Deutschland gegeben. Im dritten Abschnitt wird die Geschichte der

Sprechstile im Hörspiel beleuchtet. Vorher werden die Begriffe Sprechstil und Hörmuster umrissen. Anhand von heutigen Beschreibungen der Sprechweise von Hörbuchsprechern wird der heutige Sprechstil beschrieben. Im vierten Kapitel werden schließlich vier Hörspiele aus verschiedenen Epochen in Bezug auf sprecherisch-stimmliche Eigenheiten analysiert. Dafür ist es nötig, einen Kriterienkatalog zur Beurteilung der Stimme und der Sprechweise auszuarbeiten

Zuletzt werden die Ergebnisse der Analyse gesammelt, um zu der oben erwähnten Momentaufnahme des heutigen Sprechstils zu kommen. Anhand dieser sollen die im Studium erworbenen Kenntnisse mit den Anforderungen des Sprechermarkts im Hörbuchbereich verknüpft werden.

Aus Gründen der Einfachheit wird für allgemein personenbezogene Bezeichnungen die männliche gewählt, die weibliche ist darin eingeschlossen.

## **2. Geschichte des Hörspiels**

### **Exkurs: Definition Hörbuch und Hörspiel**

#### **HÖRBUCH:**

Laut Antje Fey (5/2003, S. 231) wurde der Begriff „Hörbuch“ erstmalig „für einen Worttonträger, der speziell für Binde gedacht war, im Gründungsjahr der Deutschen Blindenhörbücherei 1954 verwendet. Damals brachte die Deutsche Grammophon eine „doppelseitig bespielbare Langspielplatte auf Vinyl (...) mit ersten Aufnahmen der Gründgens-Inszenierung Faust I vom Düsseldorfer Schauspiel“ auf den Markt. Köhler (2005, S. 12) weist zu Recht darauf hin, dass die Begrifflichkeit „Hör-Buch“ zu Verwirrungen führen kann:

*„Die Begriffe Hörbuch, Literaturtonträger, Audiobook, bzw. Audiobuch könnten auf den ersten Blick darauf hindeuten, dass es sich hierbei nur um Worttonträger handelt, die eine literarische Vorlage haben und von einem Sprecher vorgetragen werden. Obwohl Wortteile, wie „-buch“ oder „Literatur-“, genau darauf hindeuten, werden diese Begriffe jedoch appellativisch, als Oberbegriff für Hörspiel, Lesungen, Vorträge (aus Tonträgern), etc., also auch gleichbedeutend mit dem Begriff Worttonträger verwendet. Die Bezeichnungen Literaturtonträger und Audiobuch werden eher selten benutzt, wohingegen die Begriffe Hörbuch und das aus dem amerikanischen entlehnte Wort Audiobook von Verlagen eingeführt wurden und ebenso von den Rezipienten gebraucht werden.“*

Es sind heute also nicht nur Lesungen, sondern im Allgemeinen „gesprochene Texte (Belletristik, Hörspiele, Fachtexte, Sprach- u. a. Lehrgänge) auf Kasette oder CD“ gemeint, so das „Zeit-Lexikon“ (gekürzte Fassung des „Brockhaus“) von 2005.

Der Begriff Hörbuch wird teilweise jedoch auch im wörtlichen Sinne verwendet. Dann meint er ein literarisches Werk, das von einem oder mehreren Sprechern vorgelesen wird:

*„Die Dominanz des gesprochenen Wortes ist charakteristisch für das Hörbuch; weitere Gestaltungsmittel wie Geräusche/Hörobjekte, Geräuschteppiche/Hörumwelten, O-Töne, Musik werden in unterschiedlichem Ausmaß eingesetzt. Häufig übernehmen Berufssprecher/innen aus Theater, Film und Funk diese Aufgabe, auch Autor/innen lesen ihre Werke als Hörbücher auf“ (Heudecker, 2006, S. 83).*

Nach Informationen von Archivmitarbeitern des SWR wurde früher das, was unter dem wörtlich gemeinten „Hörbuch“ verstanden wird, als „literarisches Hörspiel“, „Hörbild“ oder „Lesung“ bezeichnet.

Heute ist der Begriff „Hörbuch“ weit verbreitet. Für den Buchhandel ist vor allem der Vertriebsweg interessant: dieser ist bei Hörbuch und Buch derselbe. So wird „Hörbuch“ als übergeordneter Begriff verwendet:

*„Unter die Bezeichnung Hörbuch fallen verschiedene Formen wie Hörspiel, Lesung, Feature, Original-Ton-Collage oder Rezitation“. Inhaltlich wird ein breites Spektrum abgedeckt: „von Belletristik und Sachthemen über Hörbücher für Kinder und Jugendliche bis hin zu Sprachlehrgängen oder therapeutischen Themen“ (Rühr, 2004, S. 7).*

In der vorliegenden Arbeit wird „Hörbuch“ als der vom Buchhandel geprägte heute gängige übergeordnete Begriff verwendet.

## **HÖRSPIEL:**

Das „Zeit-Lexikon“ und der „Brockhaus“ definieren das Hörspiel heute sehr allgemein als:

*„für den Rundfunk entwickelte dramatische Gattung, die mit rein akustischen Mitteln (Sprache, Geräusche, Musik) arbeitet. Man unterscheidet u. a. literarisch ambitionierte Hörspiele, Literaturadaptionen, Kriminal- und Science-Fiction-Hörspiele.“*

In „Metzlers Lexikon zu Medientheorie und Medienwissenschaft“ von 2002 wird das Hörspiel zuerst als rundfunkspezifische Gattung vorgestellt, die sich aber weiter entwickelt hat und heute auch auf anderen Wegen zum Hörer gelangt:

*„Das Hörspiel ist eine künstlerische Sonderform für Minderheiten innerhalb des auf Aktualität, Unterhaltung und Information orientierten Massenmediums Hörfunk. Es ist die originäre*

*Kulturleistung des Radios. (...) außer dem Manuskript werden Mikrophon, Sprecher, Regie und (später) Speichermedien benötigt. (...) Das Hörspiel setzt auf den bewusst einschaltenden Hörer. (...) Die nur noch funkeigene Radiokunst ist das Hörspiel längst nicht mehr. Hörspiele werden inzwischen in Theatern, Kulturinstitutionen oder Schlössern (ur)aufgeführt, mitgeschnitten und sogar (auch per Internet) live gesendet. (...) Das Hörspiel ist vielfach ein Element (und Etikett) der (abgestimmten) multimedialen Verwertung (Buch, Bühne, Film, CD-ROM) geworden.“*

Eine ausführliche Definition findet man von Christian Hörburger in seiner „Geschichte des Hörspiels“ von 1996 (S. 1 ff.):

*„Hörspiel umreißt im Kontext des öffentlich-rechtlichen und des privaten Rundfunks und im Sortiment der Verlage ein fiktionales oder non-fiktionales akustisches Ereignis, das mittels elektromagnetischer Wellen von einem Sender (Rundfunkanstalt) zu einem Empfänger (Hörer) abgestrahlt werden kann. (...) Die Mündlichkeit ist in aller Regel konstitutiv für das Hörspiel. Die in ihm zur Geltung kommenden verschiedenen Formen der Rede (Dialog, Monolog, Streit, Klage, Bericht) lassen sich einmal semantisch-linear interpretieren, gleichwohl basiert die Wirkung ganz entscheidend auf der sinnlich-affektiven Wirkung im realisierten und gesprochenen Hörspiel. Lautstärke, Intonation, Rhythmus und Dynamik des Sprechers sind im Kontext einer bislang kaum ausdifferenzierten Rhetorik des Hörspiels zu berücksichtigen. Bei der Dramaturgie des inszenierten und kunstvollen Sprechens handelt es sich oft um nachahmende Rede, eine Nachahmung von Wirklichkeitsebenen, Lebenssituationen oder von Gefühlswelten. (...) Zum akustischen Ausdrucksmaterial des Hörspiels zählen das gesprochene Wort als Handlungs- und Nachrichtenträger und als Klangkörper. (...) In der menschlichen Stimme artikuliert sich über das Hörspiel auch ‚Vorsprachliches‘ (Lachen, Schreien, Jammern) und wird zum Instrument der engeren Verlautbarung des Wortes.“*

Hörburger, sowie die Definition nach Metzler, berücksichtigen in ihren Definitionen den radiogenen Hörspielbegriff, der ein eigens für den Rundfunk geschriebenes Manuskript vorsieht. Dazu kommt die Öffnung des Begriffs auf heutige Spielarten. Köhler (2005, S. 13) versteht den Begriff Rundfunkhörspiel viel globaler:

*„Das klassische Hörspiel zeichnet sich dadurch aus, dass ein gesprochener Text von verschiedenen Sprechern oder einem Erzähler vorgetragen wird. Der Anteil an untermalender Musik und begleitenden Geräuschen kann sehr hoch liegen. Literatur in Buchform, Fernsehserien, Kinofilme, Theateraufführungen oder speziell angefertigte Hörspieldrehbücher können als Vorlagen dienen.“*

Der Begriff „Hörspiel“ wird hier als Überbegriff verwendet. Heute ist jedoch die Bezeichnung „Hörbuch“ als Sammelbegriff gängiger.

Marion Rühr (2004, S. 14) unterscheidet die Begriffe Hörbuch und Hörspiel: Das Hörspiel...

*„...arbeitet mit szenischen Elementen und ist damit akustisches Theater. Beim Hörbuch dominieren nicht Klänge, Musik und Geräusche, sondern das gesprochene Wort fungiert als Vermittler einer Kulisse, die beim Hörer eine bestimmte Vorstellung ablaufen lässt. Auch das Hörspiel erzeugt beim Hörer eine Imagination, aber sie wird durch Geräusche, Klänge und Musik erleichtert. Beim Hörbuch muss der Rezipient selbst, ohne Anleitung, nur durch die „Magie“ der Worte, ein „Kino im Kopf“ erschaffen.“*

Heute ist es jedoch schwierig genau zwischen Hörspiel und Hörbuch zu unterscheiden. Das Hörspiel ist nicht mehr nur „akustisches Theater“. Es gibt Hörspiele, die Geräusche und Musik sehr sparsam oder überhaupt nicht verwenden (z. B. Elfriede Jelineks „Jackie“) und Hörbücher, die filmisch angelegt sind (z. B. „Harry Potter“). Was Rühr unter einem Hörbuch versteht, entspricht dem klassischen Hörspiel.

Der in dieser Arbeit verwendete Hörspielbegriff beinhaltet das radiospezifische, heute auch als Audiobook vermarktete Hörspiel, das oft auf einem eigens angefertigten Hörspielskript basiert. Grundlage kann zum Beispiel auch eine Romanvorlage sein, die zum Hörspielskript umgeschrieben wurde. Innerhalb der geschichtlichen Entwicklung gibt es begriffliche Ausdifferenzierungen zwischen klassischem (oder geschlossenem) Hörspiel, auch „Hörspiel der Innerlichkeit“ genannt, Neuem (oder offenen/ experimentellen) Hörspiel und heutigem Hörspiel.

## 2.1 Die experimentellen Anfänge des Hörspiels bis zum Sendestopp im Zweiten Weltkrieg

*„Die Anfänge des Hörspiels liegen im Dunkeln, und die ersten Spiele existieren schon seit langem nicht mehr. Als der deutsche Rundfunk am 29. Oktober 1923 in Berlin mit seinem regulären Programm begann, wurde live gesendet“ (Krug, 2003, S. 13).*

Seit es Radio gibt, gibt es auch Hörspiele. Da diese so wie das gesamte Radioprogramm zu Beginn ausschließlich live aus dem Studio gesendet wurden, gibt es kaum akustische Zeugnisse der Anfangszeit. So wurde „...das erste Hörspiel bereits am 24. Oktober 1924 im Rundfunk [gesendet], Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender*“ (Heudecker, 2006, S. 82). Davon gibt es nur eine nachproduzierte Fassung des Hessischen Rundfunks von 1962 (vgl. Hörburger, 1977, S. 2). Man muss dazu sagen, dass es sich dabei um das erste deutsche Hörspiel handelt. In England wurden zuvor schon Hörspiele gesendet.

Um die Eigenart der ersten Sendespiele, wie sie damals meist genannt wurden, zu verstehen, gehören ein Blick auf die politische und wirtschaftliche Situation, sowie die Faszination an der neuen Technik dazu. Nur wenige besaßen ein Radio, einige bastelten sich selbst die Empfangsgeräte. Die Tonqualität war schlecht und häufig wurde über Kopfhörer gehört (vgl. Krug, 2003, S. 15f.).

Zur Zeit des ersten Aufschwungs des Radios war die Bevölkerung gebeutelt von den Nachwehen des Ersten Weltkrieges, einer allgemeinen wirtschaftlichen Rezession, Massenarbeitslosigkeit und der rapiden Entwertung des Geldes. Zwar stabilisierte sich die Währung, doch die gesamtwirtschaftliche Situation blieb weiterhin unberechenbar. Die Zahl der Arbeitslosen stieg, laut Döhl (1992a, S. 21), von „2,85 Millionen 1929“ auf „6,042 Millionen 1932“. So entschieden die Radiomacher 1927, man solle Unterhaltsames senden, keine Sendungen, die „sehr drastisch Streitigkeiten mit dem Wohnungsamt“, die „sehr kraß soziales Elend“ oder „die Armseligkeit der Heimarbeit“ beinhalteten. Trotzdem entstanden etliche Arbeitslosenhorspiele, die ein typisches Verlaufsschema entwickelten, auf das in der Analyse von „Der Ruf“ von Hermann Kasack noch näher eingegangen werden soll.

Da es in den 1920er Jahren auch um die Versorgung mit kulturellen Angeboten ging, wurden ganze Theatervorstellungen im Studio aufgeführt und live gesendet. Schon damals wurden Horerumfragen durchgeführt. Für das Jahr 1924 fanden sie folgende Wünsche heraus: „die Operette mit 83,3 %, Tagesneuigkeiten mit 72,8 %, die Zeitansage mit 71,3 %, Kammermusik mit 63,8 %. An 8. Stelle folgt die Oper mit immerhin noch 48,2 % und an 24. Stelle das Schauspiel mit nur noch 15 %, unterboten lediglich von Predigten, die lediglich 9 % der Hörer wünschten (Vgl. Döhl, 1994, S. 1). Gewiss auch aus diesem Grund wurden vorwiegend Operetten und Nachrichten gesendet. Schon damals war das Radio Unterhaltungsmedium mit einem großen Musikanteil. Die Zeitansage ist heute nur noch ein marginaler Aspekt des Radios und wird in Horerumfragen nicht mehr erhoben.

Häusermann (1998, S. 48) schreibt zu den Hörgewohnheiten der ersten Zeit:

*„In den ersten Jahren war Radiohören eine Begegnung mit einem neuen, faszinierenden Medium. Lenk (1997) setzt für die Rezipientengeschichte in Deutschland eine Phase an, in der das Radio erst im Diskurs existiert („Das Medium als Botschaft“). Es wird über die Presse und über persönliche Berichte bekannt, und man diskutiert es, bevor die meisten Menschen, die an der Diskussion teilnehmen, überhaupt mit ihm in Kontakt gekommen sind. Wer sich einen Empfänger bastelt oder erwirbt, interessiert sich eher dafür, dass er etwas hört, als dafür, was er hört. Radiohören ist noch oft eine gemeinschaftliche Sache unter Nachbarn und Bekannten.*

*Wenn man den Berichten und Werbeaussagen aus den fruhlen 1920er Jahren trauen kann, dann schalteten die HorerInnen ihr Gerät oft mit ähnlichen Erwartungen ein, wie sie ein Konzert oder einen Vortrag besuchten: zum konzentrierten Genuss, oft in Gruppen. Das typische Tagesprogramm war stark zerstückelt, unterschiedlichste Formen und Themen folgten auf ein und demselben Sender. Dies animierte eher zu einem gezielten Einschalten als zur Berieselung, besonders für alle diejenigen, die nur mit Kopfhörern hörten.“*

Interessant ist, dass heute wieder sehr viel über Kopfhörer gehört wird. Hören von Podcasts, Musik oder Hörspielen, ebenso wie Filme anzuschauen findet häufig in der Öffentlichkeit, zum Beispiel in Bus und Bahn – und somit abgeschottet über Kopfhörer – statt. Der Unterschied liegt in der zeitlichen Unabhängigkeit, der Programmungebundenheit.

Zudem wurde mit dem neuen Medium Radio experimentiert und es entstanden viele verschiedene Hörspiele. Heute sind nur noch wenige davon als Tonaufnahme erhalten. Eines ist z. B. Hermann Kasacks „Der Ruf“ von 1932.

Aufnahmemöglichkeiten gab es zwar, denn „der erste Tonträger, der als Speichermedium für Sprachaufnahmen genutzt wurde, war ab 1887 die Schellackplatte.“ Doch „die Tonwiedergabe war von schlechter Qualität und die Speicherkapazität betrug nur wenige Minuten. Dies bedingte die Wahl von kurzen Texten wie Kabarettnummern oder Gedichten.“ (Rühr, 2004, S. 23). Meyer-Kalkus (2001, S. 346) zitiert Rudolf Arnheim, der 1932 die Unzulänglichkeiten des Tonfilms aufzeigt:

*„Wenn ein Kuß wie ein Donnerwetter klang oder eine Frauenstimme wie eine Dampfsirene, (...) wenn der Ton mit dem Bild nicht zusammenstimmte, weil der Synchronismus versagte (...) immer noch sind die Stimmen in ihrer Tonlage verfälscht, hallende Nebengeräusche behindern die Verständlichkeit, einzelne Konsonanten kommen schlecht, die Geräusche werden nach Intensität und Charakter falsch wiedergegeben.“*

In den Anfängen des Hörspiels wurde auf die Dramaturgie des Films zurückgegriffen. Es entstanden „akustische Filme“, die Alfred Braun charakterisiert:

*„... ein Funkspiel, das in schnellster Folge traummäßig bunt und schnell vorübergleitender und springender Bilder, in Verkürzungen, in Überschneidungen – im Tempo – im Wechsel von Großaufnahmen und Gesamtbild mit Aufblendungen, Abblendungen, Überblendungen, bewusst die Technik des Films auf den Funk übertrug. Jedes der kurzen Bilder stand auf einer besonderen akustischen Fläche, in einer besonderen akustischen Dekoration, zwischen besonderen akustischen Kulissen, wie man damals so gern sagte: 1 Minute Straße mit der ganzen lauten Musik des Leipziger Platzes, 1 Minute Demonstrationszug, 1 Minute Börse am schwarzen Tag, 1 Minute Maschinensymphonie, 1 Minute Sportplatz, 1 Minute Bahnhofshalle, 1 Minute Zug in Fahrt usw.“ (Knilli, 1961, S.12).*

Aber auch der Tonfilm lernte vom Hörspiel. Die beiden Gattungen inspirierten sich gegenseitig. Und nicht nur dort wurde experimentiert, auch im Theater, in der Musik und in der Literatur entwickelten sich neue Ideen und diese bedingten wieder die Entwicklung der anderen. Laut Knilli wurde in den 1920er-Jahren immer wieder mit akustischem Material

experimentiert, doch wurden die Experimente immer seltener. Erst in den 1960er Jahren kam die große Welle des Spielens mit Geräuschen.

Im Hörspiel wurden Geräusche und Musik damals als „akustische Kulisse der inneren und äußeren Situation der Szene, zur Charakterisierung eines bestimmten Schauplatzes“ (Knilli, 1961, S.13) verwendet. Vor allem die Musik spiegelt die Grundstimmung der Szene wieder: Sind die Klänge bedrohlich, wird Spannung erzeugt auf etwas, das passieren könnte, sind die Klänge aufhellend, wird sich auch die Handlung zum Guten wenden. Meyer-Kalkus (2001, S. 355) beschreibt im Hinblick auf den Tonfilm die Wirkung der Klänge folgendermaßen:

*„Der Film schafft mithin seine eigene Stimm- und Tonästhetik, die unterschieden ist von der jedes anderen Mediums und jeder anderen Kunstgattung. Wie ein passant stößt Balázs in diesem Zusammenhang auf das synästhetische Phänomen, daß wir ‚jene gewichtslose Anrede, jenen hingehauchten Ton ... als die akustische Atmosphäre des Menschen, ähnlich dem Duft seiner Haut oder seiner Haare‘ wahrnehmen. (...) Die Tongroßaufnahme versetzt uns in eine intime Nah-Beziehung zu den Darstellern, wie in anderer Weise nur der Duft – eine Erfahrung die keine andere Kunstgattung verschaffen kann. Nicht die Sprechtechnik von Theater und Vortragsaal ist hier gefragt und nicht die Kunst der Verwandlung, sondern ein Agieren, das den Darsteller in seiner visuellen wie auditiven Präsenz, also physiognomisch erfahren läßt.“*

Diese Feststellung lässt sich sehr wohl auf das Hörspiel und somit auf eine andere Kunstgattung übertragen, zumal wenn es über Kopfhörer gehört wird. Die akustische Großaufnahme sollte laut Kolb direkt Kontakt zur Seele des Hörers knüpfen:

*„Hörspieler und Hörer treffen sich gleichsam im gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik. Die Wand zwischen beiden – Raum und Körperlichkeit – ist gefallen. Die seelische Einheit zwischen Hörspieler und Hörer, zwischen Mensch und Mensch ist geschaffen“ (Heißenbüttel, 1970, S. 26).*

Ab 1927 wird mehr und mehr für den Rundfunk geschrieben, eigene Phantasiewelten sollen eröffnet werden. Knilli bezeichnet dieses Phänomen als „Verwortung“ (1961, S. 14). Viele, heute zu den Klassikern der Literatur zählende Autoren schrieben damals auch für den Rundfunk:

*„Döblin, Brecht, Kasack, Ehrenstein – Expressionisten – schreiben in den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren Hörspiele: Brecht z. B. seinen FLUG DER LINDBERGH (ein verbales Hörspiel), Döblin BERLIN-ALEXANDERPLATZ (1930 nach dem gleichnamigen Roman entstanden), ebenfalls ein Worthörspiel war Kasacks Stück DER RUF (1932)“ (Knilli, 1961, S. 15).*

Diese Worthörspiele sind nach einem bestimmten Muster aufgebaut, das Rudolf Leinhard 1927 beschreibt:

*„Die akustische Form ist die empfindlichere. Die ‚innere Schau‘ ist ihr verknüpft. Aus seinen Bedingungen heraus erfordert das Hörspiel eine Einheit von Ort und Zeit: Die Handlung muß ohne Pause fortlaufen, denn im Hörspiel ist die Pause keine bloße Unterbrechung, sondern, wie in der Musik, selbst schon Ausdrucksmittel, ist immer ‚prägnant‘. Diese Einheit der Handlung, bedingt auch die des Ortes, vielmehr erzwingt sie, wenn wir einen etwas paradoxen Ausdruck gebrauchen wollen, eine ‚Keinheit des Ortes‘, einen Ort, der groß und nicht differenziert ist“ (Knilli, 1961, S. 15).*

In den 1930er Jahren entwickelt sich eine Hörspieltheorie, die laut Knilli aber erst in den Nachkriegshörspielen breit umgesetzt wird. Vor allem Günter Eichs Hörspiele prägen diese Form des „Klassischen Hörspiels“, oder, wie Knilli es nennt, des „Worthörspiels“. Heute nennt man diesen Hörspieltyp, wegen seiner geschlossenen Dramaturgie (analog zum Drama) „geschlossenes Hörspiel“.

Auf den für Hörspiele geschaffenen Sendeplätzen wurden ab 1933 sogenannte „Thingspiele“, „deutsche Gemeinschaftsspiele“ gesendet, später kamen sogenannte „Blut- und-Boden-Stücke“ und „Kurzhörspiele“ (Knilli, 1961, S.16/17) dazu. Die Radiomacher der 1920er-Jahre wurden reihenweise ausgetauscht. Alfred Braun, der 1924 als literarischer Leiter begann und Hans Flesch, der Intendant des Berliner Rundfunks, wurden ins KZ-Lager Oranienburg überführt. Auch Hermann Kasack musste seine Arbeit für den Rundfunk beenden. Knilli beschreibt die Machart der Thingspiele:

*„Diese Propagandahörspiele erzielten mit chorischen Partien (ekstatischen Rufen, Gestammel), allegorischen Elementen, selbstständigen Geräuschen und Musikpassagen eine reißerische Sinnhaftigkeit, die einzig (...) von der Akustik der Stücke kam, - keinesfalls vom Literarischen. Das Wort war Phrase“ (Knilli, 1961, S.16).*

Die Kurzhörspiele hämmerten das „Gebot der Stunde“, das nationalsozialistische Gedankengut des Tages in die Köpfe der Hörer. Die „Blut- und-Boden-Stücke“ sollten die Volksgemeinschaft und das Nationalbewusstsein verfestigen. Die Hörspielproduktion ging immer weiter zurück und „während des Krieges gab es zeitweilig überhaupt keine Hörspiele“ (Knilli, 1961, S. 18).

## 2.2 Das Nachkriegshörspiel in der BRD

*„Kolb lehnt alle Brücken zur äußeren Anschauung für das Hörspiel ab. Das Hörbare soll unmittelbar als es selbst wirken. Was aber unmittelbar wirksam ist, ist der Dialog (einschließlich des den Dialog ergänzenden Monologs). Mit dem Dialog kompositorisch verbunden ist das, was vom Szenischen her hörbar werden kann, dies Hörbare soll aber nicht illustrativ, sondern bedeutend, ja symbolisch mitspielen“ (Heißenbüttel, 1970, S. 21).*

Nach 1945 musste in allen Bereichen neu gedacht und neu entwickelt werden - ob in der Literatur, im Film, in der Politik oder in der Familie. Auch für das Hörspiel stellte sich die Frage, wie man weitermachen könne. So knüpfte man vorerst an Altbekanntes an und entwarf Hörspiele im Sinne des literarischen Hörspiels der 1920er Jahre. Alte Stücke konnte man kaum senden, da sie entweder zu Propagandamaterial der Nazis gemacht wurden oder einfach nicht mehr existierten. Die Alliierten hatten viele Rundfunkarchive und damit auch die Aufnahmen, aus bekannten Gründen, zerstört. Glücklicherweise waren aber die Funkhäuser funktionsfähig und so konnte der Radiobetrieb schnell wieder aufgenommen werden (Vgl. Koch, 2005, S.146ff).

Auch deshalb entstanden nach dem zweiten Weltkrieg viele originäre Rundfunkhörspiele, deren Autoren, wie zum Beispiel Günter Eich und Wolfgang Borchert, bekannt wurden. Die Form des Features brachten die Amerikaner mit. Diese „mit Originalaufnahmen arbeitende reportagenhafte Form“ (Würffel, 1978, S. 5) beeinflusste auch die Hörspielmacher der Nachkriegszeit. Damals wurde das Feature allerdings noch nicht klar vom Hörspiel getrennt.

Die Menschen im Nachkriegsdeutschland waren ausgehungert nach unabhängiger Unterhaltung. Da viele Theater- und Kinogebäude zerstört waren, bot es sich an, zu Hause Radio zu hören. Pöttinger (2005, S.7/8) beschreibt die Situation folgendermaßen:

*„In den 50er Jahren erlebte das Hörspiel in Deutschland eine Blütezeit. Es hatte nicht nur viele Hörer, sondern genoss auch ein vergleichsweise hohes Ansehen in der kulturellen Öffentlichkeit. Hörspiele waren deshalb so beliebt und geachtet, weil sie die Grenzen des Realen sprengen konnten: Riesen, Eichhörnchen, Stuhlbeine sowie menschliche Gedanken und Triebe bekamen eigene Stimmen und konnten kommunizieren.“*

Aber nicht nur phantasievolle, lustige Geschichten entstanden. Wie in den 1920er Jahren kam wieder die Streitfrage auf, inwieweit man die schlimme Situation der Menschen, bzw. die Folgen des Krieges realistisch in Hörspielen darstellen sollte. An Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“ schieden sich zum Beispiel die Geister. Einige Hörer waren schockiert über die Darstellung der Ausweglosigkeit des Kriegsheimkehrers Beckmann. Andere – vor allem die jüngere Generation – lobten das Hörspiel über alle Maßen.

Borcherts „Draußen vor der Tür“, sowie Günter Eichs „Träume“ wurden in Hamburg gesendet, weshalb diese Art der Hörspielarbeit als „Hamburger Dramaturgie“ bekannt

wurde. Klose (in: Knilli, 1961, S. 19) beschreibt in Bezug auf Eich dessen Leitthemen wie folgt:

„der Mensch, wandernd oder gar auf der Flucht im Vergänglichen, fragwürdig und vorläufig alles Glück, bedroht von Angst und Leid, schwankend zwischen Traum und Bewusstheit auf der Suche nach seiner Identität, nach Sinngebung im Rollenspiel eines Lebens, das nur im Opfer und in der Liebe ertragen werden kann.“

Diese Beschreibung könnte ebenso auf Borcherts „Draußen vor der Tür“ zutreffen und sicherlich auf viele andere klassische Hörspiele. Vor allem die Suche nach einer eigenen Identität wurde das große Thema der Zeit.

Das Hörspiel erholte sich und wurde nach und nach wieder zur eigenen Kunstform, dem „literarischen Hörspiel“. Der Aufbau dieser Worthörspiele war immer ähnlich:

*„Zunächst musste eine Eingangssituation akustisch hergestellt werden, die Ort und Zeit umriss. Ein erkennbarer Raumklang und situationstypische Geräusche genügten, um die Geschichte einzugrenzen. Als Ort eigneten sich ebenso gut ein realer Schauplatz wie ein symbolisch gemeinter Ort oder ein Nirgendwo. Die Figuren traten als Stimme auf, die ihnen aufgrund vorangegangener Erfahrungen des Hörers oder der Hörerin, Aussehen und Charakter verlieh. Um die Übersicht über einen Szenenablauf zu gewährleisten, sprachen selten mehr als zwei oder drei Hauptfiguren in einer Szene und höchstens sechs in einem ganzen Hörspiel. (...) Fast alle Hörspiele, bei denen es auf den Fortgang der Handlung ankommt, wie beispielsweise Kriminalhörspiele, Mundarthörspiele und die meisten Kinderhörspiele sind auch noch heute nach diesem Schema aufgebaut.“*

*Die Grenzen dieses „herkömmlichen“ Hörspiels liegen in der Erfahrungswelt und der Phantasie des Zuhörers. Schließlich kann nur das verstanden werden, was mit der eigenen Lebenswelt irgendwie verknüpft werden kann“ (Pöttinger, 2005, S.8).*

Bereits 1953 wurde einer der wichtigsten Hörspiel-Preise ins Leben gerufen, bei dem die Autoren den Preis erhalten: Der Hörspielpreis der Kriegsblinden. Bis heute wird jedes Jahr ein Hörspiel, seit 1994 gemeinsam mit der Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, prämiert. Die Jury hat die Aufgabe ein Hörspiel auszuwählen, das "in herausragender Weise die Möglichkeiten der Kunstform realisiert und erweitert" hat. Es muss sich um ein Original-Hörspiel handeln und im Vorjahr in einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt gesendet worden sein (Kriegsblindenbund, Statut 2002).

Bis in die 1960er Jahre hinein erlebte das klassische, traditionelle Hörspiel mit einem linearen Handlungsablauf seine Blütezeit. Mit der technischen Weiterentwicklung veränderte sich jedoch auch die Hörspielproduktion und neue Spielarten entstanden.

Viele der Schriftsteller, die in den 50er Jahren erfolgreich wurden, schrieben auch für den Hörfunk, so z. B. Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann und Friedrich Dürrenmatt (vgl. Knilli, 1961, S. 20). Hörspiele wurden zunehmend auch in gedruckter Form veröffentlicht und zum literaturwissenschaftlichen Schaffensfeld hinzugefügt. Diese Entwicklung ist sicherlich auch der „Literarisierung“ des Hörspiels, geprägt von der Hamburger Dramaturgie und damit vor allem von Günter Eich, zuzuschreiben. Das spielerisch-dramatische der Anfangszeit des Hörspiels war einer hoch literarischen Spielform gewichen. Die Hörspiele waren geprägt von Ruhe, Stille, Innerlichkeit und Feinfühligkeit. Koch (2005, S. 245) meint dazu:

*„Inmitten ‚materieller Vordergründigkeit‘, welche die Entfaltung der Phantasie weitgehend unterband, liebte man die im ‚Hallraum‘ sich entfaltende Kunst – ‚einerseits als Mischung von lauterwerdenden und zugleich verlöschenden Worten und Klängen durch das Mittel der technisch-elektrischen Produktion, andererseits als ganz unkörperliche, bloß spirituelle ‚Anschauung‘ im Innern des Zuhörers‘ (Heinz Schwitzke im Vorwort zu der Hörspielsammlung ‚Sprich damit ich dich sehe‘).“*

Hans Schwerte (in: Knilli, 1961, S. 20), der 1960 mit 50 anderen Autoren beim Ulmer „Gespräch über Poesie und Rundfunktechnik“ zugegen war, beschreibt seinen Eindruck:

*„Und doch machte gerade Eich am meisten betroffen ...: er las eine Neufassung seines ‚Tiger Jussuf‘ [...], und diese ging, leider, eindeutig in Richtung der Spielvernichtung, in Richtung der ‚Vergeistigung‘, der ‚Verwortung‘, statt der Spielvertiefung (er habe sein prächtiges Hörspiel ‚enthörspielt‘ seufzte zu Recht ein Rundfunkleiter).“*

Die Konzentration auf „lyrisch verschlüsselte(n) Dialoge(n)“ und „reine(n) Worte(n) und sonst nichts“, sowie der sparsame Einsatz von Geräuschen und Experimenten, wurden immer mehr kritisiert. Bis in den 1960er Jahren eine neue Generation von Hörspielmachern das Hörspiel auf den Kopf stellte und auch für einen personellen Wechsel sorgte:

*„Wir brauchen gegenwärtig keine weiteren Geschichtenerzähler, ein Alfred Andersch genügt, und Günter Grass schreibt auch noch. Was wir augenblicklich brauchen, sind Collageure: sie allein können dem Hörer ein Maß an Freiheit, bei einem Minimum an psychologischem Druck geben“ (Faecke, 1970a, S. 141).*

## 2.3 Das Neue Hörspiel in der BRD

*„Oft genug wird die Sprache selbst Gegenstand des sprechenden Spiels; eine Redensart wird beim Wort genommen, eine Wortbedeutungskette durchgespielt, eine Assoziationsreihe nur vom Klang gehalten; insgesamt treibt in solchen Fällen die Sprache als gespeichertes Denken, als gespeicherte Erfahrung die Handlung – und nicht die Handlung die Sprache; monophon und stereophon“ (Geißner, in Schöning, 1970, S. 104).*

Mit der Erfindung der Stereophonie und dem Geist der 1968er Generation verändert sich das Hörspiel komplett. Für die Anhänger des Neuen Hörspiels gilt eine neue, radikalere Definition des Hörspiel-Begriffs. Die Worte „Hör“ und „Spiel“ werden wörtlich verstanden. Es wird mit Audiomaterial gespielt, Geräusche und Rhythmen bekommen mehr Raum. So radikal die neuen Spielarten umgesetzt werden, so neu ist das experimentieren mit Geräuschen und Tönen nicht. Bereits in den 1920er Jahren wurde kräftig experimentiert, wenn auch mit anderen technischen Voraussetzungen.

Die Sprachkritik, die sich durch die literarischen Werke der Nachkriegszeit - vor allem der Gruppe 47 - zieht, setzt das Neue Hörspiel radikal um und fordert das klassische Hörspiel heraus:

*„Der übermächtige literarische Anspruch wird vom Sockel gestoßen. Die Sprache, in ihrer Opportunität enttarnt – überall Floskeln und Sprachhülsen, inhaltsleer! – wird zertrümmert, zum Material erklärt und aleatorisch neu zusammengesetzt. Die cut-up-Methode wird ausprobiert. Man arbeitet mit ungewöhnlichen Wortkombinationen, erstaunlichen Sinn- oder Unsinn-Zusammenhängen – man entdeckt spielerisch eine neue Sprach-Sinnlichkeit im Hörspiel. Das Wort ist jetzt Schallmaterial, Klang – seine semantische Bedeutung wird sekundär. Die Form, zuvor stark geschlossener Dramaturgien verhaftet, ist jetzt offen“ (Plensat, 7. Mai 2008, S. 7).*

Es entstehen Collagen aus Geräuschen, O-Tönen, Wortteilen, die in ihrer abstrakten, teilweise zufälligen Zusammenstellung auch eine neue Bedeutung bekommen. Die Gesetze „Einheit von Ort und Zeit“, sowie „maximal zwei bis drei Personen pro Szene“ werden ignoriert, der klassische Handlungsablauf einer Geschichte nicht mehr gebraucht. Schon ab 1945 entwickelt sich in Frankreich der Lettrismus, der dem Alphabet 19 Buchstaben hinzufügt, die jeweils bestimmte Laute wie z. B. Räuspern, Schmatzen, Einatmen, Ausatmen, Schnalzen, Röcheln etc. bedeuten. Diese Töne „– alle diese Geräusche der Stimme, die sich ins Reden einschleichen, nicht nur Pausen füllen, nicht nur Verlegenheit und Nachdruck markieren, sondern die vielfältigsten Bedeutungen haben können“ (Paul Pörtner, Gespräch im WDR 1981, in: Döhl, 1992b, S. 48), werden im neuen Hörspiel als Sprachmaterial, beziehungsweise Arbeitsmaterial verwendet. Laut Hannes (1990, S.12/13) schlugen die Hörspielmacher damals zwei Richtungen ein:

*„Während die einen Werke mit der rhythmisch-klanglichen Struktur ihres Materials spielten, wobei Sprache, Geräusch und Musik als gleichwertige Bausteine gelten, sind andere Stücke eher auf Dokumentation und Analyse von gesellschaftlicher Wirklichkeit und Bewußtsein über diese Wirklichkeit angelegt, das sich in Sprache, in mündliche Redegewohnheiten und Sprachklischees äußert (Sprachspiel, O-Ton).“*

Neu ist auch, dass die Radiomacher den Hörer direkt am Hörspiel mitwirken lassen wollen. Die Partizipation des Hörers am Hörspiel als „aktiven Mitspieler“, nicht mehr „passiven“ Konsument. Er sollte „seine Aufmerksamkeit hauptsächlich den akustischen Mitteln und dem formalen Aufbau eines Stückes zuwenden“ (Döhl, 1992b, S.14). Versuche, die Hörer direkt über das Telefon oder über Internet an den Hörspielen teilhaben zu lassen, wurden gemacht, aber nicht weiter verfolgt.

Ein Werk avancierte bald zum bekanntesten Neuen Hörspiel: „Fünf Mann Menschen“ von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker. Es erhielt 1969 den Hörspiel-Preis der Kriegsblinden. Als eines der ersten Hörspiele setzte es die Möglichkeiten der Stereoaufnahme radikal um. Fünf Menschen sprechen von fünf verschiedenen Orten. Heute hört sich das fünfzehnminütige Hörstück von den akustischen Räumen her ganz normal an, da unsere Ohren selbst die Dolby-Surround-Akustik im Kino kennen. Zur Ursendung am 14. November 1968 war die Stereophonie jedoch ein Novum (Vgl. Krug, 2003, S.73). Bahnbrechend war es auch deshalb, da durch die Preisvergabe auch die Sendeanstalten den Wert des Neuen Hörspiels erkannten und ihm mehr Sendezeit zur Verfügung stellten (Vgl. Döhl, 1992b, S. 10 ff.).

Die Art und Weise, wie das Sprach- und Geräuschmaterial zusammengestellt wurde, war neu; harte Schnitte, keine Erzähler, die die Szenerie beschreiben. Allein durch die Geräusche und das Sprachmaterial sollten sich kleine Szenen herstellen und Handlungen bilden:

*„Eine Abkehr vom alten Handlungsspiel konnte indessen erzielt werden durch die Annäherung sämtlicher Mittel an musikalisch-mathematische Strukturen. Im Zuge dieser Annäherung ist zunächst eine Reihe von Sprach-Denkspielen entstanden, deren Witz vornehmlich in der überraschenden Mehrdeutigkeit oder in der Entlarvung gebräuchlicher Redefloskeln besteht. (...) Inzwischen sind Spiele aufgetaucht, die das Prädikat Stereo-Hörspiel mit größerer Berechtigung für sich in Anspruch nehmen dürfen. Ihre Autoren gehen zwar ebenfalls von der Erfahrung aus, daß sie das, was sie an Sprachlichem vorfinden, nicht mehr naiv gebrauchen können, weil es entleert ist, aber sie kümmern sich nicht mehr darum. Sie benützen die Klischees als Ausgangsmaterial zur Herstellung einer neuen Sprache. Mit der sinnstiftenden Grammatik beschäftigt und deshalb vom gesprochenen, nicht vom geschriebenen Wort ausgehend, übersehen sie nicht, daß Melos und Rhythmus ganz entscheidend die sprachliche Sinnggebung mit beherrschen und daß selbst die zum bloßen Geräusch deformierte Sprache durch die Ausdruckskraft der Stimme semantisch bezogen bleibt“ (Hostnig, 1970, S. 131 f.).*

Da es nicht mehr vordergründig um Charaktere mit bestimmten Stimmen und die „Seelenschau“, sondern um Typen, Floskeln etc ging, finden sich in der Rezeption des Neuen Hörspiels viele renommierte Autoren (Jandl, Schwitters, Mohn, Handke, ...), aber wenig renommierte Sprecher:

*„Obwohl auch wieder bekannte Schauspieler, wie Ernst Jacobi oder Hanna Schygulla dem Hörspiel ihre Stimmen zur Verfügung stellten, wurde der Einsatz einer anonymen Stimme akzeptiert. Das Medium war nicht unbedingt auf den Einsatz von populären Fernsehstars angewiesen. Die Autoren engagierten sich, um ihren eigenen künstlerischen Horizont erweitern zu können“ (Köhler, 2005, S. 42).*

Man darf natürlich nicht außer Acht lassen, dass es die klassischen Geschichten trotzdem weiterhin gab. Kriminalhörspiele und Romanadaptionen, die im klassischen Sinne aufgebaut waren, bildeten auch in den 1960er Jahren die Regel. Technische Erneuerungen wurden jedoch auch bei diesen umgesetzt. Stereophonie, Originaltöne, harte Schnitte und elektro-akustische Verfremdung gehören seither zum Repertoire der Hörspielmacher.

### 3.4 Nach dem Neuen Hörspiel

*„Literarische Werke im Auto zu genießen, diesen Vorschlag macht inzwischen auch der Suhrkamp-Verlag seinen Lesern, die nun auch Hörer werden sollen. ‚Die Vorstellung, statt Pop und Bach, zum Beispiel im Auto, Robert Walser gelesen von Enzensberger, Max Frisch oder Uwe Johnson zu hören, hat doch etwas Faszinierendes‘ - und etwas Abwegiges, möchte man hinzufügen, den Hochgeschwindigkeit fahrende Autos und ausscherende Lastwagen als Begleitmusik für Robert Walser (...) das passt irgendwie doch nicht zusammen“ (Bielefeld, 49/1987, S. 97).*

Die Musikalität des Neuen Hörspiels entwickelte sich zu einer eigenen Kunstform, der „Ars Acustica“ oder „Minimalmusic“, und kann heute der Neuen Musik zugeordnet werden. Viele technische Spielereien der 1960er Jahre gehören heute zum Standard der Hörspielproduktion. Die Collagentechnik hat - sich vor allem im Feature - fest etabliert und auch die verschiedenen Schnitttechniken und Blendverfahren stehen als großer Pool neuen Hörspielmachern zur Verfügung.

Ab den 1970er Jahren werden auf der Schellackplatte vermehrt Hörspiele und Gedichtsammlungen vermarktet. Doch „sehr gute Erfahrungen haben die Plattenfirmen und die Verlage mit ihren Sprechplatten nicht gemacht. Sie waren ein Luxus, ein

Aushängeschild – kein Geschäft.“ (33/1987, S. 31). Und auch von der Auswahl scheinen die Feuilletonisten nicht besonders begeistert gewesen zu sein:

*„Die Darbietung von Literatur qua Tönträger hat einen grundlegenden Mangel: Sie gestattet dem Hörer nicht, was dem Leser selbstverständlich erscheint. Ein passionierter Leser wird im günstigsten Fall über Stunden intensiv und konzentriert sich der Lektüre eines Buches hingeben können. Er kann Pausen einlegen, er kann zurückblättern, er kann die Lesegeschwindigkeit variieren – er kann nachdenken. Und in diesem (unzulänglich geschilderten) Prozeß des Lesens kann er Kraft der Imagination und der Assoziation sich eine Welt schaffen.*

*Anders bei Platte und Kassette: Obwohl der Hörer hier per Knopfdruck den/die Sprecher anhalten und unterbrechen kann, ist er doch als passiver Konsument dem technischen Ablauf weitgehend unterworfen, und er wird feststellen, daß er dem gleichmäßigen Fluß der Sprache und der Gedanken kaum folgen kann. Hören reduziert sich in diesem Fall auf das angestregte Bemühen, den vermittelten Sinn festzuhalten und möglichst schnell im Kopf zu reproduzieren. Phantasie und abschweifendes (was auch heißt: produktives) Denken haben kaum eine Chance“ (Bielefeld, 49/1987, S. 97).*

Auch die dem Neuen Hörspiel zugehörigen Produktionen scheinen außerhalb der „Hörspielgemeinde“ auf keine große Resonanz gestoßen zu sein:

*„Der Versuch jedoch, nicht nur tradierte literarische Formen auf den Rillen und dem Band festzuhalten, sondern aus den Bedingungen des Mediums selbst neue und ihm angemessene Formen zu entwickeln, hat bisher kaum stattgefunden. (...)*

*Vorläufiges Fazit: Trotz einiger interessanter Versuche und einiger wichtiger (literatur-) historischer Dokumente gibt es doch wenig Aufregendes, viel Konventionelles und Langweiliges auf den meisten Literatur-Schallplatten und Kassetten zu hören. Aber der Verfasser des Suhrkamp-Prospektes hat ja recht: Immer nur Pop und Barock aus den Lautsprechern, das ist vielleicht auf Dauer ein bisschen wenig. Aber was sonst? Es gibt noch ein Feld zum Experimentieren“ (Bielefeld, 49/1987, S. 97).*

In den 1980er Jahren vergrößert sich der Hörbuchmarkt durch die Kassette und deren relativ günstige Vervielfältigungsmöglichkeit. Nicht nur Musikkassetten, sondern vor allem auch Kinderkassetten wurden erfolgreich. Die Kinder-Generation der 1980er Jahre wuchs mit Kindergeschichten, Märchen und Kinderliedern aus dem Kassettenspieler oder Walkman auf. Dem heutigen Hörbuchboom ging die Etablierung von Kinderkassetten voraus. Zwar gab es früher schon Schallplatten für Kinder, diese waren jedoch teurer und nicht in der Menge in den Kinderzimmern zu finden.

Mit Öffnen des Rundfunkmarktes für private Radiosender und der „Einschaltquotenorientierung“, wuchs der Druck auch auf die Hörspielmacher. Laut Manfred Krug (2003, S. 91) sei das Hörspiel auch in den 1980er Jahren den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten behaftet geblieben, private Sender brächten lieber Comedy.

Erst mit der Jahrtausendwende setzte ein Hörbuch-Boom ein, mit dem 1990 keiner gerechnet hatte. Das Hörspiel sei „inzwischen auch wieder außerhalb des Radios zu einem Kulturfaktor avanciert.“ Doch die Art und Weise habe sich laut Krug (2003, S. 8) geändert: Damals hätten Autoren Hörspiele „ausschließlich und exklusiv für den Hörfunk“ geschrieben. Heute würden „Hörspielmacher mit ihren Hörspielen auf die Bühnen und sogar in die Klubs“ gehen. Krug nennt das „Live-Hörspiel“ als Stichwort. Heutzutage kann jeder, der sich ein wenig mit Technik auskennt, selbst Hörspiele machen:

*„Eine ausgeschlafene Szene junger unprofessioneller Hörspielmacher bietet den Anstalten fertige Produktionen an – und verkauft sie auch. Das stellt Berufsbilder infrage und den Produktionsstandort Rundfunk-Studio zur Disposition.“ (Vgl. Plensat, 7. Mai 2008, S. 11).*

Paul Pörtners Idealfall einer Hörspielproduktion ist, „wenn ein Autor oder Komponist zugleich sein eigener Toningenieur und Schnittmeister sein könnte und, wie der klassische Autor sein Werk zu Papier brachte, nun sein Hörwerk zu Band bringen könnte“ (Döhl, 1992b, S. 21). Heute bringt er es zwar nicht auf Band, sondern arbeitet digital, aber es ist ein Leichtes, sich die richtigen Programme zuzulegen und selbst Hörspiele zu entwerfen. Auch im Schulunterricht kann man inzwischen sehr viel einfacher ein Hörspiel produzieren. (Vgl. Hörburger, 2006, S.28 ff.)

Zudem werden Hörspiele auch wieder gemeinsam gehört:

*„Heute sitzen etwa im Sommer in Berlin 2000 junge Leute unter freiem Himmel beim Public Listening auf einer Wiese und hören sich gemeinsam ein Mankell-Hörspiel an“ (Rüdenauer, dpa medien, 2007).*

In Berlin fand das „Hörspiel-Kino unterm Sternenhimmel“ in einem Planetarium statt:

*„Dort werden sie [Anm.: die Zuhörer] in weiche Sessel gebettet, und während sie das Schauspiel der Sterne am künstlichen Firmament betrachten, erschauern sie wohligh bei Fantasy-, Grusel- und Science-fiction-Geschichten (!)“ (Beyer, 45/1997).*

So konstatiert auch Manfred Krug: „Das Kind des Radios ist längst nicht mehr nur im Radio präsent.“ (Krug, 2003, S. 19) Krug betont, dass „neue Generationen Hörspiel und Audiokunst“ prägen würden. Und fasst schließlich zusammen: „Das „Neue“ Hörspiel ist in Pension gegangen“ (Krug, 2003, S. 9).

Diese neue Generation von Hörspielmachern nimmt sich Impulse aus den verschiedensten Kunstrichtungen. Vielleicht ist „Vernetzung“ der Begriff, der das heutige – 2008 - Hörspiel definieren kann. So wie sich die junge Generation im Internet vernetzt und

die Wege von einem Ort zum anderen schrumpfen, so kann auch die Kunst wild mischen. Stile verschiedenster Epochen tauchen plötzlich wieder auf, werden gebrochen und gemischt, egal ob in der Mode, der Architektur oder der Performance-Kunst. Im ARD „Jahrbuch“ von 2004/2005 wird die Auswirkung dieser Entwicklung auf das Hörspiel beschrieben:

*“Die gegenwärtig in allen Künsten verstärkt wahrzunehmende Tendenz zur Grenzüberschreitung und Auflösung separater Kunstformen lässt sich auch im Genre Hörspiel nachweisen. Die Begriffe Klangkunst und Medienkunst finden teilweise synonyme Verwendung. (...) Musik, Kunst, Theater, Film, Video und Performance sind die Gattungen, aus deren Synthese klankünstlerische Projekte realisiert werden. (...) Unabhängig von der Quantität der in den vergangenen Jahren in den Studios entstandenen literarischen und unterhaltenden Hörspiele, Serien, Krimis haben (...) vor allem die mehr oder minder von Varianten der Performance geprägten Radiokunst-Projekte für überdurchschnittliches Aufsehen gesorgt und der Gattung selbst neue wesentliche Impulse gegeben. (...) [und] herausragend Heiner Goebbels (dessen Werke zum Teil der Kategorie Musiktheater zugeordnet werden) (...).“*

Heute gibt es verschiedenste Werke im Buchhandel zu kaufen, die neuesten Hörspiele kann man sich auf den Internetseiten der Sender direkt runterladen (vgl. dazu z. B. die Homepage des WDR). Somit ist man zeitlich und örtlich ungebunden. Krug (2003, S. 9) meint, das Hörspiel sei heute „multimedial, interaktiv und jederzeit zugänglich geworden – prinzipiell wenigstens“.

Längst sind weitere Hörbuchpreise ins Leben gerufen worden. Die monatlich im Börsenblatt des deutschen Buchhandels erscheinende Hörbuchbestenliste vom Hessischen Rundfunk gibt es schon seit 1997. Dabei wählt eine Jury „aus den aktuellen, deutschsprachigen Neuerscheinungen fünf Titel aus“. Die Auswahl erfolge nach den Kriterien Qualität der Aufnahme, Bearbeitung des zugrunde liegenden Textes und Darbietungsleistung der Stimmen (Vgl. Fey, 5/2003).

Der Hörkules (auch „Hörbuch des Jahres“ genannt) wurde 2001 auf der Leipziger Buchmesse das erste Mal vergeben und wird von den Kunden des Buchhandels gewählt. Laut Fey (5/2003) erfolge die Abstimmung über das Prospektmagazin Hörbuch, das zweimal pro Jahr im Buchhandel erscheint, sowie über die Webseite [www.bookscene.de](http://www.bookscene.de).

Seit 2002 gibt es zudem den Deutschen Hörbuchpreis. Er wird vom WDR und der LitCologne vergeben. Dabei wird in fünf Kategorien unterschieden: beste Interpretation, beste Unterhaltung, beste Innovation, beste Information und bestes Hörbuch (vgl. Fey, 5/2003).

Durch die Flut der wiederaufgelegten und neuproduzierten Hörbücher, die heute erhältlich sind, ist es schwer zu entscheiden, welches wohl gefallen könnte. Die Hörbuchpreise und –bestenlisten helfen bei der Orientierung. In der Stadtbücherei Stuttgart zum Beispiel ist ohne Vorbestellung kaum ein Hörbuch erhältlich, das auf einer der Preisträgerlisten steht. Bezeichnenderweise wurden in Stuttgart die Hörspiele, die einen Preis vom Kriegsblindenbund bekamen, nicht angeschafft. Vielleicht liegt das auch daran, dass die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten erst spät begannen, ihre Werke zu vermarkten und viele Aufnahmen noch in den Archiven schlummern. Oder diese Hörspiele interessieren nur eine kleine Fangemeinde und sind zu experimentell für eine breite Hörerschaft. Manche Hörbuchkäufer orientieren sich inzwischen auch nach Sprechern, deren Art zu sprechen und deren Stimmklang ihnen gefallen hat oder deren Namen sie kennen. Ausführliche Daten, warum wer welches Hörbuch kauft, ausleiht oder „downloaded“ gibt es derzeit noch nicht. Über Nutzerstrukturen wurden zum Beispiel von Antje Fey (2004) Statistiken aufgestellt, wer welches Hörbuchgenre kauft. Das „warum“ ist jedoch schwerer nachvollziehbar.

### 3. Geschichte der Sprechstile

*„Interpretation durch vokale Performanz“ (Meyer-Kalkus, 2001, S. 459).*

In diesem Kapitel soll ein Überblick über die Entwicklung der Sprechstile des 20. Jahrhunderts gegeben werden. Für das 21. Jahrhundert werden aktuelle Stimm- und Sprechbeschreibungen zu Rate gezogen, um darüber zu einer Aussage über heutige Sprechstile im Hörspiel und Hörbuch zu kommen. Zum Verständnis werden die Begriffe „Stil“ und „Hörmuster“ kurz umrissen.

#### **Exkurs: Stil und Hörmuster**

##### **Exkurs: Stil**

Zunächst stellt sich die Frage, was „Stil“ bedeutet. Das „Zeit-Lexikon“ von 2005 (nach „Brockhaus“) definiert den Begriff folgendermaßen:

*Stil ist „...die charakteristische Eigenart menschlicher Leistungen, besonders auf dem Gebiet der Sprache und Kunst, im weiteren Sinne auch für die Art und Weise des Verhaltens. Der Begriff wird seit dem 18. Jahrhundert verwendet, zunächst für als vorbildlich empfundene künstlerische Leistungen, zunehmend zur Kennzeichnung der Eigentümlichkeit von Kunst und*

*Literatur eines Zeitabschnitts (einer Epoche), eines kulturell-geographischen Raumes, einer Stufe individueller künstlerischer Entfaltung. – Die Lehre von den Mitteln des Sprachstils untersucht die durch die Auswahl aller sprachlichen Mittel charakterisierte mündliche und schriftliche Verwendungsweise der Sprache. Die Wissenschaft vom literarischen Stil ist die Stilistik.“*

Man kann also von der Geschichte der „Sprechstile“ sprechen, wenn man sprachliche und sprecherische Eigenheiten, bezogen auf verschiedene Zeitabschnitte analysieren möchte.

Kallmeyer (1/2004, S. 51/52), von der Soziolinguistik kommend, stellt dar, welche Ebenen bei der Herausbildung eines Stils von Bedeutung sind. In seinen Untersuchungen haben sich folgende Punkte als wichtig erwiesen:

*„(a) Regeln des Sprechens, u. a. für die Themenrelevanz (was gilt als relevant), Höflichkeit (Formen des Respekts und der Wertschätzung), Problem- und Konfliktbehandlung (z. B. in argumentativer Form, durch Frotzeln und Sticheln, Streit, Klatsch, Schlichtung, Geselligkeit, Formalität und Informalität)*

*(b) Sprachvariation im engeren Sinne (phonologisch, grammatisch, lexikalisch). Wie gehen die Beteiligten mit ihren sprachlichen Ressourcen (Standard und dialektale Sprache, Mehrsprachigkeit (...)) um und welche streben sie an?*

*(c) Verfahren der sozialen Kategorisierung. Diese liefern einen wichtigen Ausschnitt des Sozialwortschatzes und bilden ein semantisch-lexikalisches Orientierungsgerüst. (...)*

*(d) Formelhaftigkeit des Sprechens, d. h. Redewendungen, Routiniformeln (!), feste Muster der sozialen Charakterisierung (...)*

*(e) Para-verbale Ausdrucksweisen (Prosodie, Artikulationsmuster), z. B. für ‚feine‘, ‚ungeschminkte‘ oder auch ‚grobe Sprache‘, Expressivität von Gefühlsäußerungen (Lachen, Streit usw.).*

*(f) Ästhetische Präferenzen, Geschmack. (...)*“

Man sieht, dass die Gesamtheit des Sprechhandelns Auskunft über einen Sprechstil geben kann. In der Analyse der Hörspiele kann nicht jeder einzelne Parameter genau untersucht werden. Es werden beispielhaft signifikante Stellen behandelt werden. Laut Kallmeyer sind „soziale Stile (...) relativ variable Ausdrucksmuster, die ständiger Überarbeitung unterliegen. Sie haben in der Regel keine klaren Grenzen, aber leicht identifizierbare Kernelemente.“ Was genau bestimmte Milieusprachen oder Jugendsprache ausmacht, wurde in der Soziolinguistik genauer untersucht. Die Sprechwissenschaft hat sich vor allem auf Stile des ästhetischen Textsprechens (vgl. Arbeiten von Krech, Ritter, Neuber u. a.) und die Rhetorik (vgl. Werke von Geißner, Pabst-Weinschenk) konzentriert. Innerhalb der Rhetorik wurde auch zum Thema Medienrhetorik

publiziert und diskutiert. Dabei ging es jedoch zum Beispiel um die Frage, was den Stil einer Radionachricht, einer bunten Fernsehmoderation etc ausmacht (vgl. z. B. Pawlowski, Heilmann, Wachtel). Eine genaue vergleichende Untersuchung, welche Sprechstile sich in Hörspiel, Radio, Theater, Film und Fernsehen (eventuell auch noch bei der Performance) jeweils parallel durchgesetzt haben und heute durchsetzen, wäre eine weitere spannende Fragestellung.

Jürg Häusermann (1998, S. 62) versucht den Sprechstil anhand von prosodischen Mitteln zu beschreiben:

*„Die unterschiedliche Gewichtung der verschiedenen Ausdrucksmittel führt zu einem bestimmten Sprechstil. Beim Sprechen von Nachrichten zum Beispiel überwiegt oft die temporale Gestaltung über der melodischen. Es wird mehr mit Zäsuren, weniger mit Tonvariation gearbeitet, um eine neutralere Haltung des Sprechens zu suggerieren. ModeratorInnen im Begleitprogramm nehmen dagegen oft Zuflucht zu mehr Melodie, weil sie sich davon eine unterhaltsamere, persönlichere Wirkung versprechen. Vergessen werden bisweilen andere wichtige Faktoren, z. B. die Stimmgebung und die Nähe zum Mikrofon. Insgesamt zeigt sich gerade in der Begleitmoderation die Schwierigkeit, mit stimmlichen Mitteln beide Aufgaben gleich gut zu lösen: Den Hörer persönlich (in einer guten Stimmung, die dem Format des Senders entspricht) anzusprechen und auch dem Thema gerecht zu werden.“*

Der Sprechstil einer Person hängt also einerseits signifikant vom Inhalt/Thema des Gesagten ab, ist aber andererseits auch immer von der Sozialisation des Sprechers geprägt. Jeder entwickelt im Laufe der Zeit eine bestimmte Art zu sprechen. Diese persönliche Sprechweise kann sich aber immer wieder verändern.

Sprechstil bedeutet auch die Sprechmode einer Generation oder Epoche:

*„Die stilistischen Eigenheiten des literarischen Kunstwerks sind ihrerseits geprägt durch den Stil der Zeit, in der die Dichtung entstanden ist (...) Der Zeitstil des Sprechers wirkt über die Beziehungen des Interpreten zur gesellschaftlichen Praxis und einschließlich seiner Beziehungen zu den Adressaten der sprechkünstlerischen Äußerung, indem der Sprecher ihre mutmaßlichen Hörererwartungen bei der sprechkünstlerischen Interpretation mitberücksichtigt. Auf diese Weise prägen somit bestimmte Stilnormen, die sich beim Vortrag sprechkünstlerischer Interpretationen prinzipiell und beim Vortrag von Dichtung bestimmter Autoren, Genres oder Epochen im besonderen herausgebildet haben, das sprechstilistische Verhalten des Sprechers“ (Krech, 1991, S. 101).*

## **Exkurs: Hörmuster**

Sprechstile verändern sich im Laufe eines Lebens, aber auch im Laufe der Geschichte. Gekoppelt an diese Veränderung sind auch der Sprachstil und das Hören. Aufnahmen aus den 1920er Jahren werden heute als lustig oder mindestens merkwürdig

wahrgenommen. Die vielen Betonungen, das fast singende Sprechen, aber auch die Wortwahl und Redewendungen veranlassen uns heute eher dazu dieses Sprechen zu karikieren – weil es typisch ist für eine bestimmte Zeit. Wie oft wurde Hitler karikiert? Man hat einen bestimmten Klang und Tonfall im Ohr, Eigenheiten der Aussprache wie das gerollte R kommen dazu. Doch wie bilden sich solche charakteristischen Höreindrücke?

In der Sprechwissenschaft geht man nach Geißner davon aus, dass jeder Mensch im Laufe seines Lebens bestimmte „Hörmuster“ erlernt. Geprägt ist er durch seine Sozialisation, das heißt in welchem Land/Kulturkreis, welchem Milieu, etc er aufwächst. Zudem entwickelt jeder bestimmte Gewohnheiten, die eine „subjektive Erscheinung“ sind. Das heißt, wir lernen zu sprechen, aber – zuerst und vor allem – zu hören. „Es entsteht im Laufe der Sozialisation ein auditives Selbst- und Fremdbild“, wenn man so will, ein selbst- und fremdbezügliches 'Hörbild'" (Geißner in Gutenberg, 1998, S. 33). Jede Jugendgeneration entwickelt eigene Sprechweisen und erfindet neue Begrifflichkeiten. So sterben Redewendungen aus und neue etablieren sich ebenso wie bestimmte Sprechweisen:

*„Hörmuster sind nicht ein für alle Mal 'gegeben', sondern als im geschichtlichen Prozess gesellschaftlich entstehende können sie im geschichtlichen Prozess verändert werden“ (Geißner in: Gutenberg, 1998, S.37).*

Geißner unterscheidet zwischen „Gewohnheit“ und „Muster“:

*„Handelte es sich lediglich um eine subjektive Erscheinung, sie wäre als 'Gewohnheit' zu bezeichnen, ist es aber ein soziales Faktum, so handelt es sich um ein 'Muster'" (Geißner in Gutenberg, 1998, S. 14).*

Zudem kommt, dass man je nach Kommunikationssituation und sozialer Rolle, in der man sich gerade befindet, auf unterschiedliche Sprechmuster zurückgreift. In jeder Familie, in jeder Freundschaft, in der Arbeitsgruppe etc. entwickeln sich bestimmte „Sprachcodes“, die nur für Eingeweihte zu verstehen sind. So fasst Slembek (1995, S.107) Geißners Gedanken dazu zusammen:

*„In jeder menschlichen Kommunikation existieren soziale Rollenerwartungen sowohl auf der Seite des Sprechers als auch beim Hörer. Das Gegenüber wird im eigenen Rollenverständnis eingeordnet, das von den persönlichen Erfahrungen, Erwartungen, Wertungen und auch Vorurteilen geprägt ist. Die Geschlechtsrolle ist nur eine von vielen unterschiedlichen Rollen; für die Entwicklung des geschlechtsspezifischen stimmlichen Ausdrucks ist sie jedoch die bedeutendste. Die Stimme dient zunächst zur eindeutigen Zuordnung der Sprechenden Person zum jeweiligen Geschlecht. Dann werden die Erwartungen, die an die Geschlechterrolle geknüpft sind, auch auf Stimme und Sprechweise übertragen. Stimme und Sprechweise werden*

*auch von kurzlebigen oder anhaltenden stimmlichen Modeerscheinungen beeinflusst. Mit dem Leitbild einer bestimmten sozialen Rolle in einem kulturellen Kontext wird auch vorübergehend oder dauerhaft das für diese Rolle typische Sprechverhalten übernommen.“*

„WIE wir hören ist die Voraussetzung dafür WAS wir verstehen“. Dieses Zitat von Geißner veranschaulicht die Problematik einer objektiven Beurteilung von Sprechleistungen. Wir könnten uns also „Gehörtes zurechthören“, „weghören, uns sogar verhören, also keinen, einen anderen, auch Unsinn produzieren.“ Es macht einen Unterschied, ob ich ein Hörspiel beim Bügeln nebenher höre, oder konzentriert nur die Stimmmelodie mitzeichne. Man kann Hören fokussieren:

*„Zuhörend kann ich mich auf ganz Verschiedenes konzentrieren, auf syntaktische Planungsgeschicklichkeit, auf semantische Variationen, auf „Ähs“ und Satzbrüche, auf Abweichungen von der Hochlautung, kann therapeutisch, pädagogisch, analytisch zuhören, freundlich, neugierig, gelangweilt oder feindselig“ (Geißner, 2006, S. 37).*

Das heißt auch: Die Grundeinstellung und Erwartungshaltung gegenüber dem zu Hörenden sind maßgeblich prägend. Aus diesem Grund wurden die Hörspiele einmal gehört, ohne Vorwissen und ohne sich auf Bestimmtes zu konzentrieren.

Das oben erwähnte Zitat „Wie wir hören ist die Voraussetzung dafür was wir verstehen“ bezieht sich auch auf die „lebensgeschichtlich bedingten *Hörmuster*“ (vgl. Geißner, 1984, S. 33). Das heißt für die vorliegende Arbeit, dass in der Analyse der Hörspiele immer nur ein subjektives „Hörbild“ (ebenda) wiedergegeben werden kann. Anhand von Kriterien zur Beurteilung des Sprechens soll diese deskriptive Arbeitsweise gelenkt und fundiert werden. Deshalb werden vor der Analyse der Hörspiele gängige Kriterienkataloge vorgestellt. Schließlich wird ein Kriterienkatalog erstellt, anhand dessen die Hörspiele stimmlich/sprecherisch analysiert werden sollen. Wichtig dabei ist, dass die stimmlich/sprecherischen Beschreibungen/Auffälligkeiten immer im Kontext der jeweiligen Kommunikationssituation zu sehen sind. Trotzdem soll versucht werden, allgemeingültige Aussagen über den Sprechstil der jeweiligen Zeit extrahieren zu können.

### 3.1 Die experimentelle Anfangszeit des Hörspiels in Bezug auf die sprecherisch-stimmliche Entwicklung

*„Wenn ein Kuß wie ein Donnerwetter klang...“ (Meyer-Kalkus, 2001, S. 346).*

Eva Maria Krech (1991, S. 217 f.) bezeichnet den Sprechstil vom „letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des 2. Weltkrieges“ als Deklamieren. Es sei „ein bombastischer, zu überzogenem, falschem Pathos neigender deklamatorischer Vortragsstil“ gewesen. Als Merkmal führt sie an erster Stelle das „heute als unecht, als falsch empfundenes Pathos“ an. Des Weiteren gehören dazu „eine starke, heute übertrieben wirkende Verdeutlichung des Ausdrucks und der Wertungen“, sowie einer „gewissen Distanz des Interpreten zum Sprachkunstwerk“. Das meint, das dem Text Innewohnende sei nicht authentisch erlebt, sondern übertrieben dargestellt worden.

Wichtig für das Sprechen war damals eine „dramatisierende Sprechinterpretation“, das heißt, dass verschiedene Rollen von einer Person voneinander abgehoben gesprochen wurden. Dies wurde zum Beispiel „durch ein Verstellen der Stimme“ erreicht.

Kennzeichnend sei ein „Streben nach äußerem Effekt“ gewesen, was bedeutend für den „Gebrauch der sprecherischen Mittel“ war:

*„Die Bewegungen der Sprachmelodie sind meist ausladend sowie rasch und abrupt wechselnd. Lautheit und Sprechgeschwindigkeit werden vielfach in ihren extremen Ausprägungen realisiert und wechseln ebenfalls häufig, auffällig und unvermutet, d. h. text- und situationsinadäquat. Die Pausengestaltung erscheint oft willkürlich. Auch für die Klangfarbe gilt, daß ihre vielfältigen Nuancierungen vom Sprecher stark ausgeprägt und kontrastreich und vor allem punktuell eingesetzt werden“ (Krech, 1991, S. 217/218).*

Krech bezieht sich in ihrer Analyse der Sprechstile vor allem auf das Sprechen von Dichtung. Gewisse Eigenarten des Sprechens lassen sich jedoch auch auf das Sprechen im Theater und somit – die Sprecher sind Schauspieler – auch auf das Hörspiel übertragen. Krechs Sichtweise spiegelt wider, wie wir heute das Sprechen von den ersten Tonaufnahmen bis in die 1940er Jahre erleben. Die Ausnutzung möglichst großer Melodiespektren war damals Zeichen für Virtuosität und Können, die plötzlichen Stimmungswechsel Zeichen innerlicher Bewegtheit.

Josef Kainz, ein österreichischer Schauspieler, der unter anderem am Deutschen Theater in Berlin spielte, wurde um 1900 berühmt. Kerr (in Meyer-Kalkus, 2001, S. 253 f.) beschrieb dessen Sprechstil in der Breslauer Zeitung:

*„Er hat die rasenden Jambenjünglinge, welche Ihr Aug' in schönem Wahnsinn rollen ließen, beiseite geschoben und jene diskretere, realistischere, unserem Gefühl ungleich näher stehende Spielart eingeführt, die seitdem so oft an ihm verlacht und so oft bewundert worden ist. Er läßt nicht ungehemmtem, edel-schönem Pathos stilisierte Gefühle ausströmen, sondern er zeigt ruckweise, mit halb verhaltenen seelischen Gesten, die Empfindungen moderner, nervöser, junger Leute.“*

Kainz steht für den Umbruch des von Krech beschriebenen Pathos, das auf der Bühne vorherrschte, und der von Kolb (in Heißenbüttel, 1970, S. 26) für das Hörspiel geforderten Innerlichkeit:

*„Das Wort des Hörspielers (...) erhält seine innere Schwingung durch die stärkste dem Menschen innewohnende Erkenntniskraft, durch das innere Erleben. Wie die durch die Intuition gewonnenen schöpferischen Erkenntnisse zum eigenen – nicht nachempfundenen – Erlebnis werden, so auch die durch Influenz auf dem geschlossenen Stromkreis, ‚Empfangsapparat Mensch‘ übermittelten verinnerlichten Worte des Hörspielers. Vergeistigtes Sprechen, vergeistigtes Hören – Hörspieler und Hörer treffen sich gleichsam im gemeinsamen Brennpunkt seelischer Akustik. Die Wand zwischen beiden – Raum und Körperlichkeit – ist gefallen. Die seelische Einheit zwischen Hörspieler und Hörer, zwischen Mensch und Mensch ist geschaffen.“*

Diese Innerlichkeit, von der Kolb, spricht muss in den 1920er Jahren für den Rundfunk von zentraler Bedeutung gewesen sein. Denn auch Ernst Hardt (in: Meyer-Kalkus, 2001, S. 370) äußert dazu:

*„Das Urelement der dramatischen Partitur scheint mir das Wort, scheint mir die Sprache zu sein, und der Rundfunk bedeutet die Reinthronisation ihrer ursprünglichen Macht, die wir fast vergessen hatten. Der Hörspieler (...) ist für seine Wirkung einzig und allein gestellt auf die seelische und gedankliche Erfülltheit seines Innern, das sich nicht anders als in tausendfachen Tönungen des gemeisterten Wortklangs offenbaren kann“*

Auch Julius Witte (in: Döhl, 1992b, S. 123) bemerkt:

*„Der Weg des Hörspiels im Rundfunk weist auf die intensivste Verinnerlichung des Wortes, der Sprache und ihres Inhaltes.“*

Antje Vowinckel (1995, S. 132) definiert Innen und Außen:

*„Das ‚Innen‘ als der Ort der Seele und deshalb der Wahrheit, das ‚Außen‘ als Abwesenheit von Wahrheit, als Schein, im günstigsten Fall als Metapher des ‚Innen‘. Die Hörspiele werden als wirklicher empfunden, weil die Dinge nun sprechen.“*

So könnte man zwischen Bühne, dem nach „Außen“ gehen und dem Mikrofon, also der Großaufnahme, dem „dem-Innelebenden-nachspüren“ unterscheiden. Heute ist auch auf der Bühne und vor allem im Film diese geforderte Innerlichkeit gefragt.

Wie diese Innerlichkeit zum Ausdruck kommt, können wir heute nur über Tondokumente versuchen zu verstehen. Wie die heutige Beurteilung ausfällt, kommt sicherlich auch

darauf an, ob der Schauspieler damals schon die gespielte Situation nachempfinden, die „innewohnende Erkenntniskraft“ ausschöpfen konnte. Was damals schon authentisch und echt wirkte, hat große Chancen heute noch so empfunden zu werden. In Hermann Kasacks „Der Ruf“ gibt es viele Passagen, die auch heute noch berühren und spannend sind. Andere hingegen sind so übertrieben, dass man sie nicht mehr ernst nehmen kann.

1929 fand in Kassel die Tagung „Dichtung und Rundfunk“ statt, bei der über das neu entstandene Medium Radio diskutiert werden sollte. Zu diesem Zeitpunkt waren Empfangsgeräte schon weit verbreitet und man ging davon aus, Radio für den, laut Döblin „lebenden einfachen Menschen“, oder laut dem nationalsozialistisch gesinnten Bronner, für die „Nation“ zu machen – Radio als Massenmedium. Döblin forderte auf dieser Tagung dazu auf, eigens für den Rundfunk geschriebene neue literarische Formen zu finden. Sie sollten dem Hören angepasst sein und den Regeln „Hörbarkeit, Kürze, Prägnanz (und) Einfachheit“ folgen. Dieser Stil sollte dadurch geprägt sein, „mündlich zu sprechen und sprechen zu lassen, und sich auf den lebenden einfachen Menschen der Straße und des Landes einzustellen“. Er lehnte es ab, einfach Romane vorlesen zu lassen, da die Sprache von Romanen einerseits nicht funktionsfähig sei und die Stimme des Vortragenden den Phantasiehorizont des Hörers einengte. (Vgl. Meyer-Kalkus, 2001, S. 364 ff.)

Mit den neu entstehenden radiogenen Sendungsformen wurde auch der Ruf nach einer neuen „Stimmästhetik fürs Sprechen vor dem Mikrofon“ laut. Das deklamierende Bühnensprechen war für das Mikrofon ungeeignet:

*„Erforderlich war zunächst ein veränderter Gebrauch der Stimme. Keine schauspielerische Routine konnte hier bestehen, die Erfahrungen von Theater und Rednerbühne halfen nicht weiter. Jeder theatralische Ton musste deplaziert wirken, expressive Tonfälle und Sprechmelodien konnten sogar ins Peinlich-Pathetische abgleiten. Nachdem bereits der Gebrauch von Mikrofonen und Lautsprechern in der politischen Beredsamkeit einen veränderten Redestil erzwungen hatte (der weniger laut und weniger hoch war, weil die Stimme keine räumlichen Distanzen mehr zu überbrücken hatte), schloß das Radio-Mikrofon den Sprecher an das Ohr des Zuhörers, präsentierte es ihn in akustischer Großaufnahme“ (Meyer-Kalkus, 2001, S. 367).*

Zudem verbat sich Ernst Jünger (in Meyer-Kalkus, 2001, S. 368) für das Radio Stimmen, „die für das Mikrofon in keiner Weise geeignet sind, etwa wie jener Konferenziers alten Stiles, die mit falschem Pathos die mechanische Wiedergabe unbarmherzig enthüllt“. Man verständigte sich deshalb auf der Kasseler Tagung auch darauf, auf „Rezitatoren der älteren Schule, die in der Nachfolge von Kainz und Lewinsky die Sprechsäle füllten“

(ebenda) im Radio zu verzichten. Die Rezipienten hätten kein Verhältnis zu den vorgetragenen Texten. Da sei es schon besser einen Autor „der sich selbst liest, der vielleicht schlecht spricht, meinetwegen lispelt“ (ebenda) ins Studio einzuladen. Interessant ist, dass sich der Sprechstil der Jahrhundertwende, der dort von Kerr noch als reiner und dem Gefühl näher beschrieben wurde, in den 1920er Jahren schon nicht mehr glaubhaft empfunden wird, zumal vor dem Mikrofon.

Auch damals überlegte man, wie die Hörer am besten zu erreichen seien. Die Problematik, kein reales Publikum vor Augen zu haben, begleitet Rundfunksprecher von der ersten Stunde an. Walter Benjamin (in Meyer-Kalkus, 2001, S. 367) konstatiert 1934 in seiner Glosse „Auf die Minute“:

*„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.“*

Auch Döblin setzte sich, so Koch (2005, S. 35) mit dem nicht sichtbar vorhandenen Hörer auseinander:

*„Ich möchte bemerken, daß ich sowohl beim Vorlesen wie beim ‚Freisprechen‘ diesen Mangel an Kontakt am Radio immer sehr als Vakuum empfinde, dieses schauerliche Schweigen jenseits des Mikrofons, - ich sehe für mich keine andere Rettung als: Hörer, sichtbare, mitfühlende, im Senderraum – und unsichtbare Rundfunkabonnenten, an die ich nicht denken mag.“*

Jeder Sprecher muss sich von neuem mit dieser Thematik auseinandersetzen. Hilfreich ist, dass wir heute über digitale Aufnahmegeräte verfügen und unsere Stimme und Sprechweise genau analysieren können. Für Ernst Jünger (in Meyer-Kalkus, 2001, S. 451) war es 1940 ein Erlebnis, plötzlich sich selbst zu hören:

*„Am Nachmittag hörte ich zum ersten Male meine Stimme, und zwar von einer Wachsplatte. Zu meinem Erstaunen besaß sie durchaus den Tonfall jener eingefleischten und geistig prüden Hannoveraner in mittleren Jahren, die mir seit jeher unangenehm gewesen sind. So wenig kennen wir uns.“*

Doch auch die beste Analyse und das beste Sprechen bringen nichts, wenn der Hörer sich nicht angesprochen fühlt. Zur Grundausbildung für das Sprechen vor dem Mikrofon sollte auch heute noch gehören, Kontakt zum Zuhörer, sozusagen eine „Wohnzimmersituation“ herstellen zu können. Ebenso aktuell ist die Auseinandersetzung mit Authentizität. Wie schaffe ich es, den mir fremden Gedanken beim reproduzierenden

Textsprechen, beziehungsweise Vorlesen, als mein „Innerstes“ zu transportieren? Was Authentizität ausmacht, hat Kerstin Hillegeist (Handout 2006) in ihrem Artikel über „Authentizität auf der Bühne“ versucht zu ergründen:

*„Eine Person wird dann als authentisch und unverwechselbar wahrgenommen, wenn sie durch den Körperbezug, der in Verbindung zur Emotionalität steht, zu einer Entscheidungsfähigkeit gelangt, die begründet ist durch ihren ‚Willen, Beurteilung und ethische Einschätzung von sich selbst‘ und sich dadurch im Vergleich zu anderen Personen als ‚andersartig‘ abgrenzt. ‚Authentisches Handeln ist (also) ein selbstvollzogener Akt, der subjektiv als ich-haft empfunden wird“.*

Das heißt, übertragen auf den Hörspieler - egal in welcher Zeit -, das Gesagte muss aus dem Innersten herauskommen und das ist genau das, was schon in den 1920er Jahren diskutiert wurde. Welche prosodischen Mittel und Stimmeigenschaften zu welcher Zeit authentisch wirken, ist wieder auf die Geschichte der Sprechstile zurückzuführen.

Meyer-Kalkus (2001, S. 369) bringt es zusammenfassend auf die Formel:

*„Und wie im Film rückt die Authentizität des Dargestellten gegenüber dem Rollenspiel der älteren Vortragstechniken Deklamieren, Rezitieren und Schauspielen in den Vordergrund.“*

Meyer-Kalkus fokussiert sich in seinem Werk auf die Anfänge der Tonkunst.

Bedauerlicherweise wurde die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht genauer unter dem medialen Aspekt untersucht. Für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis ca. 1990 gibt es nur wenige genauere sprecherisch-stimmliche Untersuchungen.

### **3.2 Das Nachkriegshörspiel in Bezug auf die sprecherisch-stimmliche Entwicklung**

*„Ein Hörspiel musste klingen wie geträumt“ (H. Heißenbüttel, 1970, S. 33).*

Deutschland musste sich nach dem Zweiten Weltkrieg neu erfinden. Das alltägliche Leben sollte wieder funktionieren. Trotzdem war das Interesse an kulturellen Angeboten da. Vor allem in der Literatur und der damals gegründeten Gruppe 47 wurde die deutsche Sprache an sich in Frage gestellt. Wie kann nach dem Nationalsozialismus mit der missbrauchten Sprache künstlerisch umgegangen werden?

Auch das Sprechen musste sich verändern und konnte nicht mehr so klingen wie im Nationalsozialismus. Dieser Wandel „ergab sich aus dem Bedürfnis nach Einfachheit,

Natürlichkeit und Echtheit und entwickelte sich als Reaktion auf das Hohl-Pathetische der vorangegangenen Zeit (Krech, 1991, S. 217/218)“. Prägend für den Sprechstil war damals unter anderem, wie Autoren bei der Gruppe 47 ihre Texte vortrugen. In einem Interview mit Christiane Tichatschek (10/2005) erklärt Günter Grass:

*„Mitte der 50er-Jahre bekam ich als noch völlig unbekannter Autor, nachdem ich einen Lyrikpreis beim Deutschen Rundfunk gewonnen hatte, eine Einladung zur Gruppe 47. Ich kam dort am Nachmittag an, da schoss Hans Werner Richter (der Begründer der Gruppe 47, Anm. d. Red.) auf mich zu: ‚Was suchen Sie hier?‘ – und ich zeigte das Telegramm: ‚Ich habe eine Einladung!‘ Ich sah damals etwas verwegen aus, und er war misstrauisch. Er sagte, erst liest der und dann der – ‚und dann kommen Sie dran!‘ Dann ging er weg und drehte sich um: ‚Aber laut und deutlich!‘“*

Die Vortragsweise der Nachkriegsgeneration benennt Krech, die „sprechstilistische Grundform des Zitierens“. Hauptmerkmal dabei sei eine „verminderte(r) Emotionalität“. Des Weiteren beruhe sie auf „einer großen Distanz des Sprechers zum Sprachkunstwerk sowie zu den Hörern“. Kritisch an dieser Form sei, dass sie „echtes Pathos“ und „ästhetische Wertungen“ vermissen lasse. Hört man sich heute Aufnahmen von zum Beispiel Ingeborg Bachmann an, kann man diese Aussage nachvollziehen.

Der Stil des Zitierens wird von Krech als „weitgehend verinnerlichte Gestaltungsweise“ (Krech, 1991, S. 218) und als „sachlich unterkühlte sprecherische Wiedergabe“ beschrieben. Zitieren bedeutet „neutral“ vorzulesen, den Text an sich wirken zu lassen, ohne ihn als Sprecher zu interpretieren. In dem Moment, wenn der Text verlautbart wird, ist aber schon eine Interpretation im Raum. Es wird also beim Zitieren versucht, möglichst sachlich, neutral, distanziert den Text in den Raum zu stellen. Wenn es gelingt, dabei keine Monotonie aufkommen zu lassen, hat eine solche Vortragsweise ihren eigenen Reiz. Durch die Distanz und die scheinbare Emotionslosigkeit kann sich manchmal gerade deshalb viel Emotion übertragen. Oder die Wortgewalt ist schon so groß, dass jedes Mehr an Nähe fehl am Platze erscheint, zum Beispiel wenn Paul Celan mit seinem ihm eigenen Akzent und Stimmklang die selbst geschriebenen Gedichte liest.

Durch den vermehrten Einsatz von Tonbändern ab 1943/1944 haben wir...

*„...die Stimmen der meisten nach 1950 publizierten Autoren (...) – wie phantasmatisch auch immer – im Ohr, mit der Folge, daß wir kaum noch einen Text lesen können, ohne daß eine imaginäre Tonspur mitläuft“ (Meyer-Kalkus, 2001, S.460).*

Das heißt, dass sich der Sprecher heute von der Sprechweise des Autors emanzipieren und eine eigene Interpretation finden muss.

In der Nachkriegszeit entstanden vorwiegend Hörspiele über „allgemein menschliche Inhalte“ ohne „bestimmten zeitlichen Rahmen und genaue Ortsangaben“, der Dialog zwischen den Personen sollte die Handlung erzählen (Vowinckel, 1995, S. 135). Wie oben erwähnt, handelt es sich um „Worthörspiele“, die sich durch ihre literarische Sprache auszeichnen. „Träger ‚metaphysischer Potenz‘ bleiben das Wort und die Stimme“, so Vowinckel (1995, S.137). Die Geschichte des Hörspiels soll über die Dialoge erzählt werden, nicht über Geräuschkulissen oder Erzähler:

*„In solchen Szenenstücken stiften Monologe, Dialoge, ‚epische Dialoge‘, ‚dialogisch aufgebrochene Schilderungen‘ und reine Schilderungen sinnlich lebhaftes Situationsvorstellungen, die den Menschen nicht isolieren, sondern in einem Umfeld zeigen, optische Bilder, die keinem Bühnennaturalismus nachstehen“ (Knilli, 1961, S. 37).*

Musik und Geräusche sollen sparsam verwendet werden. Schwitzke (in: Vowinckel, 1995, S. 138) meint:

*„Der beste Gebrauch von Musik und Geräusch im Hörspiel ist geschehen, wenn die Hörer am Ende meinen, weder Geräusch noch Musik gehört zu haben glauben, oder aber, wenn sie Geräusch und Musik gehört zu haben glauben, aber nichts dergleichen verwendet wurde.“*

Und Vowinckel (1995, S.135) bilanziert aus heutiger Sicht:

*„Die Bedingungen des Mediums Rundfunk und des neu gewonnenen Mediums Tonband werden dennoch nicht konstitutiv für das Hörspiel genutzt. Schnitte bleiben ‚unhörbar‘, Geräusche ein ‚Küchengewürz‘. Die ganze Technik steht im Dienste des Wortes.“*

Knilli (1961, S. 77 f.) greift die „Regeln“ des klassischen Hörspiels auf und weist darauf hin, dass die Personenzahl eines Hörspiels auf vier bis sechs begrenzt sein sollte. Sie sollten zur besseren Verständlichkeit als Typen erscheinen, zum Beispiel der „Geizige“, der „Einfältige“, der „Prahler“ oder nur „Er“ oder „Sie“.

„Dem herkömmlichen Hörspiel geht es um die Außenwelt der Schallvorgänge, um die Herkunft der Stimmen, um die unsichtbar Sprechenden - z. B. um Kapitän Cat, um Miss Price – um Menschen, die diese oder jene Worte, Sätze, Perioden hervorbringen, also nicht um Schallvorgänge, sondern um Seelenvorgänge, nicht um Schallanalyse, sondern um Seelenanalyse. Das innere und äußere Bild einer bestimmten Person soll durch Stimme und Sprache beim Hörer erweckt werden (...). Der unsichtbare Mensch des Hörspiels soll in der Vorstellung des Hörers sichtbar wie auf einer Bühne in Erscheinung treten. Nur in dieser Hinsicht kommt der ‚Auswahl der Stimme für das Hörspiel grundlegende Bedeutung zu“ (Knilli, 1961, S. 36).

Des Weiteren waren stimmliche Typen zur Unterscheidung der Stimmen für den Hörer wichtig, zum Beispiel „Baß, Alt, Tenor, Sopran“, ein „Heiserer“, der „Grobstimmige“, der „Mann mit der Dienststimme“ oder auch irrealer Stimmen wie die des „Flusses“, des „Windes oder der „Erde“. Dazu kommen noch Gedankenstimme und innere Monologe:

*„Dem herkömmlichen Hörspiel geht es bei Stimmen nicht um die Eigenwelt der Schallvorgänge, sondern um Stimmen, die einen Außenweltbereich zur Darstellung bringen. Dieser Darstellungsbereich beginnt mit der natürlichen Stimme als Ausdruck einer physischen Person und erstreckt sich über die imaginären Stimmen körperloser Gestalten und weiter über die irrealen Stimmen außermenschlicher Wesen und Mächte bis hin zur Stimme als reiner Trägerin des Wortes und der Gedanken. Solche reinen, irrealen und imaginären Stimmen entstehen dadurch, daß die natürliche Stimme gefiltert oder gesiebt oder sonst wie ‚denaturiert‘ wird“ (Knilli, 1961, S. 99).*

Schon in den 1920er Jahren hat man mit Gedankenstimmen gespielt, worauf in der Analyse vom „Ruf“ später noch zurückgekommen wird. Die technischen Möglichkeiten veränderten sich jedoch und so konnte man die Stimmen immer mehr verfremden:

*„Man hielt das Immaterielle der Radiowellen für ein charakteristisches Merkmal des Rundfunks und folgerte, das Hörspielgeschehen sei daher ganz ins Gedankliche zu verlegen. Daraus resultierte auch die Abneigung gegen alles Realistische. Man glaubte, mit der Verlagerung des Hörspiels auf eine ‚innere Bühne‘ dem Charakteristischen des Mediums Rundfunk nähergekommen zu sein und rümpfte die Nase über Geräuschkulissen“ (Vowinckel, 1995, S. 135).*

Festzuhalten ist, dass im Nachkriegshörspiel leisere Töne angeschlagen wurden. Das pathetisch oder bombastisch wirkende der 1920er/1930er Jahre wurde abgelöst von dem Versuch, natürlicher zu sprechen. Geräuschkulissen sollten nicht verwendet werden, sondern die Personen und ihr situationsbedingtes Sprechhandeln sollten die Geschichte konturieren. Die Sprecher standen mit ihren Stimmen für bestimmte Charaktere und hatten damit auch einen bestimmten Stimmklang und/oder eine bestimmte Sprechweise zu erfüllen. In dieser Zeit entstanden viele originär für den Hörfunk geschriebene Hörspiele. Neue Techniken brachten langsam neue Formen der Hörspielproduktion und damit auch neue Anforderungen an die Sprecher. Der Sprung von den Anfängen des Hörspiels zu den Nachkriegshörspielen war nicht so groß wie der Schritt zum Neuen Hörspiel.

### 3.3 Das Neue Hörspiel in Bezug auf die sprecherisch-stimmliche Entwicklung

*„(...) es handeln die sprachelemente. subjekte sind die wörter (...)“ (Franz Mon, 1970, S. 128).*

Wie im Kapitel über die Geschichte des Neuen Hörspiels erwähnt, handelt es sich hierbei um eine experimentelle Spielform. Knilli (1961, S. 36) beschreibt wie die Futuristen, Dadaisten und nach 1945 auch die Lettristen die Demontage der Sprache beginnen:

*„In Vokale und Konsonanten zersieben die Futuristen und Dadaisten (...) Wort, Satz und Periode, und auf den Schalleib der Sprache stürzten sich nach 45 die französischen Lettristen, voran Isidor Isou; er rief: ‚Wir haben das Alphabet aufgeschlitzt, das seit Jahrhunderten in seinen verkalkten vierundzwanzig Buchstaben hockte, haben in seinen Bauch neunzehn neue Buchstaben hineingesteckt (Einatmen, Ausatmen, Lispeln, Röcheln, Grunzen, Seufzen, Schnarchen, Rülpsen, Husten, Niesen, Küssen, Pfeifen, usw. ...)‘ Solche brutalen Verstöße reißen der Sprache das Maul auf und zwingen sie ganz zur Stimme, zwingen sie zu stottern, zu stammeln, zu schreien: es sprudeln oder stoßen hervor, verschwommen oder übersteigert die Vokale und Konsonanten, reiche oder arme Stimmen klingen, schwellen oder verstummen – ruckhaft!“*

Da der Sprecher den Text des Hörspiels realisiert, stellt ihn diese sprachliche Demontage vor neue Herausforderungen. Die Manuskripte gleichen immer mehr Partituren, die im musikalischen Sinn gelesen werden müssen. Chorische Passagen wechseln sich ab mit vielstimmig überlappenden, das Tempo ändert sich schlagartig, es muss rhythmisch statt logisch betont werden oder ganz monoton gesprochen werden. Die Sprecher treten zudem nicht als bestimmte Rollen auf, da es oft auch keine klassische Geschichte mehr gibt. Sie sind vielmehr körperlose Stimmen, oder stehen für „typische Rollen“ bzw. „allgemeine Redeweisen“ (Vowinckel, 1995, S. 152):

*„Daß Hörspiele dieser Art mit traditioneller Stimmführung, mit einem bis dahin üblichen Hörspiel-Sprechen nicht zu bewältigen waren, liegt auf der Hand, und ein Blick in die Textfassungen macht es überdeutlich Nicht als „Mann“, „Frau“, „Kind“ oder ähnlich sind die Stimmen einleitend ausgewiesen, sondern als „normale männliche stimme“, „normale weibliche stimme“, „sonore männliche stimme“, „altstimme“ und „kinderstimme“.“ (Döhl, in: Geißner, 1970, S. 92 ff.)*

Oder wie Vowinckel (1995, S. 153) zusammenfasst:

*„Nicht mehr individuelles Sprechen konstituiert das Hörspiel, sondern das Allgemeine der Sprache, Klischees in typischen Sprechweisen, zum Beispiel in Mediensprache oder Politikersprache.“*

Neu ist auch die räumliche Anordnung der Stimmen in einem frei definierbaren Stereospektrum:

*„Innerhalb des stereophonen Hörraums sind diesen Stimmen jeweils feste Positionen zugewiesen, wobei weitere Anweisungen lauten: „tropfend, zwischen jedem ‚nein‘ ca. 1“ abstand“ oder „abgehackt gesprochen, mit zunehmender beschleunigung“ oder „alle stimmen als flutterstimmen, mehrfach sich wiederholend“ oder „vervielfachung und verdichtung zur schallsäule““ (Döhl, in Geißner, 1970, S. 92 ff.).*

Die Regieanweisungen sind einerseits für den Sprecher wichtig, auf der anderen Seite geben sie dem Tonmeister und Regisseur die Richtung an, wie die Stimme später klingen soll. Der Sprecher bietet nur das Ausgangsmaterial. Die technische Bearbeitung scheint fast wichtiger als die Stimme an sich. Der Stimmklang kann nachträglich verändert werden:

*„Aus einer Frauenstimme kann auf diese Weise eine Männerstimme gemacht werden, also nicht nur durch Herabsetzen der Bandgeschwindigkeit, sondern durch Vocoderisierung. Man könnte auf diese Weise ein ganzes Hörspiel nur mit einer Stimme machen, Chöre aus einer Stimme herstellen“ (Pörtner, 1970, S. 65).*

Paul Pörtner (ebenda) interessiert „...die Verschmelzung von Geräusch und Sprache“. Wenn er zum Beispiel „eine Stimme aus dem Wind sprechen lassen“ will, kann er „mit Hilfe der elektronischen Modulation wirklich den Wind sprechen lassen“.

Im Neuen Hörspiel wird gerne auch mit O-Tönen gearbeitet oder Zitate werden von verschiedenen Seiten beleuchtet. Die Autoren sprechen immer mehr Sprachmaterial selbst ein oder verwenden bereits existierendes. So ist bei einigen Hörspielproduktionen gar kein Sprecher mehr nötig.

Einige der Neuen Hörspiele sind der Neuen Musik zuzuordnen, zum Beispiel wenn Bermage von Faecke (1970b, S. 144) zitiert wird:

*„Ich wollte Stimmen auf Band nehmen und komponieren, sozusagen wie eine Symphonie oder in der Art einer Fuge und somit zu einem Resultat kommen, das ich nur als verbale Musik bezeichnen könnte.“*

Auch John Cages Stimmenspiele gehören heute zur Neuen Musik. Seine Partituren sind für Sänger häufig schon schwer umzusetzen. Die Geräusche, wie zum Beispiel Atem, Schnalzen, Schlucken etc., die im Neuen Hörspiel einen großen Stellenwert einnehmen, sind bis heute in der Neuen Musik wichtig. So stellt sich die Frage, ab welchem Punkt ein Sänger statt einem Sprecher für Hörspielaufnahmen gebraucht wird. Auch die starke Taktung bzw. Rhythmisierung ist nicht für jeden Schauspieler/Sprecher umsetzbar. Auf das echte Gefühl, auf eine tiefe Empfindsamkeit und „Innerlichkeit“ kommt es beim

Sprechen im Neuen Hörspiel nicht an. Aber nicht nur Sprecher, auch Regisseure mussten sich – im wahrsten Sinne des Wortes – „neu einstellen“:

*„Eine derart musikalische Stimmenführung war nicht jeden Regisseurs Sache, so daß es im Umfeld des Neuen Hörspiels fast zu einem Generationswechsel der Regisseure kommt.“ (Döhl, in: Geißner, 1970, S. 92 ff.).*

Problematisch war nicht nur die Musikalität der neuen Partituren, sondern auch die Sprache, mit der man sich während der Arbeit verständigt:

*„Der Duktus der Regisseure, ihre Anstrengung um eine effektvollere Artikulation von Stimmlage und Tempo, lasteten – und lasten immer noch – so sehr auf der Interpretation der Sprecher, daß die Möglichkeiten von mehrdeutigen Interpretationen seitens der Zuhörer ausgeschlossen sind“ (Kagel, in Schöning, 1970, S. 229).*

Für die Hörspielmacher ist jetzt auch das mögliche Spiel mit Zeit und Raum bedeutend. Durch die Stereophonie können verschiedene Stimmen aus verschiedenen Richtungen sprechen. Es wird zwar mit Dialogen gearbeitet, aber es gibt keine „zusammenhängende handlung“, die „sprachelemente“ (Mon, 1970, S. 126) handeln. Bei dieser Art von Hörspiel braucht es jemanden, der zum Beispiel Redensarten auf verschiedene Weisen einspricht, damit der Hörspielmacher Material zum „Spielen“ hat. Die Anforderungen an den Sprecher sind nach Heißenbüttel (1970, S. 34) eine Mischung:

*„Mischungen in denen der reine Klang einer Stimme, ihre Klangfarbe, eine ebenso große Rolle spielt wie die Fähigkeit des Sprechers, plausibel eine Sprechmelodie durchzuhalten, in der aber auch der pure Inhalt einer überraschenden, schockierenden oder bestätigenden Information ebenso einen feststellbaren Einsatzwert hat wie die Metrik eines Geräuschs.“*

Für Paul Pörtner (1970, S: 59) ist es wichtig, dass Sprecher und Text bzw. Autor zusammenpassen:

*„Der Sprecher, der seinen Stimmcharakter, seinen Ausdruck, sein Timbre der Aussprache mitgibt: er stimmt das Wort, das ich schrieb. Es muß zusammenstimmen mit anderen Stimmen, die sich einstimmen in die Stimmenführung, die Geräuschwerte und musikalischen Anlagen.“*

Letztendlich ist wichtig, dass im Neuen Hörspiel die „wörter“ „handeln“ (Mon, 1970, S. 126), keine Personen. Die Anforderungen an die Sprecher sind eher unter technisch musikalischen Gesichtspunkten zu sehen: Rhythmus, Timing, chorisches Sprechen, Tonhöhen gezielt einsetzen, im Takt sprechen, Geräusche machen etc.

Wenn Personen auftreten, dann als Stereotype, vor allem, wenn es um das Aufzeigen gesellschaftlicher Prozesse geht. Diese Typen sollten möglichst authentisch dargestellt werden. Zu einem ehrlichen, natürlichen Sprechen gehört auch, dass „eine andere

Facette des gesprochenen Wortes (...) zurückerobert (wird): die Umgangssprache, der Dialekt, der Slang. Und damit ein Stück Realität“ (Plensat, 7. Mai 2008, S. 7). Über die O-Töne wurden zudem viele lokale Redensarten eingefangen. Das Neue Hörspiel hat somit viele Impulse für modernes Sprechen gegeben: zum Beispiel den Text nicht als absolutes Heiligtum zu nehmen, sondern mit dem Sprachmaterial, das zur Verfügung steht, kreativ umzugehen, Versatzstücke, bekannte Zitate, Redewendungen und Wortwitz zu erkennen und für die sprechkünstlerische Interpretation zu verwenden.

### **3.4 Die sprecherisch-stimmliche Entwicklung nach dem Neuen Hörspiel**

„Es geht um die Gesellschaft und wie der flexible Mensch sich in ihr verortet. Es scheint eine große Schwierigkeit zu sein, dass man auf der einen Seite über unendliche Angebote, Möglichkeiten und Freiheiten verfügt, doch nicht weiß: Wie positioniere ich mich eigentlich? Es hat mit den Ängsten von heute zu tun, mit Globalisierung und Verflüchtigung des Individuums. Darum geht es eigentlich bei allem, was ich mache.“ (Schorsch Kamerun im Interview mit Malte Wicking, 14.09.2007)

Laut Krech u. a. spricht man heute - zumindest in der Sprechkunst auf der Bühne - von der „sprechstilistischen Grundform des Rezitierens“ (Krech, 1991, S. 218). Merkmal des Rezitierens ist, „daß der Sprecher den emotional-rationalen Ausdrucksgehalt und damit Sinnmöglichkeiten der Dichtung erfasst, interpretiert und mit echtem Pathos ausdrucksvoll sowie mit einem der Dichtung und der kommunikativen Situation angemessenen Hörerbezug vorträgt.“ Bei der Rezitation soll eine „tiefempfundene, leidenschaftliche und wertende Auseinandersetzung“ mit dem Werk spürbar werden. Im Gegensatz zum Deklamieren sind die Gestaltungsmittel jedoch nicht willkürlich und stark übertrieben gesetzt. Es wird aber auch nicht nach Satzzeichen gesprochen, wie dem Zitieren oft angelastet wird.

Deklamieren, Rezitieren und Zitieren sind nicht klar voneinander abtrennbar. Welche stilistische Grundform man bei einer sprechgestalterischen Auseinandersetzung verwendet ist auch von der Textform - oder wie Pabst-Weinschenk (Mai 2004) es nennt, von den „sprachlichen Zeichen“ - abhängig. Im Hörspiel kommt es auf den Sprachstil des Manuskripts und die Situation und die Rolle an: Soll gerade informiert werden, oder ist die

Rolle so angelegt, dass große Melodieschwankungen und ein exaltiertes Sprechen dazugehören? Meyer-Kalkus (2001, S. 461) stellt fest:

*„Eine eigene Vortragsästhetik ist hier entstanden, die weder der klassischen Deklamation noch dem lauten Vorlesen in öffentlichen Sälen entspricht, die vielmehr den besonderen Bedingungen des Sprechens vor dem Mikrofon gerecht werden muß: Mit der akustischen Großaufnahme der Stimme und einer Mikrophysiognomik der Tongesten, die noch der feinsten Klangschiattierung Bedeutung verleiht. Eine Kammermusik des Sprechens, die in keinem anderen Medium möglich gewesen wäre.“*

Das heißt, dass die Anforderungen an den Hörspielsprecher andere sind als an den Bühnen-Schauspieler. Die „akustische Großaufnahme“ erfordert eine fein nuancierte Sprechweise. Vor allem bei Hörbüchern, die nur von einem Erzähler gesprochen werden ist es wichtig darauf zu achten, dass Text und Sprecher harmonieren, denn „nicht jede Stimme ist für jeden Text gleichermaßen geeignet“ (Rühr, 2004, S. 17).

*„Wenn etwa H. P. Baxxter von der Teutonen-Techno-Band Scooter im breitesten norddeutschen Slang Texte von Thomas Bernhard zum Besten gibt, kann man das kaum mehr Anbiederung an ein junges Publikum nennen, sondern nur noch peinlich. (Rüdenauer, dpa medien)“*

Zudem machen die Sprecher oder der Sprecher den Hauptteil eines Hörbuchs aus. Wenn man die Stimme oder Sprechweise nicht mag oder nicht passend findet, wird man kaum eine Stunde gebannt lauschen. Denn:

*„Subtiler als jedes Geräusch, jeder Lärm und jede Musik ist die menschliche Stimme. Nicht nur, dass jeder Mensch eine unverwechselbare, charakteristische Tonlage hat, sie kann auch fest oder unsicher, rau oder warm sein. An der Stimme meinen wir erkennen zu können, wie alt die Sprecherin oder der Sprecher ist, ob sie oder er dick oder dünn, energisch oder sanft ist. Die Stimme wird vom Hörer oder der Hörerin interpretiert ungeachtet dessen, was die Person sagt. Wer Hörspielsprecher kennt, weiß, dass das auditive Erscheinungsbild nicht immer mit der Realität übereinstimmt. Schöne Stimmen besitzen nicht nur schöne Menschen“ (Pöttinger, 2005, S. 5f).*

Über den Höreindruck charakterisiert man die Person, die spricht. Gerade im literarischen Hörspiel ist es wichtig, dass das Gesprochene Gestalt und Substanz bekommt, man mit der Person fühlt. Im Neuen, experimentellen Hörspiel muss der Sprecher eine hohe Virtuosität an musikalischer Genauigkeit mitbringen. Rühr (2004, S. 18) expliziert:

*„Erst durch den Sprecher entfaltet sich der eigenständige Kunstcharakter eines Audiobooks. Der Sprecher muss ein besonderes Gespür für den zu lesenden Text besitzen. Es ist wichtig, dass er den Rhythmus des Autors der Buchvorlage trifft, die im Buch vermittelte Atmosphäre transportieren kann, verschiedene Textebenen und Figuren versinnbildlicht sowie den Spannungsbogen stets beibehält. Das Hauptgewicht innerhalb des Hörbuchs sollte jedoch auf dem zu vermittelnden Text, nicht auf der Sprecherpersönlichkeit liegen. Zu starkes Pathos des Sprechers schränkt die Phantasietätigkeit des Hörers ein und ist daher negativ zu bewerten. Mit den Fähigkeiten eines Sprechers steht und fällt die Qualität eines Hörbuchs. Vermag der*

*Sprecher den Hörer nicht zu fesseln, so kann die Produktion noch so aufwändig gewesen sein, beim Rezipienten führt sie nicht zum gewünschten Erfolg.“*

Doch was sind die sprachlichen „Fähigkeiten“ die ein Hörbuch-Sprecher heute mitbringen muss?

In der „Zeit“ vom 6.3.2008 heißt es zum Beispiel:

*„Hans Korte liest, mit manchmal geradezu metallischer Sprache, diesen großen (manchmal überkonstruierten) Roman [Anm.: Alfred Andersch: Sansibar oder der letzte Grund] mit bewundernswerter Klarheit, ja Strenge. Nur so kann der manchmal symbolisch überladene Text [...] für Hörer/Leser von heute erschlossen werden.“ (Zeit, 6.3.08)*

Das Merkmal einer „metallischen Sprache“ oder eines „metallischen Klangs“ kommt in Hörspiel-/Hörbuchbesprechungen öfter vor. Und jeder wird eine andere „metallische Schärfe“ in Ohren haben:

*„Zapatka, bestens vorbereitet und seit nahezu zwei Jahren an der Arbeit, scheint das alles aus dem Ärmel zu schütteln. Die metallene Schärfe, die er seinem Grundton gibt, birgt einen unerhörten gestischen Reichtum. Mal ist er lakonisch, mal schneidend scharf, mal erklärt er, mal deutet er mit Pathos voraus („sie werden nicht davonkommen, diese Narren“), mal verliert er sich in schauerlichen Details des Abschlachtens, mal zieht er den Bogen vom Sterben zum Trauern, wird sanft und voller Poesie. Alles blitzschnell, jeden Augenblick des Geschehens erfassend. Auf höhnische Attacken folgt eine lächerliche Episode, so wenn die von Diomedes' Pfeil getroffene Göttin Aphrodite das Hasenpanier ergreift, um sich bei ihresgleichen auszuheulen. Unvermittelt stehen das Barbarische und das Komische nebeneinander“ (Deutschmann, faz online).*

*„Mag gleich zu Beginn in der Stimme des allwissenden Erzählers Metall liegen: Der homerische Kosmos wird durch Zapatka zur Angelegenheit eines antimarkigen Chronisten, dem das kernige Zupacken nichts ist und der analytische Zugriff alles. Darüber verlässt das Epos mit dem akustischen Raum des Hörspiels nichts anderes als die Marmorgruft eines hohl tönenden Kanons. In der Art, wie Zapata (und nicht allein seine Zunge!) seine Melodiebögen bedachtsam durch das Riesenreich Homers spannt, seine Helden sozusagen auf der menschlich denkbar niedrigsten Temperatur fiebern lässt, eröffnet er neue Aussichten auf ein Weltliteraturreich“ (fr-online).*

Die Stimmen der Hörspiel-Produktion von Thomas Manns Werk „Doktor Faustus“ des HR werden in dpa-medien von Rüdener besprochen, hier sind nur der Erzähler und der Protagonist erwähnt:

*„Den großen Erzählerpart hat Hans Zischler übernommen: Der Schauspieler, Autor und Übersetzer leiht Serenus Zeitblom seine Stimme – Eine Idealbesetzung. ‚Zischler hat diesen Bildungsbürgerton‘ (...). ‚Wir brauchen jemand der kapiert was er liest.‘“*

*„Werner Wölbern (...) dessen Stimme aber der gepeinigten Künstlerseele Leverkühn bis in die tiefen Abgründe hinein nachspürt.“*

Oftmals wird auch der Unterschied zwischen Hörbuch und Film, beziehungsweise gesehenem Sprechen beleuchtet:

*„Gerade ist "Der Goldene Kompass" in den Kinos angelaufen, als wuchtiger, digital durchgestylter Abenteuerfilm. Eine schöne Alternative ist die ungekürzte Hörspielfassung, die sich auf elf CDs über 780 Minuten ausdehnt, atmosphärisch dicht, mit erstklassigen Sprechern wie Dietmar Mues oder Jürgen Thormann besetzt und klassischer Musik in den Pausen. Zugegeben, auch als Hörspiel bietet der Wettlauf des Mädchens Lyra gegen das Böse Spannung pur. Aber die Figuren sind bei weitem nicht so mächtig angelegt wie im Film, zumal die Hörfassung dem Zuhörer zwischendurch genug Zeit zum Luftholen lässt. Pullmans Geschichte vereint Fantasy, Historien- und Abenteuerroman und ist - auch für die Ohren - ganz großes Kino“ (Halva, Frankfurter Rundschau online, Dezember 2007).*

Auch Rüdener macht sich darüber Gedanken:

*„Wenn man die Augen schließt, dem Sprecher lauscht, der sich im Text verliert und diesem immer neue Deutungen gibt, entsteht eine unglaubliche Präsenz. Und das, obwohl der Schauspieler im Radio ja ein Beschnittener ist: Ihm fehlen Körper und Gesicht, Gestik und Mimik, Bewegung und Ausdruck. Alles legt er in die Stimme, Aufruhr und Traurigkeit, Freude und Angst. Jeder Schritt, jedes Stirnrunzeln, jedes Augenrollen muss sich im Gestus seiner Stimme erahnen lassen, in der Schwingung und Bewegung eines Satzes, im Schweben eines Tons oder in den Pausen zwischen zwei Wörtern. Im Atmen und Luftanhalten, im Singsang oder der Einsilbigkeit seines Erzählens. (...).“*

Der „Hörsprecher“ muss also all seine innere Empfindungskraft in das zu Erzählende legen und dies auch einem Zuhörer vermitteln können. Im Gegensatz zum metallischen, wird oft der dunkle, weiche und warme Klang beschrieben:

*„Heikko Deutschmann liest mit großer Behutsamkeit die Geschichte der beiden Liebenden, deren Ehe auf die Probe gestellt wird. Einfühlsam erzählt er von ihrer Flucht und hält bis zuletzt die Spannung, ob sie nicht doch noch zueinander - oder wenigstens sich selbst - finden werden“ (Brigitte online, 2007).*

*„Das Hörbuch spricht der Schauspieler Sebastian Koch. Er liest mit dunkler, samtiger Stimme, nirgendwo ist der Fehlklang vorwurfsvoller Schärfe zu hören, nachdenklich und verträumt klingt vieles – womit er der Haltung des Autors sehr nahe kommt“ (Börsenblatt Spezial, 1/2006, S. 122).*

*„Keine Musik umhüllt den nackten Text, keine Effekte locken sich auf dem kahlgeschorenen Wort. Die Sprecher treten hinter den Texten zurück, ihr Ausdruck ist gedämpft, ruhig, leise, unspektakulär. Es ist ein Drama ohne Theatralik, doch mit sublimer Dramatik“ (Schiegl, Sueddeutsche Zeitung online, 12.05.2005).*

Bei der folgenden Besprechung stellen sich gleich mehrere Fragen:

*„Solche Geschichten sind unbedingt in mittlerer Tonlage zu lesen. Ebenso falsch wie zu große Anteilnahme wäre lakonische Distanz. Etwas nachdenklich, etwas traurig, aber ansonsten sehr sachlich – Burkhard Spinnen findet genau den richtigen Ton für seine Berichte von kleinen Entgleisungen, die fast große Katastrophen sind“ (Börsenblatt Spezial, 1/2006, S. 120).*

Was bedeutet es, einen Text „in mittlerer Tonlage“ zu lesen? Wie genau äußert sich „lakonische Distanz“. Trotzdem stellt sich ein Hörbild ein, man kann sich die Stimme vorstellen. Für manche Texte braucht es Ungewohntes:

*„Christian Ulmen (...) Er liest den Text nusshelig und das passt zum nicht mehr ganz jungen Helden Jan, der sich noch ziert, erwachsen zu werden“ (Börsenblatt Spezial, 1/2006, S. 120).*

Ein großer Teil des Hörbuchmarktes sind Krimis: Action und Spannung werden vom Sprecher abverlangt:

*„Er [Anm.: Manfred Fenner] spricht leidenschaftlich, fesselnd und in einem schwebenden Tonfall, der eine permanente Grundspannung aufrecht erhält“ (Börsenblatt Spezial, 1/2006, 124).*

*„Ulrich Matthes hat mit dieser Lesung sein Meisterstück abgeliefert: Den Mordprozess inszeniert er mit virtuoser Vielstimmigkeit und beherrscht die Balance zwischen Provinzdrama und packendem Thriller. Die Liebesgeschichte erzählt er ohne Kitsch und Pathos mit großem Respekt und aufrichtiger Anteilnahme“ (Brigitte online, 2007).*

Doch eine gewisse Grundspannung ist nicht nur für Kriminalgeschichten, Thriller und Gruselmärchen nötig. Jede gesprochene Erzählung soll den Hörer fesseln.

Man könnte diese Auflistung endlos fortsetzen, denn in den letzten Jahren wurden Hörbücher, vor allem solche mit Romanadaptionen, zunehmend im Feuilleton vorgestellt. Wie in der Musik oder im Theater ist es schwer, Eindrücke von Stimmen zu beschreiben. Die Begrifflichkeiten sind unklar - die „mittlere Tonlage“ zum Beispiel. Zudem kommt der Verdacht auf, dass leere Worthülsen verwendet werden oder das Hörbuch mit Absicht hochgelobt wird, um die Verkaufszahlen zu steigern. Im Börsenblatt des Buchhandels gibt es zum Beispiel fast keine Negativbeschreibungen. Was wer wie aufnimmt, kann sehr unterschiedlich sein. Michaelis schreibt zum Beispiel für die „Zeit“ eine eher vernichtende Rezension über den sehr gut verkauften „Sprecher der Nation“ Gert Westphal und dessen „Liebes- und Ehegeschichten“ von Goethe:

*„Mit Gedichten, Brief-Zitaten, Tagebuch-Notizen und Auszügen zeitgenössischer Dokumente entsteht ein anbiederndes Hörbild. Da ist Goethe „der Genius mit seiner überschweren Lebensaufgabe“, bleibt das kleine Blumenmädchen „ein beglückendes Wesen aus unverbildeter Natur“. Hier wird, wohlmeinend, in matten Farben, an einem verblichenen Bildchen von Liebe & Ehe weitergepinselt. Auch hat die Stimme des an Fontane und Thomas Mann erprobten Schauspielers [Anm.: Gert Westphal] eine solche Fülle an ironischen Unter- und Obertönen gewonnen, daß es manchmal wie Parodie wirkt, wenn der fast Achtzigjährige mit knallenden Konsonanten, sich auf Vokalen ausruhend, die gehetzten Verse, die hitzigen Geständnisse eines frisch Verliebten spricht. Ist dem nur auf Schönklang seiner Stimme bauenden Sprecher, der für jüngere Kollegen nur Verachtung hat („Regisseure wie Zadek lehnen im Grunde Schauspieler ab, die gut sprechen“ (...)) – ist da dem verehrten ‚Vorleser der Nation‘ („an dem*

*„Titel trage ich schwer genug“) nicht das Gefühl für Zeitgenossenschaft und junge Hörer etwas abhanden gekommen?“ (Michaelis, 03/1999, S.42).*

Welche Schlüsse kann man aus diesen Sprechbeschreibungen schließen? Am wichtigsten scheint zu sein, dass Text und Sprecher passen. Ist der Text überladen, braucht es Klarheit. Es ist wichtig, dass der Sprecher den Text während des Sprechens selbst versteht und ein literarisches Gespür für die Beschaffenheit (Struktur, Rhythmus, Grundstimmung) des Textes hat. Der Stimmklang sollte zur Rolle passen. Der Interpret sollte viele verschiedene Nuancierungen und Schattierungen zur Verfügung haben, sollte die prosodischen Mittel variantenreich einsetzen können, um den Text interessant zu gestalten. Er sollte Spannung erzeugen können und den Zuhörer „fesseln“. Gut ist es, wenn er verschiedene Rollen nuanciert darzustellen weiß.

Je nach Genre und Textbeschaffenheit sind demnach unterschiedliche Sprecher geeignet den „richtigen“ Ton zu treffen. Slang und Dialekt sind manchmal gerade als Charakteristikum gewünscht. Pabst-Weinschenk (Mai 2004) beschreibt den heute beliebten Sprechstil im Hörbuch, als „extensive Gestaltungen mit sehr deutlichen Stimm- und Sprechvariationen“. Damit bezieht sie sich vorwiegend auf die Gestaltung eines Textes, bei der verschiedene Rollen von einem Sprecher realisiert werden. Trotz vieler guter Rezensionen kann es sein, dass die Interpretation dem einen gefällt und dem anderen nicht. Gerade wenn ein Buch (Roman oder Erzählung, etc.) die Grundlage bietet und der Hörer dieses schon gelesen hat, hat er vielleicht schon seine eigenen Bilder und Stimmen im Kopf und muss von der Sprecherinterpretation überzeugt werden. Bei moderneren Autoren muss der Sprecher einen eigenen Zugang zum Text finden und hat es doppelt schwer zu überzeugen, vor allem, wenn Tonaufnahmen des Autors beim Hörer präsent sind. Deshalb gibt es auf dem Hörbuchmarkt häufig Autorenlesungen als Audiobook zu kaufen. Zum Beispiel trägt Wladimir Kaminer „seine kulinarischen Erinnerungen“ selbst vor. Er habe „eine tiefe Stimme“ und spreche „mit angenehm russischem Dialekt“ (Börsenblatt Spezial, 1/2006, S. 121).

Auch Günter Grass hat immer wieder seine Romane selbst als Hörbuch eingesprochen und ist auf Tournee mit seinen Lesungen:

*„Es ist eigentlich eine andere Stimme, die man erwartet, wenn man die Danziger Trilogie gelesen und die entsprechenden Bilder dazu im Kopf hat. Eine, die vor Saft und Kraft strotzt, die donnert und brummt, die mit grollendem R am Pathos vorbeischrämt und das unerhörte des Gehörten immer wieder mit Ausrufezeichen versieht. So ist es aber nicht. Wenn Günter Grass*

*vorliest, öffnen sich neue Dimensionen in seinem literarischen Werk. Es ist eine Stimme mit vielen Zwischentönen, eher vorsichtig, manchmal listig. Sie relativiert die erzählerische Wucht des Geschriebenen, verführt dazu, Handlung und Figuren aus neuer Sicht wahrzunehmen. Sein Vortrag ist ein eigener Kunstgenuss. Man hört ihm gerne zu“ (Tichatschek, 10/2005).*

In diesem Fall hat dem Hörer die Interpretation gefallen, oft geht dies auch schief:

*„Der tiefe Eindruck, den Ruth Klügers Erinnerungen an ihre Jugend („weiter leben“) hinterlassen könnte (...) wird durch den Vortrag geschmälert. Denn Ruth Klüger neigt dazu, maniert zu betonen und Satzenden nicht genau zu akzentuieren. Bemerkenswert ist gleichwohl ihr wienerischer Akzent“ (Beyer, 45/1997).*

Man kann zusammenfassend sagen, dass es sehr schwer ist, Sprecher zu beurteilen. Eigene Eindrücke können geschildert werden, trotzdem kann ein anderer ganz andere Eindrücke gewinnen. Ebenso verhält es sich mit Literatur, Musik und Kunst im Allgemeinen. Über Geschmack lässt sich bekanntlich streiten.

Dessen ungeachtet kann man eine stimmlich-sprecherische Veränderung im Laufe der Zeit feststellen. Eine Art kollektiven Wandels, der trotz allem stattfindet. Die Angleichung passiert heute, Dank der vernetzten Welt, vermutlich sogar schneller. Gewisse sprachliche Eigenheiten haben sich grundsätzlich geändert:

Das Zungenspitzen-R wird nur noch in einigen Dialekten (z. B. im Bayrischen) und im Kunstgesang verwendet. Selbst das rollende Zäpfchen-R gehört maximal auf die Bühne, damit die Verständlichkeit in großen Räumen gewährleistet ist. Am Mikrofon kann es schnell übertrieben wirken. Für das Hörspiel heißt das, dass man als Regisseur eine solche Sprechweise gezielt einsetzen kann: Der Hörspiel-Charakter soll aus einer bestimmten Region stammen, oder er soll alt sein und ein altes Deutsch sprechen oder er soll etwas exaltiert klingen etc.

Die Lautungsstufe ist insgesamt niedriger, sowohl im Theater, als auch am Mikrofon. So muss nach dem neuen Duden zum Beispiel das /r/ nach einem /a/ (z. B. Haar) nicht konsonantisch gesprochen werden und die Schwalaute müssen, wenn ein Konsonant folgt, nicht immer realisiert werden, z. B. in der en-Endung (Graben = /grabn/) oder el-Endung (Schnabel = /schnabl/).

Die österreichischen Klangfarben sind, außerhalb der Dialekte, verschwunden. Als die Deutsche Grammophon alte Aufnahmen neu auflegte und vermarktete, schrieb Heidkamp für die „Zeit“:

*„Da tauchen die österreichischen Klangfarben der fünfziger Jahre wieder auf, die Stimmen von Bernhard Wicki, Kurt Meisel oder Käthe Gold (...). Vielleicht ist dies schon die ganze Aufregung wert, daß inmitten einer Fernsehwelt aus synchronisiertem Unsinn und Literatur aus dritter Hand plötzlich das gesprochene Wort wiederkehrt, die Lust am Tonfall eines Menschen, der ein ganzes Buch verändern kann“ (Heidkamp, 31/1996).*

Es wird grundsätzlich tiefer gesprochen. Slembek (1995, S.109) hat dazu Untersuchungen durchgeführt:

*„In Europa wird seit vielen Jahrzehnten die Tendenz des allmählichen Tieferwerdens der durchschnittlichen Stimmhöhen beobachtet. Der Sprechbereich hat sich bei beiden Geschlechtern um etwa eine kleine Terz abgesenkt.“*

Und auch Schubert und Sendlmeier (2005, S. 15) konstatieren: „In den westlichen Kulturen ist eine starke Präferenz für tiefe Stimmen zu beobachten.“ Innerhalb des Radios sind weniger Dialekte zu hören, außer es handelt sich um spezielle lokale Sender, wie zum Beispiel SWR 4 Baden-Württemberg. Das hängt mit der landesweiten und sogar globalen Ausstrahlung zusammen. Sender können heute überall auf der Welt über das Internet empfangen werden. Früher waren sie regional geprägt.

Zudem ist die Sprechgeschwindigkeit heute höher als früher. Das kommt auch daher, dass über digitale Schnittprogramme Pausen leichter verkürzt, Zwischenatmer teilweise herausgeschnitten werden. Das Tempo kann über einen Knopfdruck minimal hochgerechnet werden. Da Werbezeit teuer ist, werden die technischen Mittel zur Geschwindigkeitserhöhung vor allem dort eingesetzt. Aber auch bei langen Hörbüchern kann dies durchaus vorkommen – ob der Verlag 6 oder 8 CDs verkaufen muss, ist ein Unterschied. Aber auch im Alltag geht es hektischer und schneller zu, auch im Sprechtempo.

Auf der Bühne ist teilweise ein „schnodderiger“, umgangssprachlicher, slanghafter Sprechstil gefragt. Diese „Schnodderigkeit“ erfasst Haueis (2006, S. 69) in seinem Beitrag:

*„In der gegenwärtigen Schauspielkunst freilich scheint die Gefahr des „Hersingens“ von Dramenversen gebannt und der „Predigerton“ auf einzelne „Ausbrüche“ des Schreiens und Brüllens reduziert zu sein. Weit verbreitet ist dagegen eine neue Art der Monotonie. Sie beruht nicht auf dem „Herbeten“ in der Spur des Metrums, sondern darauf, es durch schnelles Sprechen in einer „flachen Prosodie“ – der undeutlich artikulierten Sprechweise mancher Jugendlicher nicht unähnlich – außer Kraft zu setzen.“*

Gesellschaftliche Charaktere/ Typen sind neu entstanden (z. B. die Businessfrau, der Schwule, die leicht hysterische, gut situierte Lifestyle-Mutter, ...) und damit haben sich auch die Sprechmuster verändert. Es gibt auch Charaktere, die immer noch aktuell sind,

so z. B. die „Naive“, die „Göre“ oder der „Märchenonkel“. Im Hörbuch gab es eine Ausdifferenzierung zwischen Lesung („Hörbuch“ im wörtlichen Sinne) und Hörspiel. Innerhalb des Hörspiels sind normalerweise Schauspieler als Sprecher gefragt, die in eine Rolle schlüpfen. Im „Hörbuch für Blinde“ gab es lange vorwiegend Erzähler, deren Sprechweise mit der Grundform des Zitierens beschrieben werden kann. Heute werden Geschichten oft von einem Sprecher gelesen. Mag sein, dass es günstiger ist, nur einen Sprecher zu bezahlen. Mag sein, dass man sich als Hörer so an eine Stimme gewöhnt und dieser „lauscht“. Für die, denen die Lesung nicht genug Abwechslung birgt, gibt es noch eine andere Erzählform: In den letzten Jahren hat sich das Rollenspiel ebenfalls im Hörbuch wieder etabliert. Dabei wird munter die Stimme verstellt und alle sprechgestalterischen Mittel werden ausgeschöpft. Vor allem Rufus Beck und Harry Rowohlt sind da zu nennen. Eckert (2006, S. 19) beschreibt die Unterscheidung von Rollenspiel und Simulation und bezieht sich dabei auf die Fremdsprachendidaktik und deren „drama activities“:

*„Beim Rollenspiel ist die Akteurin die Hexe oder die Bundeskanzlerin. Bei der Simulation akzeptiert sie lediglich eine vorgegebene Situation, bleibt aber sie selber. Die Simulation verlangt nur, sich vorzustellen, man wäre z. B. in der Rezeption eines vornehmen Hotels und hätte seine Papiere vergessen, aber man agiert als der, der man ist.“*

In seiner „Analyse deutscher und englischer Hörbücher“ mit einem „interkulturellen Vergleich der Hörfunktradition“ findet Eckert folgendes heraus:

*„Die britischen Hörbücher haben die Tendenz zum Rollenspiel, die deutschen die Tendenz zur Simulation. Es ist nicht zufällig, dass die englische Rollenspiel-Tradition des Vorlesens in Deutschland ihre Polarisierung zunächst über die angelsächsische Literatur erfuhr, wie z. B. in den deutschen Versionen von Winnie the Pooh und Harry Potter.“*

Gerade im Rollenspiel kommt es darauf an, die einzelnen Personen der Erzählung stimmlich und sprecherisch voneinander abzugrenzen. Man muss sehr schnell von einer Rolle in die andere schlüpfen können und sich eventuell viele verschiedene Rollen merken. Aus der sprechwissenschaftlichen Sicht werden „situativ“ und „habituell“ veränderte wörtliche Reden unterschieden. „Situativ“ bedeute zum Beispiel „erstaunt, verängstigt, drohend etc“. Bei einer „habituellen“ Veränderung bekommt jede Figur „einen akustischen Charakter, zum Beispiel „durch dialektale oder pathogene Varianten wie gepresst-heiseres, raues oder behauchtes Sprechen“ (Pabst-Weinschenk, Mai 2004).

Im Hörspiel hat man die Möglichkeit, die Stimmen mit verschiedenen Charakterstimmen zu besetzen. Dieser Hang dazu, fast schon pathologisch auffällige Stimmen (extrem tiefe, knarrende, heisere, fast aphone) in den Medien einzusetzen, lässt sich einerseits darüber erklären, dass solche Stimmen einen großen Wiedererkennungswert haben. Andererseits hat Sendlmeier in einer Studie herausgefunden, dass „ein steigender Tremorindex, (...) ähnlich wie steigende Shimmer-Werte, zu einer positiven Einschätzung“ führten. Er beschreibt weiter:

*„Diese Maße, die aus dem klinischen Bereich stammen und ab einem bestimmten Ausmaß als pathologische Erscheinungen gelten und auditiv als Zitterigkeit, Rauigkeit und Heiserkeit eingestuft werden, tragen offensichtlich – solange sie unter einem bestimmten Schwellenwert bleiben – dazu bei, dass Stimmen als natürlich und angenehm wahrgenommen werden. Stimmlippen, die nahezu mathematisch exakt periodisch schwingen, wirken künstlich und kalt.“  
(Sendlmeier, 2005, S. 8)*

Sprache und Sprechstil wandeln sich unaufhörlich - in feinen Nuancierungen. Je größer der zeitliche Abstand, desto prägnanter können die Unterschiede und Gemeinsamkeiten beleuchtet werden. Heute scheinen tiefere Stimmen in Deutschland Mode zu sein, die knarrend und/oder behaucht sind. Inwiefern es im Hörspiel Unterschiede zwischen den Geschlechtern gibt, wie sich Frauenstimmen und Männerstimmen entwickelt haben, ist ohne eine Untersuchung der Rollen nicht möglich. Mit „Rolle“ ist einerseits die gesellschaftliche gemeint, auf der anderen Seite aber auch deren Abbild auf der Bühne. Der Erfahrung nach werden im Rundfunk und für Fernsehbeiträge immer noch mehr Männerstimmen gebraucht. Der klassische Erzähler, der Experte, der Wissenschaftler, der Künstler etc. Die Frauen holen jedoch auf und haben sich inzwischen auch Felder wie die Nachrichten oder die Sportschau erkämpft. Welche Auswirkungen das auf das Hörspiel hat, wäre ein weiteres interessantes Forschungsfeld.

#### **4. Analyse beispielhafter Hörspiele**

Im folgenden Kapitel wird ein Überblick über den Inhalt der jeweiligen Hörspiele gegeben. Der Fokus liegt jedoch auf der sprecherischen Gestaltung und somit auf den Figuren, die im Hörspiel „sprechhandeln“. Um dieses „Sprechhandeln“ beschreiben zu können, ist es notwendig, die angelegten Kriterien zu erläutern.

## Exkurs: Kriterien zur Beurteilung

Wie im vorherigen Kapitel schon erwähnt wurde gibt es kein „gutes Sprechen“ an sich, das für jede Situation gleichermaßen geeignet wäre und auf alle Zielgruppen ausnahmslos positiv wirken könnte!“ (Wagner, 2004, S. 37)

Auch Hübschmann (1990, S. 69) meint, dass man sich mit „der Frage nach einer kritischen Bewertung eines künstlerischen Ereignisses (...) auf schwankenden Boden“ begibt. Von allen Seiten schalle einem entgegen, daß die Bewertung von Kunst sich fixierbaren Kriterien überhaupt entziehe. Für die Beurteilung künstlerischen Sprechens auf der Bühne zählt er (1990, S. 75) folgende Kriterien auf:

*„Stimmigkeit, Texttreue, physische und psychische Präsenz, Lebendigkeit, Präzision des Ausdrucks, bildhaftes, zeigendes Sprechen, rhythmische Spannung, Konsequenz der Interpretation, Balance von Zeit-, Text- und Persönlichkeitsstil.“*

Diese Kriterien lassen sich auch für das Sprechen im Hörspiel anwenden; man wird zwar nicht gesehen, aber selbst die Präsenz vermittelt sich über das Mikrofon.

Geißner meint, die „sprachlichen (linguistischen) Dimensionen“ (Geißner in Gutenberg, 1998, S. 29) der Hörmuster ließen sich mit dem von ihm entwickelten „kleinen Katalog“ (Vgl. Gutenberg, 1998, S. 414) erfassen. Die zweite Dimension, die er beschreibt sei nicht „unmittelbar sprachbezogen“, sondern abhängig vom leibhaften Vollzug situativer, personaler und formativer Konstitutionsfaktoren des Miteinandersprechens“ (Geißner in Gutenberg, 1998, S. 29).

Doch im Hörspiel wirken nicht nur die Sprechweise und der Stimmklang. Es enthält, so Hörburger, „in aller Regel Elemente, die sich dramatisch, episch, lyrisch, dialogisch, monologisch oder auch als reines Soundscape – das heißt Klanglandschaft – beschreiben lassen.“ (Hörburger, 2006, S. 2) Zudem kämen „...akustische Zeichen wie Sprache, Stimmen, Stimmqualität, Geräusche, Klänge, Musik, Stille, Blende, Schallräume, Positionen der Sprecher vor dem Mikro usw.“ (Hörburger, 2006, S. 9)

Jörg Häusermann (Hörfunk-Analyse, 12 ff) führt in seinem Skript zur Vorlesung einen sehr ausführlichen Katalog zur Beurteilung von Hörspielen an, aus dem hier nur ein sehr kleiner Ausschnitt zitiert wird. Im Allgemeinen beschreibt er sein Vorgehen so:

*„Werkzeuge für die Analyse(...) Die Sprache. Der Raum, in dem die Sprecher agieren. Die Bearbeitung (Schnitt, Blende, usw.). Die Gesamtkomposition (Dramaturgie). (...) Wir*

*beschreiben also die auftretenden Figuren, indem wir die Geräusche, Stimmen usw. beschreiben. Wir interessieren uns des Weiteren für die räumlichen Verhältnisse, in denen sie im Text zueinander stehen. Dies tun wir, indem wir Aufnahmeort, Aufnahme- und Bearbeitungsverfahren beschreiben. Hinzu kommt die zeitliche Struktur, in die sie im Text gesetzt sind. Wir beschreiben Abfolgen, Gleichzeitigkeit, Rhythmen, usw. (...) Je nach Analyseziel wird ein Schwerpunkt gesetzt.“*

Bei der sprecherisch-stimmlichen Bewertung richtet er sich nach Geißner und unterscheidet zwischen verbalen und paraverbalen Beobachtungsbereichen. Zum verbalen Beobachtungsbereich zählt er die Wortwahl, den Satzbau und die Textgestaltung. Mit paraverbal sind die prosodischen Mittel gemeint: Melodischer, dynamischer und temporaler Akzent sowie die Artikulation. Dazu kommt das „Aufnahmeverfahren“, also ob mono, stereo oder kunstkopfstereo aufgenommen wurde und die „Mikrofon- und Filtertechnik“ sowie „Verfremdungseffekte“ spielen eine Rolle. Für den Raum sind für ihn allgemeine Rauminformationen, wie Hall oder Echo, wichtig, zudem kommen Platzierung der Akustik im „Stereospektrum“ sowie die Nähe zum Mikrofon.

Dann stellt sich ihm die Frage, wie mit Zeit umgegangen wird. Gibt es Wiederholungen, Verlangsamungen, Beschleunigungen oder Kürzungen, sind die Schnitte hart, welche Blenden werden eingesetzt und wie ist das ganze abgemischt.

Hier ist das Problem, dass man nicht immer weiß, wie das Hörspiel gemacht wurde. Für die Beschreibung der Stimmen sind nur der Raumklang und die Nähe zum Mikrofon von tragender Bedeutung. Die anderen technischen Merkmale sind für die Gesamtatmosphäre des Hörspiels wichtig, können hier aber nur eine Nebenrolle spielen.

Wagner führt in seinem Katalog zur Beurteilung von Sprech- und Redeleistung (2004, S. 40 ff.) bei den hörbaren Kriterien („auditiver Eindruck“) nachstehende auf:

Stimmklang und Stimmlage („Phonation“) (z. B. angenehm, angespannt, grell, heiser, knarrend, rau, unterspannt, überhöht, verhaucht, ...)

Aussprache („Artikulation“) (z. B. undeutlich, etwas/stark dialektal, nuschelnd, umgangssprachlich, normgerecht, übertrieben exakt, ...)

Betonung („Intonation“) (z. B. monoton, gekünstelt, variationsreich, dem Text angemessen, überbetont, ...)

Lautstärke und Lautstärkevariation (z. B. zu leise, zu laut, ohne Variation, ...)

Sprechgeschwindigkeit und Pausensetzung (z. B. zu langsam/ zu schnell; zu seltene/ zu häufige/ zu kurze/ zu lange Pausen, ...)

Sprechmelodie und Stimmsenkungen (z. B. zu gleichförmig, zu große Melodieintervalle, keine/ seltene/ gute Stimmsenkungen am Ende von Aussagen, ...)

Sonstige hörbare Auffälligkeiten (z. B. gelegentliche/ häufige Verlegenheitslaute [äh...], hörbare Atmung, Lippenöffnungsgeräusche, ...)

Hiermit sind die Nuancierungen einer sprecherischen Leistung gut zu beschreiben. Auch dem subjektiven Empfinden eines Höreindrucks ist hier Genüge getan.

Hillegeist (2006, S.194) unterscheidet bei der Erarbeitung des Sprechausdrucks den emotional-intentionalen und den sprechtechnischen Ansatz:

„Emotional-intentionaler Ansatz: Wie ist meine innere Einstellung/emotionale Haltung zum Inhalt? Welche Intention habe ich beim Sprechen im Hinblick auf die Zuhörenden?

Sprechtechnischer Ansatz: Welche Grundakzentuierung setze ich ein? Welche Akzente im Sinnschritt setze ich zur Gestaltung ein?

- temporärer Akzent
- Sprechgeschwindigkeit
- Zäsuren Pausen (Pausengestaltung)
- dynamischer Akzent
- melodischer Akzent
- artikulatorischer Akzent
- phonischer Akzent“

Das heißt, es gibt auch bei der Beschreibung sprecherisch-stimmlicher Eigenheiten zwei Ebenen: die emotional-intentionale, die die Wirkung beschreibt und die sprechtechnische, die die Mittel beschreibt, die diese Wirkung erzielen. Es sollen beide Ebenen bedient werden. Einerseits soll die Wirkung beschreiben werden, also die Reaktion auf das

Gesagte. Andererseits soll beschrieben werden, über welche Mittel diese Wirkung erzielt wurde. Das heißt, dass jeweils nur die prägnanten, also auffälligen stimmlich-sprecherischen Eigenheiten angeführt werden, die der Beschreibung dienen, ebenso verhält es sich mit den technischen Mitteln der Hörspielinszenierung.

In der vorliegenden Arbeit werden folgende Kriterien zur Hand genommen, die sich in der Sprecherziehung meist nur in ihrer Benennung und/oder Differenzierung unterscheiden (vgl. dazu z. B. Gutenberg):

- Stimmklang und Stimmlage (heiser, samtig, rau, knarrend, hoch, tief, knödelnd, nasal, Nasengeräusche, belegt, rein, etc)
- Lautungsstufe + Dialekt (überartikulierte, verwaschen, dialektal, umgangssprachlich, etc)
- Melodie (monoton, variabel, fragend, setzend, übertrieben, etc)
- Tempo (Pausen) (schnell, langsam, Dehnungen, Spannungspausen, Denkpausen, Grundtempo, etc)
- Betonung (vorwiegend dynamisch, temporal oder melodisch, artikulatorisch oder phonisch)
- Sprechsituation (vgl. Geißners Situationsmodell, z. B in Wagner 2004, S. 23)
- Text des Manuskripts, Sprachstil
- Geräusche, Musik, Nähe/Distanz zum Mikrofon, Schnitt etc.

Für die Wirkungsbeschreibung lassen sich nachstehende Kriterien festhalten:

- Authentizität
- Gefühlsvermittlung
- Inhaltsvermittlung
- Zwischenmenschliches Agieren/ Beziehung der Rollen untereinander

Beobachtungen werden in den ausgewählten Ausschnitten hervorgehoben wie folgt:

- Dynamischer Akzent: fett
- Melodischer Akzent: unterstrichen
- Atem: V
- Pause: / lange Pause: //
- Staupause: ’
- Alle anderen Beobachtungen, wie Stimmklang, Melodieführung, werden in Klammern im Text notiert ()

#### 4.1 „Der Ruf“ von Hermann Kasack

*Sprachlos stehst du, ohne Laut;  
Tappst durch Schrunden und durch Risse  
Langsam in das Ungewisse,  
Deiner selbst schon nicht mehr kenntlich“  
(Hermann Kasack, aus: „Zustand“, 1996, S. 217)*

Hermann Kasack, 1896 in Potsdam geboren, wurde Mitte der 1920er Jahre freier Mitarbeiter der Berliner Funkstunde. Hans Flesch, der das erste, leider nicht erhaltene Hörspiel „Zauberei auf dem Sender“ realisierte, war damals Intendant und Alfred Braun literarischer Leiter (Booklet). In Kasacks Sendung „Stunde der Lebenden“, stellte er „Dichter der Gegenwart“ wie zum Beispiel Heinrich Mann, Alfred Döblin und Else Lasker-Schüler vor. (Kasack, 1996, S. 41).

Die vorliegende Hörspiel-Fassung von „Der Ruf“ wurde am 12.12.1932 in der Berliner Funkstunde urgesendet (Vgl. Fromhold, 1990, S. 64). Das im Booklet als „Funkdichtung“ bezeichnete Hörspiel handelt von der Massenarbeitslosigkeit im Zuge der Wirtschaftskrise Ende der 1920er Jahre.

Avel (12/1959) schreibt in einem Artikel der „Zeit“ von 1959, nachdem Klaus Schöning das Hörspiel wieder sendete:

*„Als aktuelles Hörbild – Feature würde man heute sagen – muß damals die Sendung funktisch eine Tat gewesen sein. Denn generell – wenn auch nicht in allen Fällen ästhetisch – gilt diese Form noch heute. Sogar die Technik der alten Schallplatten hat die Stimme Ernst Buschs rein und bewegend übermittelt.“*

Hermann Kasacks Ansprüche an ein Hörspiel sind sehr modern: „Zeitbezug, Montagestruktur, freie Bewegung in Zeit und Raum, (und die) Überführung des dramatischen Dialogs in eine Partitur für Stimmen“ (Bolik, 1994, S. 86). Auch die Textpartitur von „Stimmen im Kampf“ (Kasacks erstem Hörspiel) sei für das Sprechen geschrieben gewesen: „Schon im Druckbild ist erkennbar, daß die Textnotation nicht für den Leser, sondern für die Ausführenden bestimmt ist: Der Text ist interpunktionslos, die Syntax vielfach elliptisch, die Satzfragmente sind durchsetzt mit unartikulierten Ausrufen, Wiederholungen und assoziativen Wortketten“ (Bolik, 1994, S. 88). Bei „Stimmen im Kampf“ agierten nur Gedankenstimmen. „Der Ruf“ hat nur eine Gedankenstimme, die des Protagonisten, ansonsten handeln Figuren.

Der Protagonist, Martin Keller, verliert bei einer Entlassungsrunde seine Stelle. Gleich zu Anfang stellt sich heraus, dass er ein Arbeitsloser unter „Hunderttausenden“ ist und die Wahrscheinlichkeit, einen Job zu finden, sehr gering. Mit seinen 26 Jahren muss er seine Eltern und sich ernähren. Seine Verlobte kann er ohne Arbeit nicht heiraten und die eigene Familiengründung scheitert. Nach einiger Zeit fängt er mit dem Trinken und dem Glücksspiel an. Martin Keller wird von einer inneren Stimme getrieben, die ihm wie ein Mantra seine Unzulänglichkeit aufzeigt. Diese Stimme wird von einer Frau gesprochen. Sie klingt sehr hoch, aggressiv, zischelnd, sehr fordernd und eindringlich, aber auch sanft und lockend. Sie bezeichnet sich selbst als „Gewissen“, „Seele“, „Sehnsucht“ und „Aufgabe“ von Martin, aber auch aller anderen. Die Verschuldung der Familie wächst so stark an, dass Martin am Ende nur noch den eigenen Tod als Ausweg sieht.

Mit einer plötzlichen Wende der Handlung kommt er durch seine innere Stimme auf die Idee, in der Natur neue Kraft zu tanken. Im Hörspiel erklingt schließlich sehr kitschige, schöne, helle Musik, die alle Düsternis verloren hat. Martin Keller erkennt die „Heimat“, spricht den „Baum“ und den „Fluss“ an, um schließlich die menschliche Kraft mit der Kraft eines „Samenkorns“ zu vergleichen.

Keller, mit neuem Tatendrang ausgestattet, wird zur Stimme aller Arbeitslosen und bringt sie dazu, gemeinsam mit Arbeitenden, rufend zu den verschlossenen Fabrikatoren zu marschieren:

*„Wer wollte Millionen Samenkörnern verbieten zu keimen und aufzubrechen? Niemand könnte es! (...) Er [Anm.: der Wille] wird kommen. Und er wird durch Deutschland marschieren. Der Wille wird an die Tore der stillgelegten Fabriken und Betriebe pochen. Ich bin der Ruf. Wer hört den Ruf?“*

Die schon früher immer wieder gepriesene „Gemeinschaft“ hält endlich zusammen. Der Höhepunkt wird durch das lauter werdende Geräusch marschierender Füße vieler Menschen und treibender Musik eingeläutet. Ein Sprechchor skandiert „Wir wollen Arbeit“. Die Stimmen sind mit viel Hall inszeniert. Ein Stilmittel, das veranschaulichen kann, dass sich die Menge draußen aufhält und laut ruft. Der Klang mutet jedoch für heutige Ohren extrem an die Inszenierung nationalsozialistischer Reden an. Dies kommt sicherlich auch durch die Wortwahl, wie zum Beispiel „Heimat“, „Gemeinschaft“ „Kamerad“ und Sätze wie „Durch Gemeinschaft zur Arbeit“, aber auch durch die rufende und drängende Sprechweise. Die Rede von Martin ist sehr hart und nachdrücklich gesprochen. Viele einzelne Wörter werden betont. Dazu kommen der Nachhall und die knackenden Geräusche der Aufnahme, sowie das zu der Zeit übliche Zungenspitzen-R oder gerolltes Zäpfchen-R. All diese Faktoren sind uns heute überwiegend durch Aufnahmen von Hitlers bzw. Goebbels Reden bekannt.

So heißt es bei Bolik auch, dass das Ende von Kasacks Hörspiel eigenmächtig von Kolb umgeschrieben wurde. Das ganze Hörspiel zielt auf den Freitod des Protagonisten hin und plötzlich kommt ein Ende, das so anders klingt als der eher nachdenkliche, sanfte erste Teil.

Die letzten Worte verwenden das Gebet an Gott „Unser täglich Brot gib uns heute“ (Matth. 6, 11), als ein Gebet an den Staat und die Gemeinschaft „Unser täglich Arbeit gib uns heute“. In der von Heinzotto Jahn umgeschriebenen, am 20. März 1933 gesendeten Version spricht „nicht mehr der arbeitslose Martin, sondern ein Bauer verkündet:

*[...] Alle, alle, die nicht mehr ihren Ursprung verleugnen wollten, ihre Rasse, ihren Gottglauben, ihre Heimat. (...) alle Millionen, die sich zusammenfanden gegen die Ratten der Volksvergiftung und alle, die das Gleiche wollen, ersehnen. Aber der eine hat sich zu unserem Verkünder aufgeworfen, der eine führt uns, der eine hilft dem allgemeinen Wollen in einer Idee zum Sieg.' Vor diesem Hintergrund erscheint es nur noch konsequent, wenn der ‚Rufener‘ nun ohne Umschweife mit Hitler identifiziert wird.“ (Bolik, 1994, S. 91)*

Ob das Originalstück von vornherein eine Basis für die spätere Verwendung zu Propagandazwecken legt, wurde an anderer Stelle zur Genüge diskutiert (Vgl. z. B. Hörburger, Wessels, Bolik).

Fakt ist, dass es dem klassischen, von Döhl (1992a, S. 22) aufgestellten Handlungsschema eines Arbeitslosenhörspiels der 1920er/ 1930er-Jahre entspricht:

- „1. Der Held wird plötzlich oder ist schon seit einiger Zeit arbeitslos. [...]*
- 2. Die plötzliche oder schon dauernde Arbeitslosigkeit führt zu gesellschaftlicher Isolation des Helden, zu seiner Gefährdung durch die Flucht in den Alkohol, in das Spiel [...]*
- 3. Auswege aus einer derart gesteigerten Notlage bieten negativ die Wahl des Freitodes, positiv der Versuch von Selbsthilfe, Beschäftigungstherapie oder ein Verlassen der Stadt (mit dem Charakter der Stadt- und Zivilisationsflucht). In diesem Fall führen*
- 4. die Entdeckung, das Erfahren der Natur zu einer inneren Stabilisierung des Helden, der auf diesem Wege wieder in die Gemeinschaft, zu gemeinschaftlichem Selbsthilfeprogramm, allgemein zur Arbeit zurückfindet. Wobei*
- 5. Arbeit in der Regel über ihre ursprünglich nur materielle Bedeutung hinaus eine ideelle Gewichtung erfährt.“*

Die Überspitzung am Ende und die süßlich untermalende Hollywoodmusik sind für moderne Ohren zwar unglaublich und kitschig, manche Inhalte des Hörspiels sind dagegen sehr aktuell. So diskutieren vier Herren, der „Chor der Beobachter“ in Zwischensequenzen immer wieder über die Situation Martins und die der Arbeitslosen generell. Fragen kommen auf, über die Gründe der hohen Arbeitslosigkeit und der wirtschaftlichen Rezession. Typische Allgemeinplätze, die auch heute in der Diskussion um die Arbeitslosigkeit nicht fehlen, tauchen auf. Einer der Herren vertritt die Meinung, der Arbeitslose bemühe sich nicht genug: „Wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Man darf natürlich nicht wieder solche Ansprüche stellen wie früher“.

Dieser Herr hat eine sehr nasale, enge, quäkende Stimme. Dadurch erscheint er arrogant und besserwisserisch. So ist der Herr mit der unangenehmen Stimme, der, der die Arbeitslosen und vor allem Martin immer wieder angreift. Ein anderer Herr hat eine weiche, tiefe Stimme. Durch seine langsame und beruhigende Art zu Sprechen erscheint er sehr sympathisch. Dieser verteidigt Martin Keller. Insgesamt sind die vier Herren jedoch nicht genau stimmlich trennbar; wer wann was sagt, ist auditiv schwer zu unterscheiden. Ein weiterer Herr klingt, als hänge seine Stimme weit oben im Hals, sehr knödelnd und

hohl. Alle Herren klingen nasal. Es ist allerdings schwierig zu beurteilen, ob es damals üblich war nasaler zu sprechen oder ob die Aufnahme die Stimmen dahingegen verändert.

Martin (Ernst Busch) hat eine nette, sanfte und eher tiefe Stimme. Seine Art zu sprechen ist träumerisch, poetisch und fast zögerlich. Im Laufe des Hörspiels kommt eine Niedergeschlagenheit und Schläffheit dazu. Er spricht dann sehr leise, kraftlos, im unteren Bereich seiner Tonlage und noch langsamer. Einmal spricht er fast biblisch: „Und ich weiß, wer satt ist, hat vergessen, dass er früher schon mal gehungert hat und wer hungert muss vor die Hunde gehen“. Nachdem ihn seine innere Stimme drängt nach draußen in die Natur zu gehen, sagt er zielstrebig: „Ich gehe“. Die Szene ist sehnsuchtsvoll gesprochen. Die Stimme wird nach und nach kräftiger und mutiger, fast rufend (vgl.: „Erde“, „Tag“). Nachdem er seinem „Kameraden“ den Vergleich mit dem Samenkorn erzählt hat, kommt eine innere Wut und Energie zur Sprechweise hinzu. Der klein wirkende Martin wird energisch und groß, der Anführer der Massen. Auch die Sprechweise ist dem angepasst. Zudem kommt die Musik, die die Gefühlslage der Szenen immer unterstreicht, andeutet oder ausklingen lässt. In einer früheren Szene hat sich seine Wut gegenüber den Verlockungen verschiedener Parteien noch als ein Schreien geäußert: „Was sollen mir Parteien! Ich suche die Gemeinschaft! Ich gehöre zu den Ungezählten, die keine Arbeit, keine Stellung haben! Ich gehöre zum arbeitslosen Deutschland!“ Beim letzten Satz bricht seine Stimme weg, überschlägt sich und klingt kreischend. Jetzt im zweiten lauterem Teil ist die Stimme kraftvoll und rund. Man meint eine Zuversicht und Zielstrebigkeit herauszuhören. Er lässt die Schwalaute in den Endungen weg, spricht also umgangssprachlich so, wie es heute laut Duden auch möglich ist. Die R-Laute werden deutlich über das Zäpfchen gerollt.

Von Kellers Freundin Lisbeth (Erika Dannhoff) wird der Vokal „i“ in manchen Worten z. B. bei „mit“, „Mittagspause“ und „Stimmen“ geschlossen statt offen gesprochen. Das klingt fast österreichisch. Auch Martin spricht in seinen poetischen Momenten einige Vokale geschlossen statt offen. Lisbeth spricht wie ein nettes kleines Mädchen. Der Eindruck, dass die Personen aus einer anderen Zeit stammen, verstärkt sich durch die Wortwahl. Nicht nur die Stimmen, sondern vor allem die Sprache an sich haben sich gewandelt. So sagt Martin zu Lisbeth: „Ja, siehst du Lisbeth, ich habs dir noch nicht gesagt. Eigentlich

warn wir soweit, dass wir heiraten wollten...“ oder „miteinander gegangen“ und „Woraufhin sollen wir denn jetzt heiraten“.

Für Martins innere Stimme, die „Ruferin“ (Else Theel), sah das Manuskript eine „weibliche Altstimme“ vor. Sie ist eine weiche, sanfte, tiefe Frauenstimme, manchmal klingt sie aber auch drohend, schrill und zischelnd. Das Zischelnde kommt über die stark artikulatorisch akzentuierten s-Laute, z. B. in „dann ist es aus“. Sie spricht die R-Laute als gerolltes Zäpfchen-R. Die Vokale werden teilweise geschlossen gesprochen, wo sie heute offen wären, z. B. in „Stunden“ und „Mittagspause“. Dramatik wird über ein fast singendes, mit Vibrato, beziehungsweise Tremolo in der Stimme, für uns heute völlig übertriebenes Sprechen erzeugt, z. B. in „Die letzte Stuuunde von fünf Jaaahren“.

Der Vater (Ernst Bringolf) ist laut den Aussagen im Hörspiel gelähmt. Der Sprecher spricht sehr ruckartig, mit Anlaufpausen mitten in den Sätzen oder Worten. Die Stimme klingt heiser und Nebengeräusche, wie das Einziehen der Spucke, Husten oder Zwischenatmer sind zu hören. Trotzdem nehme ich ihm das Alter nicht ab. Vielleicht ist es die übertriebene Gebrechlichkeit, vielleicht kommt es durch die immer wieder sehr korrekt ausgesprochenen Wörter, die nicht in das Hörbild eines gelähmten, kraftlosen Alten passen. So sind die „-en“-Endungen („laufen“, „herumhocken“) überdeutlich gesprochen. Die Betonung ist insgesamt übertrieben und nicht sinngemäß. Die Vokale klingen oft knarrend und eng.

Die Mutter (Emilie Unda) klingt wesentlich jünger als der Vater, passt aber vom gehörten Alter in die Rolle. Sie hat auch, wie alle anderen Frauen in diesem Hörspiel, eine relativ hohe Stimme und hohe Sprechweise. Die Person scheint nett zu sein, freundlich und arbeitsam.

Die Sprechweise klingt je nach Situation schon sehr modern, andererseits oft auch nicht heutig. So werden die R-Laute meist als rollendes Zäpfchen-R realisiert. Grundsätzlich wird sehr deutlich gesprochen, besser: es wird gespielt, nicht gesprochen oder wie Kolb es laut Bolik (1994, S. 89) formuliert: „das Hörspiel habe ,uns mehr die Bewegung im Menschen, als den Menschen in Bewegung zu zeigen““.

Der Berliner Dialekt dringt an vielen Stellen durch, vor allem in der Kneipenszene.

Entfernung wird meist über Raumklang inszeniert, die Stimme ist dann leiser und hallt mehr.

Im Folgenden soll die Sprechweise des Protagonisten in Zwiesprache mit seiner inneren Stimme exemplarisch analysiert werden. Das gerollte Zäpfchen-R ist über die Buchstabenverdopplung hervorgehoben, Dehnungen im Wort ebenso:

*„Auussss. /// Frrei! (kraftvoll) /// Frrei? (leise) /// Ich **brrauche** mich **nicht** zu **beeilen**. // Ich habe **Zeit** für mich. // **Zeit** genug jetzt. // Ich brrauche nicht mit der **Elektrischen** zu **faahren**. / Ich kann **ruuuuhig** zu **Fuß** gehen. // Durch die **Strraaßen** gehen. / **Spaziern** gehen. (leiser werdend) // (lächeln) Merkwürdiges Gefühl, / dass man morn nich mehr zur **Arbeit** brauch. // Man kann sich das eigentlich gar nich **vorstelln**.// Wie **anders** die **Straaaßen** aussehen, wenn man nicht immer so **hetzen** musssss. / Wenn man **langsam** darüber **hin** bummelt. // Tja. / V Die **Eltern** müssen natürlich nun auch sehen wie sie **durch** kommen. / Schließlich kann ich nicht dafür, dass **Vater gelähmt** ist.“*

*Stimme (leise, dumpf): „Martin, / Du sollst deinen **Vater** und deine **Mutter ehren**.“*

*Martin: „Ich habe den letzten **Lohn** er/halten. (leise) / Und nun gibt's nur noch Unterstützung.“*

*Stimme (leise, dumpf): „Wer nicht **arbeitet**, Martin, der soll auch nichts **essen**.“*

*Martin: „Wer redet denn immer **dazwischen**? // V Tja, eigentlich hab ich nun **Ferien**. / Jeder Tag ist **Sonntag**. / Endlich einmal Zeiiiit. / **Bücher** lesen. / **Schach** spielen. (...).“*

Das Sprechen in „Der Ruf“ ist viel langsamer als in den anderen hier beschriebenen Hörspielen. Das Zäpfchen-R ist fester Bestandteil der Sprache. Worte werden anders ausgesprochen. So die erwähnten geschlossenen statt offenen Vokale, aber auch die Rs: In Endungen (z. B.: „kümmern“ (Vater)) werden diese konsonantisch (Reibelaut) statt vokalisiert gesprochen. Die Artikulation ist insgesamt näher an der Schriftsprache als heute. Auch die Endungen auf „-en“ werden nicht mit Schwalaut realisiert sondern mit einem e gesprochen, vor allem vom Vater. Martin lässt die „e“s häufig weg, spricht also schon sehr modern, beziehungsweise umgangssprachlich. Die Betonungen sind an manchen Stellen sehr unnatürlich, wenn zum Beispiel der Vater moniert „Warum leistet er mir nicht mal Gesellschaft“ und in den folgenden gefühlten zehn Sätzen immer das „mal“ und andere Worte in die Länge zieht und melodisch betont. Diese nervende immer gleichförmige Betonung wird vom Sprecher sicher als Stilmittel des Jammerns eingesetzt.

Seit den 1930er-Jahren hat sich sprachlich, sprecherisch, sowie in der Kunst und Technik viel gewandelt. Die einleitende Musik katapultiert den Hörer schon in eine andere Zeit – und das Knacken der immer noch hörbaren Schellackplatte.

## 4.2 „Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert

*„Nach jedem Wind  
Müssen die Spinnen  
Von neuem beginnen.  
Aber sie sind  
Froh bei siebentausend Netzen  
Beim ersten und beim Letzten!“  
(Wolfgang Borchert: „Die Weisen“, in Sterio, 1984, S. 17)*

„Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert wurde am 13. Februar 1947 im NWDR urgesendet. Borchert war damals 26 Jahre alt und hatte innerhalb kürzester Zeit 46 Prosastücke verfasst. Im November desselben Jahres, ein Tag nach der Theaterpremiere von „Draußen vor der Tür“, erlag er den schweren Krankheiten, die er aus dem Krieg mitgebracht hatte. „Draußen vor der Tür“ handelt vom 25 Jahre alten Beckmann, der nach dreijähriger Kriegsgefangenschaft nach Deutschland zurückkehrt:

*„Ein Mann kommt nach Deutschland. Er war lange weg, der Mann. Sehr lange. Vielleicht zu lange. Und er kommt ganz anders wieder, als er wegging. Äußerlich ist er ein naher Verwandter jener Gebilde, die auf den Feldern stehen, um die Vögel (und abends manchmal auch die Menschen) zu erschrecken. Innerlich – auch. Er hat tausend Tage draußen in der Kälte gewartet. Und als Eintrittsgeld musste er mit seiner Kniescheibe bezahlen. Und nachdem er nun tausend Nächte draußen in der Kälte gewartet hat, kommt er endlich doch noch nach Hause. Ein Mann kommt nach Deutschland.“*

Nach diesem „Vorspann“ beginnt das Stück mit dem versuchten Selbstmord Beckmanns, dem Sprung in die Elbe. Umbringen will er sich, aus verschiedenen Gründen. Zum einen hat er ein Bein verloren, zum anderen wird er von Kriegsbildern und Schuldgefühlen geplagt. Zudem war bei seiner Frau schon ein anderer Mann und sie sagte „Beckmann, (...) wie man zu einem Tisch Tisch sagt. Möbelstück Beckmann.“ Doch die Elbe. gesprochen von einer burschikosen, verrauchten, älteren Frauenstimme, spült ihn wieder an Land. Seine Odyssee zu den verschlossenen Türen geht weiter. Ein Mädchen nimmt ihn mit nach Hause, doch dort ist der Schatten ihres Mannes allgegenwärtig. Die nächste Türe ist die des Obersts, der als Kriegsgewinner auftritt und Beckmann rät, erstmal wieder „ein Mensch“ zu werden. Er erkennt die Not Beckmanns nicht. Lacht nur über ihn, wie man über ein Kind lacht, das nicht merkt, dass es etwas Dummes gesagt hat. Schließlich meint er, dass Beckmann einer von denen sei, denen „das bisschen Krieg den Verstand verwirrt“ hat. Am Ende verweist ihn der Oberst– wegen seiner unfreiwilligen

Gasmaskenkomik - ans Kabarett. So spricht Beckmann beim Kabarettedirektor vor. Nach einigem hin und her darf er sein „Lied von der tapferen kleinen Soldatenfrau“ vortragen. Doch der Kabarettedirektor bemängelt die Unerfahrenheit Beckmanns. Schließlich geht dieser zum Haus seiner Eltern. Die Wohnung wird jedoch von Frau Kramer bewohnt. Von ihr erfährt er rücksichtslos, seine Eltern hätten sich selbst umgebracht. Von allen verlassen und ohne Hoffnung legt er sich „pennen“. Die Personen des Stückes gehen scheinbar gleichgültig vorüber. Noch ein Toter, einer unter vielen.

„Und der Mörder Beckmann hält das nicht mehr aus, ... Und er schreit der Welt ins Gesicht: Ich sterbe! Und dann liegt er irgendwo auf der Straße, der Mann, der nach Deutschland kam, und stirbt. ... und die Menschen gehen an dem Tod vorbei, achtlos, resigniert, blasiert, angeekelt und gleichgültig, gleichgültig, so gleichgültig! Und der Tote fühlt tief in seinen Traum hinein, daß sein Tod gleich war wie sein Leben: sinnlos, unbedeutend, grau“.

Weder der überfressene Tod, noch der liebe Gott, ein „hilfloser, weinerlicher Greis“ (Kraske, 1984, S. 46), noch der Andere, sein „optimistisches alter ego“ (ebenda), noch alle anderen Personen des Stückes haben Antworten auf Beckmanns verzweifelte Fragen. Hier der Versuch die Sprechweise des Endes zu verbildlichen:

*(Leise, dumpf abfallend [Melodie von oben nach unten], ausseufzend, heiser, resigniert)*

*(recht schnell) Und der Tote fühlt **tiief** in seinen Traum hinein, das sein Tod gleich war wie sein Leben: / (jedes Wort einzeln gesetzt, langsamer) **sinnlos,** **unbedeutend,** / (seufzend) **grau.**  
(hoch einsetzend) Einer von **denen.** / (seufzend, knarrend, Unterton: Stell dir mal vor!) **Ja.** /  
(schulterzuckend) So **ist** das.*

*(vorwurfsvoll, fragend) Und du ? – du sagst ich soll **leben!** / Wozu? / Für **wen?** / Für **was?***

*(sich steigernd in den beiden Sätzen, lauter und eindringlicher) Hab ich kein **Recht** auf meinen **Tod?** / Hab ich kein **Recht** auf meinen **Selbstmord?** //*

*(wieder steigernd, noch eindringlicher) Soll ich **leben?** / Soll ich **sterben?** (Wind setzt ein) /  
Wohin **soll** ich denn? **Wovon** soll ich denn leben? //*

*(Weiter weg vom Mikrophon, zunächst sehr leise und dumpf, dann immer lauter und verzweifelter, rufend, zuletzt schreiend, bis die Stimme in einzelnen Wörtern überschlägt, bzw. sehr eng klingt, etwas Hall, bzw. ein leichtes Dröhnen, vielleicht durch eine Übersteuerung ist zu hören)*

*Mit **wem?** Für **was?** / Wohin sollen wir denn auf **dieser Welt!** / Wo bist du, **Anderer?** Du bist doch **sonst** immer da! Wo bist du **jetzt,** **Jasager?** / **Jetzt antworte** mir. **Jetzt brauche** ich dich. Antwort! / (ab hier rufend, sich überschlagend) Wo **bist** du denn? Du bist ja plötzlich nicht*

mehr **daa!** Wo bist du, der mir den **Tood** nicht gönnte! Wo ist denn der **alte Mann**, der sich (mit Verachtung) **Gott** nennt? Wo seid ihr denn alle? Warum **reedet** ihr denn nicht? Gebt doch **Antwort!** Warum **schweigt** ihr denn? (eng, wegbrechend, existenzialistisch) **Warum?** Gibt denn **keiner eine Antwort?** // Gibt keiner **Antwort?** / (verhallend in der Ferne, retardierend) Gibt denn **keiner**, // **keiner / Antwort?** (Wind wird lauter)

Das Hörspiel löste viele Reaktionen aus. Unmengen von Hörerbriefen wurden an den Sender geschickt. Es gab zwei Lager: die einen, die das Stück lobten und die anderen, die es unverantwortlich fanden, in der sowieso schon schrecklichen Zeit ein so negatives Stück zu schreiben und zu senden. Größten Anstoß nahm man an der Figur des Oberst und der des alten Mannes, beziehungsweise ausrangierten Gottes, also einerseits die Schuldzuweisung an den Oberst und andererseits die Blasphemie gegenüber dem christlichen Glauben. Große Zustimmung kam vor allem von Seiten der Jugend. (Vgl. Kraske, 1984, S. 51 ff.). Wie der Heimkehrer Beckmann und Borchert selbst waren viele junge Männer todkrank aus dem Krieg zurückgekehrt. Zudem nahm Borchert kein Blatt vor den Mund, spricht die Leiden seiner Generation schonungslos aus und wirft sie den (Mit-)Verantwortlichen an den Kopf:

*„Der Auftakt des westdeutschen Hörspiels mit Wolfgang Borcherts Draußen vor der Tür (NWDR, 13. Februar 1947), die explosive Abrechnung mit der Vätergeneration des Dritten Reichs, ist gekennzeichnet durch die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit. Klage und Anklage sind im Spektrum unvergesslicher Geräusche und Klänge (das Tock-Tock des Einbeinigen aus dem Krieg, der rülpsende Beerdingungsunternehmer, der gespenstische Ton des Xylophons) eingefangen“ (Hörburger, 2006, S. 5).*

Auch Kraske (1984, S. 42) betont noch einmal, dass Borchert „nach dem Warum des Krieges, nach Verantwortung und Schuld“ fragt und danach „wie diese Geißel der Menschheit endgültig auszurotten sei“. Borcherts Sprache setzt Kraske (1984, S. 44) in die Tradition des Expressionismus:

*„Die Großstadtyrik Georg Heyms wäre etwa zu nennen, aber auch Stadlers Aufbruch-Dichtung und ihre ‚Zurücknahme der Dichtersprache in die Bewegtheit des modernen Lebens‘ stehen dem Werk Borcherts nahe. Was er mit dem Expressionisten gemein hat, ist die Sehnsucht nach Befreiung aus den Fesseln und der Umklammerung einer überkommenen Kunst, ihrer abgestandenen Formen und schal gewordenen Inhalte; was ihn von diesen trennt ist deren Glaube an die Möglichkeit des Neubeginns.“*

In seinem Wirkungsgrad bringt er (Kraske, 1984, S. 45) Borchert auf einen Nenner mit „Günter Eich, Paul Celan, Gerd Gaiser oder Ilse Aichinger“. Der Unterschied liege darin, das er früher als diese gesagt habe, was er zu sagen hatte. Der Grund für den Erfolg des

Stücks liegt darin, dass es Befindlichkeiten anspricht, die als Tabuthema gehandhabt wurden:

*„Er wurde zur ‚Stimme der Nation‘ hochstilisiert, zumal er die Forderung nach dem ‚absoluten und radikalen Beginn von vorn‘, die Initiatoren der Zeitschrift ‚Der Ruf‘ aufgestellt hatten, umzusetzen fähig war“ (Wolff, 1984, S. 8).*

Draußen vor der Tür ist so erschütternd, weil die ganze Verzweiflung von Beckmann über einen hereinbricht. Aber nicht im Sinne von Mitleid. Durch das Groteske der Situationen und der unfreiwilligen – sicher beabsichtigten – Komik wird der Inhalt nur umso bedrückender und spannender. Wolff (1984, S. 8) bringt es auf den Punkt: „Er stellt die Folgen des Krieges für das Individuum dar, um auf diese Weise unmittelbar eine pazifistische Grundhaltung im Rezipienten anzulegen.“

Die „pazifistische Grundhaltung“ die im Hörer ausgelöst wird, könnte darüber verstärkt werden, dass die auftretenden Personen alles Typen sind. Wie Karikaturen, die für etwas Bestimmtes stehen. So z. B. der Beerdigungsunternehmer für den Tod. Rühmkorf (1961, S. 136) distanziert sich davon, die Personen als Karikaturen zu bezeichnen. Er ist der Meinung, die Figuren seien aus dem Leben gezeichnet.

Zudem erlebt der Protagonist „einen ganz tollen Film“. „Er muss sich während der Vorstellung mehrmals in den Arm kneifen, denn er weiß nicht, ob er wacht oder träumt.“ Als Zuhörer kann ich diesen Film miterleben, der geprägt ist von seinen Stimmen.

Grundsätzlich klingt die Sprechweise dieses Hörspiels schon viel moderner als die des „Rufs“. Die R-Laute werden als Reibelaut oder gemäßigt Zäpfchen-R realisiert. Die Personen sprechen umgangssprachlich bis dialektal gefärbt. Das Sprechen ist alltäglicher, weniger herausgestellt und poetisch. Trotzdem verrät die Wortwahl, dass das Hörspiel aus einer anderen Zeit (z. B. „auf der Eisbahn“, „kraushaarig“, „drollig“, „Räsoneure“, „a bas“, „Langemarkfeiern“) und aus Hamburg („Ponton“, „Mud“, „Buddel“, „abröppeln“) stammt.

### Beckmann, gesprochen von Hans Quest

Beckmanns Stimme klingt hell, heiser bis flüsternd und kraftlos. Jedes Wort scheint schwer von den Lippen zu gehen und wird mit viel Luft nach draußen gestoßen oder einfach nur im seufzerartigen Ausatem artikuliert. Eine große Traurigkeit geht von ihm

aus, er scheint vollkommen antriebslos. Manchmal bricht etwas aus ihm heraus, wie Wahnsinn, er wird lauter, aber nicht kräftiger, eher hysterisch, die Stimme bricht dann teilweise in den Vokalen weg. Er strahlt eine große Hoffnungslosigkeit aus. Am Ende ruft und schreit er. Im Gegensatz zum „Ruf“ ist einfach die Distanz zum Mikrofon größer, die Stimme ist jedoch nicht mit Hall belegt. Dadurch klingt das Rufen viel natürlicher. Er spricht existenzialistisch und markerschütternd. Man könnte sofort mit ihm weinen, ihm helfen, mit ihm leiden.

### Der Andere, gesprochen von Josef Dahmen

Laut Rühmkorf (1961, S. 136) sind Beckmann und der andere eins:

*„Gehören sie beide zu einer Person, der Beckmann ohne Vornamen und der Andere ohne Gesicht, so sind sie dennoch zueinandergefügt, um sich mißzuverstehen. Sie begegnen einander, um im Streit zu liegen, treffen sich, um zu hadern, debattieren über den Sinn des Weiterlebens und den Unsinn des Todes – und kommen weder zu einem Ganzen noch zu einem gemeinsamen Nenner.“*

Der Andere ist aber nicht mit derselben Stimme wie Beckmann besetzt. Seine Stimme hat einen tiefen, aber hellen Klang. Er spricht sanft, nett, erinnernd, immer optimistisch. Seine Aufgabe ist es Beckmann immer wieder aus dem Sumpf herauszuziehen. Rühmkorf spricht von den „weltkecken Konterreden“ des Anderen.

### Beerdigungsunternehmer, gesprochen von Carl Voscherau

Der Mann vom Beerdigungsinstitut/Tod hat eine tiefe, dunkle, knarrende Stimme. Der Klang ist nasal, ein bisschen verschleimt. Er scheint die Backen und das Ansatzrohr zu blähen, das Kinn nach unten zu drücken und den Kehlkopf darüber abzusenken. Man stellt sich einen dicken, älteren Mann vor. Später sagt dann auch der alte Mann zu ihm: „Bist fett geworden“. Der Tod hat sich an den Leichen des Krieges „überfressen“. Deshalb rülpst er auch fortwährend.

### Der alte Mann, gesprochen von Willy Schweissguth

Der alte Mann/Gott klingt wie ein alter, aber trauriger Mann. Seine Stimme ist tief, rau und etwas heiser. Er ist der „Gott an den keiner mehr glaubt“ und beklagt, wie mit dem Kopf schüttelnd, seine Schützlinge: „Kinder, Kinder, meine armen Kinder!“. Beckmann charakterisiert in folgendermaßen: „Du bist ein Märchenbuch, lieber Gott (...) deine Stimme ist leise geworden, zu leise für den Donner unserer Zeit“ – altersschwach.

### Das Mädchen, gesprochen von Margarethe Militzer

Das Mädchen, das Beckmann findet, klingt erstaunlicherweise fast wie Martins Freundin in „Der Ruf“. Mag sein, dass das an der Rolle der „Naiven“ liegt. Sie hat eine helle, lachende Stimme, aus der viel Optimismus schallt. Auch sie realisiert einige eigentlich offen gesprochenen Vokale geschlossen, worüber die Sprechweise süß, niedlich, nett, und – österreichisch, klingt. Man kann, geprägt durch eine heutige Hörsozialisation, die Figur der „Sissi“ und Romy Schneiders Sprechweise mit eben jener des Mädchens und der Freundin Martins, generell mit der Sprechweise junger, fröhlicher, etwas naiv anmutender Frauen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vergleichen. Sie übernehmen den heiteren Teil der Handlung.

### Die Elbe, gesprochen von Gustl Busch

Ebenso hat man bei der Stimme der Elbe sofort eine burschikose, freche, verrucht verrauchte Chansonsängerin in einem Großstadtnachtcafé vor Augen. Die Stimme klingt etwas heiser, extrem tief und als hätte ihre Besitzerin sehr viel geraucht und Whiskey getrunken. Die Sprechweise ist forsch, etwas „schnodderig“, etwas dialektal eingefärbt. Die Rs rollen über das Zäpfchen hinweg. Die Wortwahl ist umgangssprachlich hanseatisch („jumpen“ statt springen).

### Der Oberst, gesprochen von Wolfgang Beneckendorff

Auch der Oberst hat eine stark charakterisierende Stimme. Wieder drängt sich ein Bild auf, diesmal das eines kleinen feisten Gnoms, mit Halbglatze und dickem Grinsen im Gesicht. Die Stimme klingt hoch, knarrend, eng und durch die Nase gesprochen. Die Sprechweise ist „feixend“. Auch er spricht mit dialektalen, diesmal aber brandenburgischen/berlinerischen Einfärbungen. So wird das g oft zum j, wie zum Beispiel in „ausjefressen“, „jeworden“ und „einjestiegen“. Sein Lachen ist exaltiert, übertrieben und nach Zustimmung/ Beifall heischend. interessanterweise hat im „Ruf“ der Böse der vier Herren auch einen hohen, nasalen und engen Stimmklang. Peter Rühmkorf (1961, S.138) merkt dazu an:

*„das ist kein schwarzer Mann und mitnichten eine Karikatur – es sei denn, daß man die Existenz von Obersten überhaupt als Witz nimmt – sondern ein nach vielen Szenenanweisungen fast väterlicher, nüchterner, interessierter, jovial und raubeiniger, gutmütiger Mann, der sich auf die Seite des unaufdringlichen Mittelmaßes geschlagen hat. Von der Groteskfigur Beckmann hebt er sich schon durch seine realistische Sprache und seine unverzerrte Erscheinungsform ab“*

Man kann die Sprechweise jedoch auch als übertrieben und unnatürlich empfinden. Bei dieser Person merkt man, dass sich die Sprechweise sehr verändert hat. So wie der Oberst würde heute niemand mehr außerhalb einer Rolle sprechen, auch in Berlin nicht.

#### Der Kabarettdirektor, gesprochen von Kurt Meister

Der Kabarettdirektor „ist wiederum keine Karikatur, sondern als der wohl situierte Materialist durchaus nach dem Leben gemalt“ und „wortgewandt“, so Rühmkorf (1961, S. 142). Auch er hat eine hellere Stimme, klingt, als sei er um die fünfzig Jahre alt und gut gestellt im Leben. Er spricht stark und anpackend. Und verteidigt sich „Ich habe schließlich keinen nach Sibirien geschickt“.

#### Frau Kramer, gesprochen von Maria Janke

Auch Frau Kramer, die nun in der Wohnung von Beckmann wohnt, spricht mit dialektalen Einfärbungen. Vor allem die Wortwahl, wie zum Beispiel „bemogeln“ verrät die Zeit und die Region. Sie ist die plappernde, schwatzende Nachbarin, die in jedes Fettnäpfchen tritt und es nicht merkt:

*„Ja, die alten Herrschaften von Ihnen hatten nicht mehr die rechte Lust. Einen Morgen lagen sie steif und blau in der Küche. So was Dummes, sagt mein Alter, von dem Gas hätten wir einen ganzen Monat kochen können.“*

Ihre Stimme klingt hell und wie eine ältere Frau, die schwer hat arbeiten müssen, aber immer optimistisch nach vorn schaut. Auch bei ihr regt sich der Verdacht, dass sie raucht, denn die Stimme klingt knarrend, etwas eng, darüber nasal und man hört kleine Nebengeräusche.

Die Situation Beckmanns ist mit der Martins aus „Der Ruf“ vergleichbar. Beide sind Mitte Zwanzig und stehen schon vor einem hoffnungslosen Leben. Der eine ist die Stimme der Arbeitslosen, der andere einer von vielen Kriegsheimkehrern. Für beide erscheint der Selbstmord als einziger Ausweg, mit dem Unterschied, dass „Der Ruf“ noch in einem Happy End gipfelt. Wie bereits erwähnt, sind sich auch die Mädchenrollen sehr ähnlich.

Um den Parallelen mancher Rollen im „Ruf“ und in „Draußen vor der Tür“ nachzugehen, wäre es interessant, die Sprechweise verschiedener Typen/Charaktere/Rollen im Hörspiel, Film und auf der Bühne zu untersuchen und diese dann mit gesellschaftlichen

und somit soziolinguistischen Veränderungen zu vergleichen. Leider sprengt das den Rahmen dieser Hausarbeit.

Geräusche werden in diesem Hörspiel sehr dezent eingesetzt. Das Rauschen des Windes und das Wasserschwappen der Elbe sind leise zu hören, aber kein Tuten von Dampfern und Schreien von Möwen. Im Hintergrund läuft nie Musik, um so eindringlicher setzt sich dann das „Lied von der kleinen Soldatenfrau“, das Beckmann dem Kabarettregisseur vorsingt im Kopf fest - das „TockTock“ des Einbeinigen (der Mann des Mädchens) und das Rülpsen des Todes nicht zu vergessen.

Die Sprechweise klingt viel moderner als die im „Ruf“. Über Kleinigkeiten wie die Wortwahl, welche Redewendungen benutzt werden und wie manche Worte ausgesprochen werden erkennt man dessen ungeachtet die zeitliche Distanz. Der Protagonist, Hans Quest spricht den Beckmann mit einer so großen Verzweiflung, dass „Draußen vor der Tür“ auch heute noch spannend und schockierend ist.

### 4.3 „Fünf Mann Menschen“ von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker

*„immer von sich selbst erzählt  
da gibt es nichts zu lachen  
hat sich ja nicht die welt gewählt  
nur ein paar spiel-sachen“  
(Ernst Jandl, 1989, S. 38)*

Ernst Jandl und Friederike Mayröcker waren vor Fünf Mann Menschen (FMM) beide kein unbeschriebenes Blatt in der Literaturszene. Ernst Jandl wurde am 1. August 1925 in Wien, Friederike Mayröcker am 20. Dezember 1924 ebenfalls in Wien geboren. Jandl war in amerikanischer Kriegsgefangenschaft bis 1946 und veröffentlichte seit 1952 lyrische Texte, vor allem bitterböse, lustig-sarkastische Wortspiele und experimentelle Klangstücke, oft auch im Dialekt. Er schließt damit an die dadaistischen Lautgedichte von Hugo Ball u. a. an. Mayröcker veröffentlichte seit 1946 ebenfalls Gedichte. Seit 1954 arbeiteten die beiden zusammen (vgl. Siegle, 1996, S. 70/71).

„Von dem, was zusammentraf, um den Ansatzpunkt zu diesem Hörspiel zu bilden, scheinen mir zwei Dinge von entscheidender Wichtigkeit: die Stereophonie, und die

Gemeinschaftsarbeit. Gemeinschaftsarbeit, das bedeutet: ein Text, der dazu bestimmt war, als Hörspiel von mehreren Sprechern gesprochen zu werden, entstand im Zwiegespräch; die Vertrautheit der beiden Autoren miteinander sicherte die nötige Leichtigkeit – es gab keine Scheu, irgend etwas zu sagen – und zugleich die nötige Kontrolle – es gab keine Scheu, zu kritisieren und zu verwerfen. (...)

Was ich vom Hörspiel fordere, ist: es muß akustisch befriedigen, faszinieren, reizen, d. h. der akustische Vorgang muß beim Hörer eine ganz bestimmte Reaktion hervorrufen, etwas, das in der Nähe musikalischen Genusses liegt, aber statt Tönen von Worten und Geräuschen ausgelöst wird“ (Jandl/Mayröcker, 22. April 1969, S. 71/72).

Bei FMM handelt es sich um ein sehr kurzes Hörspiel – es dauert nur fünfzehn Minuten. Die sprecherischen Anforderungen sind jedoch höchst komplex. Es muss gesungen, gelacht und im Chor, in Reihung, rhythmisch und extra diarhythmisch gesprochen werden. Jeder Einsatz scheint exakt vorgegeben zu sein. So verwundert es nicht, vom damals beim Bayrischen Rundfunk arbeitenden Regisseur Schmitthenner (1996, S. 64) zu erfahren:

*„Die Inszenierung von ‚Fünf Mann Menschen‘ beanspruchte 14 Tage. Für ein, trotz der neu hinzugekommenen Szene [Anm.: Szene 5: Berufsberatung], nur 14 Minuten langes Hörspiel eine außergewöhnliche Produktionszeit, die verrät, wie der Regisseur (Peter M. Ladiges) und ein Produktionsteam durch eine künstlerische Konzeption herausgefordert wurden, neue Rundfunktechniken zu erfinden und zu erproben.“*

Doch wie kam es dazu, ein in seiner Machart und seinem Sprachstil vollkommen neues Hörspiel zu produzieren?

Schmitthenner lernte Ernst Jandls akustische Spielfreude 1966 in London kennen. Dort habe er die Ergebnisse des Radiophonic Workshops der BBC gehört. Etwas später lernte er Jandl persönlich kennen und „fragte ihn, ob er nicht Lust hätte, für den Bayrischen Rundfunk etwas Stereophones zu entwickeln. Ernst Jandl war interessiert.“

(Schmitthenner, 1996, S. 62). Das Manuskript war jedoch so modern, dass es im Bayrischen Rundfunk abgelehnt wurde und dort nie zur Produktion kam. Schmitthenner fiel Hermann Naber ein, der „Leiter der Hörspielabteilung des Südwestrundfunks, der vor der Presse erklärt hatte, sein Ziel sei es, das Hörspiel aus der Sackgasse, in die es geraten war, herauszuführen“ (Schmitthenner, 1996, S. 63). Doch auch beim SWF hatte man Bedenken.

So „beschloß man in Baden-Baden – wahrscheinlich ein einmaliger Vorgang in der deutschen Rundfunkgeschichte – die Versuchsinszenierung einiger Szenen, um zu prüfen, ob die verkürzte Sprache, ob die der Sprache als Handlungselemente gleichgestellten Geräusch- und Musikangaben so zu realisieren seien, daß sie jeweils Ort und Handlung der einzelnen Miniszenen, aber zugleich auch das Thema des ganzen Stücks unmißverständlich zu übermitteln vermochten“ (Schmitthenner, 1996, S. 63).

In den Proben habe sich, so Schmitthenner weiter, herausgestellt, dass von den Autoren alles genauestens durchdacht und kalkuliert worden war. In der Preisrede zum Kriegsblindenpreis berichten die Autoren:

*„Die Stereophonie erwies sich als überaus brauchbarer Motor; wir fixierten, von links nach rechts, fünf Positionen; aus diesen entstanden die Sprecher; die Richtung; die Stationen; das Ziel“ (Jandl/Mayröcker, 22. April 1969, S. 72).*

Die Vorüberlegungen, die am Schreibtisch entstanden, erwiesen sich als machbar und gut. So entschied man sich für eine Produktion. Es gab nur noch ein Problem: „Wo und wie sollte man im institutionalisierten Raster des Programmschemas einer Rundfunkanstalt ein nur 10 Minuten langes Hörspiel platzieren?“ (Schmitthenner, 1996, S. 64). Jandl und Mayröcker wurden um eine nachträgliche Verlängerung gebeten und fügten noch die Szene 5 („bei der Berufsberatung“) ein. Schließlich wurde das Hörspiel am 14. November 1968 urgesendet. Man entschied sich, die Hörspielfassung zweimal zu senden und dazwischen einen Kommentar zum Thema zu platzieren „um dem Programmschema Genüge zu tun“ (Schmitthenner, 1996, S. 63). Für den Sender, das Autorenteam und die an der Aufnahme beteiligten Personen war es ein Erfolg. Besonders unter jungen Menschen, Schülern, Studenten sei das Hörspiel zu einem Geheimtipp avanciert. Bei der Sendung aufgenommene Bänder seien vervielfältigt und von Hand zu Hand weitergegeben worden, so Schmitthenner (1996, S. 64).

Im Folgejahr erhielten die Autoren den Hörspielpreis der Kriegsblinden. In der Begründung heißt es:

*„Ernst Jandl und Friederike Mayröcker (...) haben zum ersten Male im Hörspiel die Möglichkeiten konkreter Poesie beispielhaft eingesetzt. Sie zeigen exemplarische Sprach- und Handlungsvorgänge, in denen ein programmierter menschlicher Lebensablauf nicht abgebildet, sondern evoziert wird. Dabei nutzen und meistern sie die Möglichkeiten der Stereophonie. Die Sprache ist für die Autoren Material, mit dem sie spielen und zugleich eine unmissverständliche Mitteilung machen, die unsere Zeit ebenso betrifft wie trifft“ (Döhl, 1992b, S. 6 f.).*

Auch Hörburger (2006, S. 6) vermerkt:

*„Die Einführung der Stereophonie und die damit verbundene neue Räumlichkeit erweiterte das Spielfeld des Hörspiels erheblich. Friederike Mayröckers und Ernst Jandls Kurz-Hörspiel Fünf Mann Menschen (SWF, 1968) markierte diesen Umbruch plastisch. Im Neuen Hörspiel experimentierten die Autoren mit politischer Sprachkritik einerseits (...) und zeigten die Isolierung der Hörer vor dem Massenmedium Radio.“*

FMM handelt, vereinfacht gesagt, vom Kreislauf des Lebens. Es beginnt und endet mit der Geburt. Ein Sohn wird geboren, ist Kind, wird zum Mann, geht zum Berufsberater, kommt zur Armee, wird zum Tode verurteilt und erschossen, ein neuer Sohn wird geboren. Das hört sich erstmal sehr drastisch und hart an. Die Ausarbeitung von Text und Geräuschen, sowie deren Zusammenstellung ist jedoch so raffiniert, dass es lustig ist beim Zuhören. Die musikalischen Einlagen sind leicht und beschwingt – auch wenn der Inhalt ernst ist. Zum Beispiel muss die Marschkolonne – deren marschierenden rhythmischen Schritt man ständig hört – beschwingt singen: „Schwarzbraun ist die Haselnuss, schwarzbraun bin auch ich, ja bin auch ich, schwarzbraun muss mein Mädels sein, gerade so wie ich, so wie ich.“ Gebrochen wird dieses nationale Lied von einem der Männer, der nach dem Lied „Scheiße“ sagt. Die Szene wird dann vier Mal wiederholt, aber immer modifiziert. Das „Scheiße“ wird zum Beispiel immer lauter gesprochen und beim vierten Mal wird durch Gasmasken gesungen und der Kommentar „Scheiße“ bleibt aus. Die Wiederholungen und kleinen Modifizierungen sind symptomatisch für FMM und für das Neue Hörspiel. Jandl und Mayröcker leiten jede Szene mit umgedichteten Volksweisheiten ein. Immer derselbe Ansager (Günther Neutze) sagt in einem netten, leichten, beschwingten Ton das „Motto“ für die nächste Szene an. Zum Beispiel statt „Solange es Menschen gibt, wird es Kriege geben“ von Albert Einstein „Solange es Kinder gibt, wird es Kinder geben“. Oder es wird „Wer die Qual hat, hat Spital“ verwendet, statt „Wer die Wahl hat, hat die Qual“.

An diesen Beispielen kann man schon bemerken, was die Schwierigkeit der stimmlich-sprecherischen Analyse ausmacht: Die Nuancierungen der Sprecher ist so detailliert und in ihrer Wirkung nur im ganzen Hörspiel, mit Text, Musik, Geräuschen, Timing und Stellung im Stück betrachtbar. Hier kann nur ein Szenenausschnitt exemplarisch analysiert werden. Es soll versucht werden, die handelnden Personen/ Typen in ihrer Sprechweise zu beschreiben.

Der Ansager, der das Motto für die nächste Szene ansagt hat eine tiefe, leicht raue Stimme und klingt nett und freundlich: Ein Erzähler. Man hat den Eindruck, dass er sehr nah am Mikrofon spricht und dadurch sehr präsent, dem Hörer am nächsten ist.

Der Chor der Schwestern in Szene 1 und 14 klingt hoch und verfremdet metallisch, hallig und damit weiter weg. Die Schwester in Szene 9, im Spital spricht mit einer österreichischen Einfärbung.

Der Oberst in Szene 6 spricht sehr zackig und knapp.

Alle fünf Sprecher der Jungen/Männer/Menschen haben helle, junge Männerstimmen. In Szene zwei, als Kinder verstellen sie zudem ihre Sprechweise und machen das Kindersprechen nach. Das klingt dann etwas höher, aufgeregter und quäkiger. Im Manuskript sind sie auch mit „K.“ für Kind eingetragen. So verändern sich ihre „Rollen“ von Szene zu Szene. In allen Szenen sind sie sich zum verwechseln ähnlich und sprechen häufig denselben Satz gleich.

Um der Sprechweise noch mehr auf den Grund zu kommen, wird eine Szene sprecherisch genauer untersucht:

Szene 5, bei der Berufsberatung, wird mit folgenden Worten von erwähnter sonorer Stimme eingeleitet: „Der Mann der euch nicht schuf, rät euch zum Beruf.“ Danach steht die Regieanweisung (Siegler, 1996, S. 24 ff.):

*„Der Text des Berufsberaters (BB) wird von einem einzigen Sprecher fünfmal möglichst gleichartig und im gleichen Tempo gesprochen. Diese fünf Aufnahmen rollen möglichst synchron auf den Positionen 1-5 ab, wobei die entstehenden Abweichungen das Verständnis des Textes nicht beeinträchtigen dürfen. Nach Pausen setzt die 5-fach Stimme jeweils synchron ein. Die Stimmen von BB und JM erklingen aus den gleichen Positionen, 1-5, wobei jeweils BB und JM einander auf knappe Entfernung – etwa durch ein Pult getrennt gegenüber gedacht sind.“*

Die fünf jungen Männer setzen chorisch ein:

JM5 (gleichzeitig): Ja.

JM1 - JM4 (nicht ganz synchron): Oja.

Der BB spricht den folgenden Abschnitt sehr rhythmisch, schnell und setzt sich geradezu auf die Betonungen:

„- will natürlich ein jeder **gern**/ aber die Wirtschaft **braucht**,’ die Wirtschaft **braucht**,’ die Wirtschaft **braucht**,’ (wie eine hängen gebliebene Schallplatte) und ihr sollt dabei **verbraucht** werden,’ **verbraucht** Verbraucher. / (ab jetzt schneller) **Verbrauchte Bergleute** verbrauchen **verbrauchte Zahnärzte**,’ die von **verbrauchten Klempnern** **verbraucht** werden,’ die **verbrauchte Platzanweiser** verbrauchen, während **verbrauchte Dachdecker** **verbrauchte Dächer** mit **verbrauchten** (retardierend bis zum Absatzende) **Weidmännern** decken. . ./

Nur noch die **Wirtschaft** sagt, / **wer wann wo wie** (mehrmals in anderer Reihenfolge, aber selben Rhythmus gesprochen) / **wirklich gebraucht wird**’ und wie lange obendrein (nur eine Stimme), / und wie lange obendrein ist **besonders** wichtig, denn wir wollen ja nicht in zehn Jahren einher-ein **Heer** (überlappend, ab jetzt schneller bis Ende des Absatzes) von arbeitslosen **Keramikern** haben, eine Armee von Millionen arbeitslosen **Psalmisten**, einen Heuschreckenschwarm von arbeitslosen **Mesnern** und **Ein-Ein-Eintänzern** (überlappend und wiederholend)’ **Eintänzern**,’ und dann diese Millionen vielleicht **umschulen** müssen’ in eine Million **Butler** und eine Million **Tierbändiger** und in ein Millionenheer von **Buch-Buch-Buch-machern** (überlappend) und **KajütenjungenKajütenjungenKajütenjungenKajütenjungen**’ **Kajütenjungen** (Wiederholend, leicht überlappend). . .

- das **Glied** (eine Stimme),/ **Sinne**, / in einem gewissen **Sinne**, (eine Stimme) /**sind**, /**wir** nämlich, /das **Glied**, (eine Stimme) /nämlich zwischen der Wirtschaft und **denen**, die die Wirtschaft **braucht**, /**euch** also, (eine Stimme) /die **Jungen**, /die **nach** (langsamer) **uns-** (offen wie wenn Satz weiter gehen würde)

Die Sprechweise klingt sehr rhythmisch und so als würde der Sprecher immer wieder Anlauf nehmen für den nächsten Satz. An den Punkten sind meist Stimmensenkungen zu hören. Durch die Technik einen Sprecher fünfmal dasselbe einsprechen zu lassen, klingt der Text überlappend, sich selbst überholend. Durch die Wiederholungen bleiben einzelne Worte im Gedächtnis hängen – gerade, wenn sie wie eine hängende Schallplatte klingen, wie zum Beispiel der „Kajütenjunge“ oder später in derselben Szene der „Automechaniker“. An dieser Stelle spricht der BB plötzlich im Dialekt weiter. Vielleicht um die in der Regieanweisung benannte Vertraulichkeit zu erzielen.

(vertraulich) - *weißt denn was d’ willst?*

JM1 *Rennfahrer.*

JM2 *Meine Mutter hätt’ halt gern, wenn ich ein Priester werdet; würt aber ender ein Chemiker.*

JM3 *’s gleiche wie mein Bruder: **Flieger**; ist schon gstorbn.*

JM4 *(Schnell) Wenn ich weil ich nämlich immer schon’ gern zeichnet hab’ (langsamer) ein Grafiker. (Stimme klingt nasal)*

JM5 *Was kann man denn heut schon werden? Ein Elektrotechniker (Melodie, wie Schulterzucken, im Sinne von: Der Schüler weiß die richtige Antwort und freut sich darüber) halt.*

Wieder spricht der BB in einem hohen Tempo und sehr rhythmisch:

BBI – 5 - sooo ist's recht! (Folgendes in großem Tempo gesprochen, mit starken Akzentuierungen) **Wollen** muß man können, damit man **lernen** kann was man eigentlich **will**: man **muß**, also **will** man auch; man **kann** nicht anders, deshalb **will** man; man **will** einfach, weil man **will**;

(verschmitzt) wollen wollen wollen wollen wollen wollen (überlappend); - darauf kommt's an!

Über diesen Versuch einer Partitur näher zu kommen, kann das rhythmisch-dynamische der Sprechweisen hoffentlich nachvollzogen werden. Um das Verständnis der Machart des Hörspiels zu erleichtern befindet sich im Anhang die vollständige Druckfassung und eine Kassette mit der Aufnahme liegt bei.

Franz Mon (1970, S.126f) beschreibt die Wirkung des Neuen Hörspiels:

*„es ist sicher, daß das stereophone hörspiel nicht hinter diese leistung von imagination zurückfällt sondern daß es im gegenteil die imagination entschiedener, als es dem monophonen je möglich war, an die sprache bindet: das hörspiel wird mit den neuen syntaktischen mitteln nun allererst sprachspiel, das sich auf organisierten laut auch von wörtern und sätzen konzentriert, die imagination in die konkretheit des laut werdenden sprachmaterials investiert, statt nur von ihm angereizt und aufgeblasen zu werden. Der realitätsgewinn durch die stereophone syntax fällt der sprache zu, er besteht nicht darin, daß ich vor mir irgendwelche otos herumhampeln zu hören glaube, sondern daß mir wörter, redewendungen, ausrufe, dialoggelenke, redenetze uns. ohne jede ablenkung ins ohr dringen und nach den prinzipien von collagen so aufeinanderbezogen werden können, daß ich etwas erfahre, was in keinem anderen wahrnehmungsverhältnis erfahrbar ist...“*

Die von Mon angesprochene Imagination und Konkretheit eines mit Stimmen und Geräuschen handelnden Hörspiels zeigt sich in FMM sehr deutlich. Nur über die Geräusche stellen sich plastische Bilder ein. Der Schnitt überrascht den Hörer immer wieder mit neuen akustischen Signalen. Die harten Schnitte erzeugen dadurch ein gewisses Tempo, einfach durch die Abwechslung der Hörthemen. Wiederholungen sind so nicht langweilig, sondern steigern die Erwartungshaltung. Wie bei einem Witz, der immer wieder dieselbe Story erzählt und am Schluss zur Pointe kommt, indem die Story leicht variiert wird. Das Mischen von leichter Sprechweise, leichter Musik und schockierendem Inhalt erzeugt einen abgründig bitterbösen Humor, der das Hörspiel sehr politisch macht.

#### 4.4 „Jackie“ von Elfriede Jelinek

*„Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“ (Elfriede Jelinek, in: Lücke, 2008, S. 125)*

Elfriede Jelinek arbeitet seit 1966 als freie Schriftstellerin, vorwiegend am Wiener Burgtheater. Sie wurde 1946 in der Steiermark geboren. 2004 erhielt sie den Literatur-Nobelpreis. Durch die heftige Sprache ihrer Werke, die Selbstverstümmelung ihrer weiblichen Rollen (z. B. in „Die Klavierspielerin“) und die harsche Männer-, beziehungsweise Gesellschaftskritik wurde sie zu einer umstrittenen Künstlerin.

Jacky wurde am 3.11.2003 vom Bayrischen Rundfunk urgesendet. Im darauf folgenden Jahr wird es mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet.

Die ursprüngliche Bühnenfassung des Textes befindet sich im Werk „Prinzessinnendramen“, das zusätzlich mit dem Titel „Der Tod und das Mädchen“ überschrieben ist. Die Dramen handeln jeweils von einer bekannten Frauengestalt, wie zum Beispiel Schneewittchen oder Ingeborg Bachmann. Schon die Zusammenstellung zeigt eine gewisse Ironie und Unverfrorenheit. Die Stücke sind „für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung“, so die Autorin. "Die Personen führen sich selbst schon genug auf." (Homepage Deutscher Hörbuchpreis, Preisträgerin Breckwoldt, 2005). Im hier untersuchten Stück „Der Tod und das Mädchen 4“ geht es um Jacqueline Bouvier, bekannt als Frau des amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy und später des Milliardärs Onassis.

Elfriede Jelinek schafft es in einem Monolog von ungeheurer Sprachkraft ein ganzes Leben, sowie die Meinungen der Boulevardblätter und innere Kämpfe in Form eines Gedankenpools am Hörer vorbeiziehen zu lassen. So meint auch die Jury des Hörspielpreises der Kriegsblinden:

*„Elfriede Jelineks Hörspiel „Jackie“ zeigt, was ein Autor, eine Schauspielerin (Marion Breckwoldt) und Regisseur (Karl Bruckmaier) erreichen können, wenn sie auf die Kraft des Wortes vertrauen. Mit den im technischen Sinne sparsamen Mitteln eines Monologs, doch unter Mobilisierung des gesamten Reichtums dichterischer Sprache erhebt sich vor uns, allein durch das zu hörende Wort, das Bild einer so genannten Person der Zeitgeschichte, das an Sarkasmus wie aber auch an menschlichem Verständnis nicht zu übertreffen ist“ (Homepage Deutsche Filmstiftung, Pressemeldung, 26.02.2004).*

Zur Klanggestalt der Figur heißt es weiter:

*„eine Tote und Untote, ein Mediengespenst und ein Zombie spricht mit wegwerfender Kälte zu uns“*

Karl Bruckmaier, der Regisseur, sagt in einem Interview des Deutschlandradios, er wollte zuerst den ganzen Text als Hörspielfassung überarbeiten. Er hätte dann aber festgestellt,

dass es nichts zu überarbeiten gab: „Wenn man nur einen kleinen Satz irgendwo herausgenommen hätte, dann hätten die Zusammenhänge nicht mehr gestimmt.“ Trotzdem blieb die Problematik, einen „hochkomplexe(n) Text, der in seiner oft gespielten Einfachheit beim Lesen gar nicht so wirkt“ verstehbar zu machen (dradio, 13.03.2004). Er hat sich dafür entschieden, den Monolog von einer Person sprechen zu lassen – es wäre ja auch denkbar gewesen, verschiedene Stimmen auf den Hörer einprasseln zu lassen. Nur über die im Raum verteilte Mikrofonierung erzeugt er eine Vielschichtigkeit, die dem Zuhörer Zugang zu den Gedankengängen verschafft. So erklingt die Stimme mal von links, mal von rechts, manchmal ganz nah oder blechern weiter weg. In der Begründung der Jury des Deutschen Hörbuchpreises für die Nominierung Marion Breckwoldts als beste Interpretin heißt es:

*„Die Schauspielerin Marion Breckwoldt, die dem Kind in der Frau, die ein Bild ist, die Stimme leiht, hat sich von Begriffen wie "Kostbarkeit", "Betonung" und "Betonierung" nicht dazu verführen lassen, die Register ihrer schauspielerischen Virtuosität zu ziehen, sondern hat das einzige Wahre gemacht: Sie hat den schmalen Raum aufgespürt, in dem dieses Monster der Künstlichkeit einen Rest eigenen Lebens und Denkens verwahrt, und hat diesen Raum im Vertrauen auf ihre Künste vergrößert. Dabei hat sie sich von der Jelinekschen Sprache in einer Weise ergreifen lassen, die dazu führte, daß die Sprache selbst, und nicht das Ego der Darstellerin, ihrer Stimme die Mittel diktierte. (Homepage Deutscher Hörbuchpreis, Preisträger 2005, Beste Interpretation).*

In der Neuen Züricher Zeitung werden Breckwoldts „Stimmkraft“ und „die fliegenden Registerwechsel zwischen unterkühlter Zynik, atemstarker Rage und fasriger Resignation“ gelobt. (Neue Züricher Zeitung, 22.9.2004).

Und Heidkamp lobt in der „Zeit“ (30/2004) die Sprechweise:

*„Und so plaudert die lebendig tote Jacqueline nun als Hörspiel, mit der Stimme der wunderbaren Marion Breckwoldt, die scharfzünftig giftet und klug seziert, die ebenso überzeugend aus dem Totenreich hallt, wie sie putzmunter gegenüber am Frühstückstisch zu plappern scheint.“*

In der Regieanweisung (Homepage Elfriede Jelinek) für das Theaterstück werden die Stimmung, die Figur und das Bühnenbild beschrieben:

*„Jackie sollte in einem Chanel-Kostüm auftreten, denke ich (da müssen Sie aber schon sehr gute Gründe haben, wenn Sie das anders machen!). Man könnte auch als Vorbild dieses letzte Foto im Central Park (mit Maurice Tempelman), das auf der Bank nehmen, Trenchcoat, Perücke (da Haare durch Chemo ausgegangen), Sonnenbrille und Hermès-Kopftuch.*

*Sie sollte in jedem Fall schwer arbeiten. Ich stelle mir vor, daß sie ihre ganzen Toten, die Kinder, na, der Embryo und die beiden toten Babies sind nicht so schwer, aber dafür die toten Männer, Jack, Bobby, Telis ("Ari"), das ergibt ein ganz hübsches Gewicht, was?!, also, wie soll ich sagen, diese Toten soll sie hinter sich herschleifen wie beim Tauziehen. Oder ein Wolgaschiffer sein*

*Schiff. Das kann ich Ihnen nicht erleichtern. Wenigstens das Blut auf dem rosa Kostüm wiegt nicht allzu schwer, und von Jacks Schädel fehlt sowieso ein ganzes Stück. Die Schauspielerin soll die (aneinandergehängten?) Toten mühevoll hinter sich herschleifen und daher beim Sprechen immer atemloser werden, keuchen, bis sie den Monolog irgendwann abbrechen muß, weil sie nicht mehr kann. Ja nach Kondition und Tagesverfassung wird das einmal früher, das andre Mal später sein. Und dann ist der Monolog eben aus und aus.*

*Aber Sie werden ja sicher was ganz andres machen.“*

Im Hörspiel kann man leider nicht auf den visuellen Eindruck einer Leichen hinter sich herziehenden Chaneldame bauen. Man muss die Stimmung auditiv erzeugen. Bei „Jackie“ hat man sich dafür entschieden, als Intro einen Bob Dylan Song – in voller Länge, fast vier Minuten! - zu spielen. Über die Musik wird ein bestimmtes Zeitfenster geöffnet, ein Zeitgefühl erzeugt, die 1960er/1970er Jahre werden hervorgeholt. Dazu kommt, dass der Song heiter ist, eine nette leichte Stimmung erzeugt. Die Musik erinnert an Filme von Quentin Tarantino und Robert Rodriguez, an erster Stelle aber an „Pulp Fiction“. Vielleicht durch den jeweiligen Einsatz einer leichten Musik vor einem düsteren Thema. Ausgewählt wurde der Song, da er von dem „brand new Leopard-Skin Pill-Box Hat“, also dem brandneuen Leopardenfell-Hut mit Pillenbox, handelt, der gut zum hier evozierten Bild von Jackie passt.

Der Song endet und Marion Breckwolt alias Jackie beginnt zu sprechen. Eine knarrende, heisere, tiefe, alte, nett klingende Frauenstimme setzt ein. Doch gleich der erste Satz wird abgeschnitten und Jackies Stimme ist überlappend auf verschiedenen Ebenen zu hören:

*„Also ich markiere mich selbst wie/ (drei Teile setzen gleichzeitig überlappend ein:)*

*- meine Taille, die ich nicht betone. Ich trage unbetonte Kleider. Meine Taille würde durch Betonung erzeugt und gleichzeitig betont, (steht am Ende allein:) betoniert.*

*- Ach so, nein, ich entscheide gerade Wesentliches und entscheide mich anders: meine Taille soll nicht betoniert, sie soll eher angedeutet werden. Sie ist nicht das, was ich an mir besonders hervorheben würde. (schneller als die anderen beiden Sätze)*

*- Ich hänge in meinen Hängerchen oder wie man das nennt, was ansonsten Kinder tragen. Ich bin das Kind in der Frau. Ich nehme mich höflich ab, wenn ich mit jemand spreche, und bleibe, von hoch herab, doch gleichzeitig bestehen.*

Am Ende bleibt „betont betoniert“ frei stehen. Wenn man so will bleibt der Satz „Also ich markiere mich wie betont betoniert“ im Ohr haften. Dann hört man Jackies Stimme allein sprechen, ein Monolog, die nächsten 50 Minuten.

Sie spricht relativ langsam, kreist mit ihren Gedanken um bestimmte Themen, verstrickt sich mit ihren Aussagen. Sie plappert unaufhörlich. Die Stimme scheint in verschiedene Räume und Abstände zum Mikro gesetzt zu sein: mal ist es ein blecherner Klang, wie von weiter weg, mal ist die Stimme sehr nah. Zudem ist sie immer wieder von einer anderen Seite zu hören, das heißt der Stereoraum wurde ausgenutzt. Die einzelnen Teile fügen sich nahtlos aneinander an, mit weichen Schnitten. Die technischen Stilmittel sind damit schon beschrieben, also sehr sparsam eingesetzt.

Der Stimmklang ist, wie oben erwähnt, rau, knarrend, heiser, dazu kommt eine gewisse Nasalität. Die Stimme bleibt ihr an manchen Stellen kurz ganz weg. Das liegt auch daran, dass sie sehr lange Passagen auf einen Atem spricht und das Ende des Satzes heraus presst. Zudem scheint sie sehr entspannt zu sein, ein gelangweilter Eindruck entsteht. Man hört den Einatem. Die Vokaleinsätze sind knarrend. Das Bild einer alten, müden, gelangweilten, arroganten Frau entsteht, die einem Leid tut.

Die Betonung ist rhythmisch, dynamisch, aber fließend rhythmisch. Bei FMM war der Rhythmus kraftvoll, fast zackig, hier ist er fließend und wellenartig. Sie betont über dynamische Akzente, aber auch viel über Melodie. Teilweise kommen melodische Schlenker in extreme Höhen, das klingt dann exaltiert, arrogant bis ironisch. Sätze wie „Na gut, dann muss ich halt was sagen“ klingen genervt.

Sie macht wenige klar gesetzte Pausen, so dass der Eindruck des „Plapperns“ noch verstärkt wird. Das Fehlen der Pausen gleicht die Langsamkeit des Sprechens aus und das Tempo scheint so relativ hoch zu sein. Verstärkt wird der Eindruck über die Melodieführung: Es gibt kaum Stimmabsenkungen, Themen werden nicht abgeschlossen und klar voneinander getrennt, sondern fließen ineinander, die Stimme bleibt in einer gewissen Tonhöhe.

Die Lautungsstufe ist eher niedrig, die Worte teilweise dahin gewischt, verwischt, zu sich selbst „in den Bart“ genuschelt.

Die Sprecherin setzt alle möglichen Facetten der sprechkünstlerischen Gestaltung ein. An einem Abschnitt soll nun exemplarisch versucht werden, diese aufzuzeigen.

*„Ilich (gedehnt, weicher Einsatz, sanft) bedecke einen ganzen Platz (knarrend). (hoch einsetzend, von weiter weg kommend ans Mikro dran) Es ist mir lieber, ich werde in all diese*

*Bilder von mir eingehängt und mitgeschleift, da muß ich mich um nichts kümmern (knarrend, wegbrechend).*

*(im Hörspiel gestrichen: Andererseits doch wieder wütende Aktivitäten in Sachen Einrichten und Schmücken. Altamerikanisch, überkront wie ein fauliger Zahn mit Louis Seize-Draperien, das nannte man damals guten Geschmack, man stelle sich vor! Nein. Man soll sich lieber nichts vorstellen. Weil man nicht weiß, aus welchem Napf die Vorstellung ausgespeist wird in der Suppenküche der Armen. Da mußte ich erst kommen und mich der Bevölkerung einreden, die mir Glauben schenkte, aber nichts von mir zurückbekam).*

*Man muß alles (harter Vokaleinsatz, stark dynamisch betont) mit Prunk und Pomp versehen, √ nur sich selber nicht, √ man selber sollte einfach (harter Vokaleinsatz, starke dynamische Betonung) bleiben, √ dafür braucht man schon, gerade in äußerster (Melodieschlecker, klingt ironisch) Zurückhaltung, im gehauchtesten (Melodieschlecker, klingt ironisch) Nebensächlichkeitsston, √ eine dreiste Art, aber eine, die ganz still wird, sobald man selber als Marienwunder auftritt. (gepresst) √ Ein Wunder, daß ein Bild wie ich sprechen kann! √ Man muß selber die Schritte sein, die die Menschen vor der Tür hören √ und die sie vor Furcht erstarren lassen. (knarrend am Ende und tief) Das ist Herrschaft (knarrend). / √ Das ist nicht das Nebenzimmer der Herrschaft, wie es immer in den Magazinen abgebildet wird. (gepresst) √ Das ist die Herrschaft selbst, √ die ihre Glieder, zart (affektiert herausgehoben über Melodie und verlangsamtes Tempo) wie Kleider, wegwirft, √ und unsichtbare Hände ergreifen sie, √ Hände, die sozusagen vor sich selbst in die Knie sinken. √ Man sieht Herrschaft und sieht sie nicht (retardierend und Stimmabsenkung). /*

*Man (retardiert, dann wieder schneller) muß mit dem Kopf schöne Bewegungen machen √ und diese Bewegungen (melodischer Akzent) dann zu einem Foto zusammenschnüren, /fesseln, als Geisel seiner selbst. √ Als Geliebte seiner selbst. √ Deswegen haben die zahllosen Geliebten Jacks mir so wenig ausgemacht, √ denn sie haben nichts ausgemacht (stärker betont). /*

*Man muß von sich selber gefangen sein, √dann wird man auch die anderen einfangen können. (näher)...*

Am Schluss des Hörspiels werden wieder die Stimmen übereinander geblendet. Der letzte Satz steht, schält sich aus diesen heraus: „Ja, so machen wirs, keine Frage“. Wirklich zu Ende ist das Stück darüber nicht. Der Monolog könnte scheinbar endlos fortgesetzt werden, die Gedankenkreise plappern weiter. Insgesamt ist es anstrengend, dem immer wieder gleichen Gerede dieser alten Dame zu zuhören. Die Belanglosigkeit des Gesagten langweilt auf Dauer, auch wenn das nicht der Sprecherin anzulasten ist. Aber genau diese Belanglosigkeit, Langeweile und Endlosigkeit war ja beabsichtigt. Ein langweiliges Promilieben wird zur Schau gestellt. Und weiter geht es, weil...

„sie eben nicht totzukriegen ist und daher einfach immer weiterredet“, wie Elfriede Jelinek in verwandtem Zusammenhang schrieb, wobei nicht eindeutig zu klären ist, was Ursache oder Wirkung ist. (...)“ (Heidkamp, 30/2004)

Heidkamp ist dennoch auch der Meinung:

*„...und doch fühlt man sich manchmal erschlagen und wünscht sich ein bisschen bedeutungsfreies Erzählfutter zum Ausschnauften, bevor man wieder im Mahlstrom des mollybloomschen Monologs eintaucht.“*

Elfriede Jelinek beschreibt in ihrem Artikel „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ schon 1984 ihre Arbeitsweise:

*„Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt. Auf der Bühne interessieren mich nicht Charaktere mit dem Nimbus von „Persönlichkeit“, sondern Prototypen. Mein Verfahren bleibt sichtbar und durchsichtig. Weder Autor noch Person sind Geheimnisträger. Die Figuren auf der Bühne stehen für etwas, sie sind für mich Werkzeuge, mit denen ich meine Aussage machen will, denn ich glaube an das Theater als ein politisches Medium.“ (Lücke, 2008, S.101)*

Mit dieser Aussage knüpft sie inhaltlich auch an Traditionen des Neuen Hörspiels an. Über die Zusammenstellung der O-Töne bzw. Zitate entsteht neuer Sinn. Mit Worten wird gespielt, Äußerungen werden in ihre Bestandteile zerlegt und neu zusammengesetzt. Auch der politische Anspruch passt in das Erbe des Neuen Hörspiels.

Die Arbeitsweise von Elfriede Jelinek kann man schon fast als O-Ton-Collage bezeichnen, da sie wild zitiert aus Zeitungsmeldungen, Texten, Radionachrichten usw. (z. B. Heidegger, Celan, Bachmann, Arendt, Canetti, Platon, Bibel, Volksweisheiten, Bush, Rumsfeld, Kohl etc.). Diese Zitate bringt sie in einen Kontext zueinander und demontiert so die eigentliche Aussage (vgl. Lücke, 2008). Auch in „Jackie“ verwendet sie Aussagen, Zeitungsmeldungen, Vorurteile über die Mediengestalt und macht diese zu den eigenen Gedanken von Jackie.

Der Monolog der toten Jackie verbindet die Gegenwart mit den Anfängen des Hörspiels. Eines der ersten monologischen Hörspiele entstand 1924 in Frankreich. „Agonie“ von Paul Camille war der Monolog eines Sterbenden (vgl. Hörburger, 1975, S. 95).

Hörspielmacher von heute profitieren von früheren Experimenten. Sie sollten weiterhin Raum (Zeit und Geld) für das Experimentieren bekommen und sich an neue Formen von Sprache, Sprechen, Hörklängen etc. wagen.

## **5. Zusammenfassung und Ausblick**

Jedes der beschriebenen Hörspiele hat seinen eigenen Stil. Das macht jedes unverwechselbar. Die Anforderungen an die Sprecher sind sehr unterschiedlich. Insgesamt ist überall ein individueller Ton zu hören. Sicherlich hängt das Ergebnis auch davon ab, wie gut Sprecher und Regisseur zusammenarbeiten konnten. Alle Hörspiele sind heute immer noch interessant anzuhören. Verwunderlich war, wie modern schon in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts gesprochen wurde. Im Vergleich zur gesamten geschichtlichen Entwicklung der deutschen Sprache ist ein Ausschnitt von nicht einmal hundert Jahren zugegebenermaßen sehr klein. Dessen ungeachtet lassen sich kleine Veränderungen schon aus dieser kurzen Distanz beobachten. In den Hörbeispielen kann man zum Beispiel die Veränderung des Rs, aber auch umgangssprachliche Angleichungen wie das Verkürzen der Endsilben (-en, -el) gut verfolgen. Am deutlichsten ist der Unterschied zwischen „Der Ruf“ und „Fünf Mann Menschen“ zu spüren. Der Forderung, dass der Sprecher zum Text passen muss, wurde in den analysierten Hörspielen Folge geleistet. Dies ist besonders anschaulich bei „Jackie“. Wichtig ist, sich ein eigenes Hörbild von den besprochenen Hörspielen zu machen. Treffen die Stimmbeschreibungen für einen Hörer mit anderer Hörsozialisation zu? Welches Hörbild entsteht? Interessant wäre auch, ob sich ein Höreindruck verändert, wenn das Hörbuch nach zwanzig Jahren wieder gehört wird. Wie sich dann wohl die Sprechmoden verändert haben werden?

Für Menschen wie Franz Mon (1970, S. 127) ist es sicherlich spannend, die heutige Entwicklung im Hörspiel zu verfolgen. Seine Worte aus den Zeiten des Neuen Hörspiels waren fast visionär:

*„es muß gesagt werden, daß das stereophone hörspiel ein vorläufiger behelf ist, da es nur einen kleinen ausschnitt räumlicher dimensionen für die syntax von hörereignissen erschließt. Erst (war groß geschrieben! Anm. d. Autorin) das über alle räumliche dimensionen, also auch die von rechts und links, hinten, oben und unten, verfügende hörspiel vermag die erwartungen zu erfüllen, die jetzt an die stereophonie geknüpft werden.“*

Heute gibt es in den meisten Hörspielstudios der öffentlich-rechten Funkhäuser die neue Studiotchnik 5.1. Im Kino gehört Dolby-Surround schon seit langem dazu. Dort werden zunehmend auch Hörspielnächte veranstaltet. So kommt man heute dem Dogma des „Hör-Films“ wieder näher. Hörspiel soll unterhalten, fesseln, spannen. Neue Formen des Konsumierens von Hörbarem sind entstanden: Podcasts zum Beispiel, die es ermöglichen vom Zeitungsartikel, zur Diskussion in der Tagesschau über Hörspiele und kurze

Tagesweisheiten alles vom Internet auf einen Datenträger herunterzuladen, oder Live-Hörspiele und szenische Lesungen, die in Bars oder Theatern aufgeführt werden. In jeder großen Buchhandlung gibt es inzwischen Hörbuchstationen. So kann man in jedes Hörbuch hineinhören, ob die Inszenierung gefällt oder nicht. Sogar in Cafés kann man schon Hörbücher hören. Die Generation junger Leute ist technikbegeistert, der Umgang mit dem Computer zählt zu den Standard-„skills“. Ein Autor des „Spiegels“ bringt es auf den Punkt:

*„Auf der einen Seite steht die Generation Drehwählscheibe, die noch Gebrauchsanweisungen studiert, den iPod für einen verbesserten Walkman hält, das Handy für ein Mobiltelefon und den Laptop für eine moderne Schreibmaschine.*

*Und auf der anderen die sogenannten Digital Natives, die Eingeborenen des Internet. Neue Kommunikationsmedien sind für sie ein großer digitaler Komplex, den sie intuitiv beherrschen und der simultanes Denken und Handeln erforderlich macht. Schnelle Sprünge zwischen Informationsebenen also anstelle der linearen Denktradition älterer Generationen, die noch mit dem Sender-Empfänger-Modell aufgewachsen sind und trotzig festhalten an Büchern, Zeitungen und „Tagesschau“. (Der Spiegel, Nr.33/ 2008, S.84)*

Das Hörspiel ist nicht mehr nur eine Kunst für Eingeweihte, sondern spricht mit populären Produktionen, wie zum Beispiel dem „Radiotatort“, immer mehr Menschen an. Sogar Gedichtrezitationen lassen sich, wie am Beispiel des „Hörconradys“ festzustellen war, vermehrt lukrativ verkaufen.

Der Forderung von Meyer-Kalkus (2001, S. 447), die „Beschreibung und Deutung von Stimmen“ „kontextualisieren und historisieren“ zu müssen, „indem man nach Medien und Gattungen des Sprechens, nach Vortragsarten, vokalen Stilen und Schultraditionen des Sprechens fragt“ und in den Kontext der „gattungs- und medienspezifischen Konventionen“ stellt, sei hier ein Schritt näher gekommen. Wie bereits angesprochen fehlt eine ausführliche gattungsübergreifende Analyse der Sprechstile noch. Hier wurde der Aspekt des Hörspiels untersucht. Inwieweit sich das Bühnensprechen, das Sprechen in Kinofilmen, aber auch das in Fernsehproduktionen, in Oper und Musical verändert hat, bleibt offen.

Für das Hörbuch haben sich zeitlose „Regeln“ herauskristallisiert. So sollten Text und Rolle immer zum Sprecher passen. Die Interpretation des Sprechers hängt von seiner „Aufgabe“ im Hörbuch ab: Soll er den Märchenonkel mimen, oder den Text

energiegeladen und voller Action transportieren? Regisseur und Sprecher sollten sich gut verständigen können. Gesellschaftliche Veränderungen spiegeln sich auf der „Hörbühne“ wider. Die Grundstimmung der Erzählung sollte sich übertragen.

Interessant ist noch, ob sich bestimmte Sprechstile und Hörmuster, die im Hörbuch aufgegriffen werden, im Alltag weiter verbreiten, inwieweit also „lautliche Klischees“ von den Medien gefördert werden.

Abschließend kann man sagen: Es gab und gibt immer verschiedenste Sprechstile. Einerseits sind da die Stile bestimmter gesellschaftlicher Gruppierungen zu nennen, andererseits die sehr persönliche Art zu sprechen. Zudem ist das Sprechen interdisziplinär Moden unterlegen. So ändert sich das Sprechen auf der Bühne nicht abgekoppelt vom Sprechen im Rundfunk oder Fernsehen. Heute gibt es eine große Auswahl, Hörbücher für jeden Geschmack. Und um mit Rufus Beck (Hillegeist, Skript, S.1) zu enden:

*„Und seien wir doch mal ehrlich: Wir haben nicht nur eine einzige Mentalität. In jedem von uns steckt das Biest - und irgendwo auch ein Mörder. Jeder von uns wäre in der Lage, wenn es hart kommt, die Grenzen der Zivilisation zu verlassen (...) Das hat Authentizität. Lesen ist das, was wir still tun. Vortragen, zum Klang bringen, interpretieren – das ist Persönlichkeit.“*

### **13. Literaturverzeichnis**

#### **Primär- und Sekundär-Literatur:**

**Die BIBEL:** (Matth. 6, 11), Privilegierte Württembergische Bibelanstalt (Hrsg.): Die heilige Schrift. Das Neue Testament. Stuttgart 1899, Großoktavausgabe.

**BOLIK,** Sybille: Hermann Kasack als Hörspielautor. In: JOHN, Helmut und NEUMANN, Lonny (Hrsg.): Hermann Kasack - Leben und Werk. Symposium 1993 in Potsdam, Frankfurt/ M. 1994, (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd. 42).

**BRÄUTIGAM,** Thomas: Hörspiel-Lexikon, Konstanz 2005.

**BROCKHAUS,** Mannheim 2006, 21. völlig neu überarb. Aufl..

**BURGESS,** Gordon J. A.: Wirklichkeit, Allegorie und Traum in „Draußen vor der Tür“. Beckmanns Weg zur Menschlichkeit. In: WOLFF, Rudolf (Hrsg.): Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung, Bonn 1984, S. 56 - 66.

**DÖHL**, Reinhard: Das Hörspiel zur NS-Zeit. Geschichte und Typologie des Hörspiels, hrsg. v. Schöning, Klaus (WDR), Darmstadt 1992a.

**DÖHL**, Reinhard: Das Neue Hörspiel. Geschichte und Typologie des Hörspiels, hrsg. v. Schöning, Klaus (WDR), Darmstadt 1992b.

**ECKERT**, Hartwig: Wenn Bücher sprechen lernen. Gattungsspezifische Probleme bei Hörbüchern. In: WAGNER, R. W.; BRUNNER, A.; VOIGT-ZIMMERMANN, S.: (Hrsg.): hören – lesen – sprechen. München 2006 (Sprache und Sprechen Bd. 43); S. 17-22.

**FAECKE**, Peter: „Die Falle oder die Studenten sind nicht an allem schuld“ von Peter O. Chotjewitz. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 140 – 142.

**FAECKE**, Peter: „Amor Die“ von Barry Bermange. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 143 - 146.

**FEY**, Antje: Die Entwicklung des Hörbuchs in Deutschland. Geschichte, Formen, Rezeption. Johann Wolfgang Goethe Universität, Bad Nauheim, 17.06.2003 (Magisterarbeit).

**FROMHOLD**, Martina: Hermann Kasack und der Rundfunk der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Geschichte des Wechselverhältnisses zwischen Literatur und Rundfunk, Aachen 1990.

**GEISSNER**, Helmut: Spiel mit Hörer. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 92 – 107.

**GEISSNER**, Helmut: Über Hörmuster. Gerold Ungeheuer zum Gedenken. In: GUTENBERG, Norbert (Hrsg.): Hören und Beurteilen. Gegenstand und Methode in Sprechwissenschaft, Sprecherziehung, Phonetik, Linguistik und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 1984, S. 13 – 56. (Sprache und Sprechen Bd. 12)

**GEISSNER**, Helmut: „Sprechen – Hören – Lesen“. In: WAGNER, R. W.; BRUNNER, A.; VOIGT-ZIMMERMANN, S. (Hrsg.): hören – lesen – sprechen. München 2006 (Sprache und Sprechen Bd. 43); S. 35 - 48.

**GUTENBERG**, Norbert: Einzelstudien zu Sprechwissenschaft und Sprecherziehung. Arbeiten in Teilfeldern, Göppingen 1998.

**HANNES**, Rainer: Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz, Marburg, 1990.

**HAUEIS**, Eduard: Re-Artikulation literarisch kodierter Sprechweisen. In: WAGNER, R. W.; BRUNNER, A.; VOIGT-ZIMMERMANN, S. (Hrsg.): hören – lesen – sprechen. München 2006 (Sprache und Sprechen Bd. 43); S. 61 - 72.

**HÄUSERMANN**, Jürg: Radio. Grundlagen der Medienkommunikation Bd. 6, Tübingen 1998.

**HEISSENBÜTTEL**, Helmut: Horoskop des Hörspiels. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 18 – 36.

**HEUDECKER**, Sylvia: Hörbücher. Annäherung an ein Medium und seine Didaktik. In: WAGNER, R. W.; BRUNNER, A.; VOIGT-ZIMMERMANN, S. (Hrsg.): hören – lesen – sprechen. München 2006 (Sprache und Sprechen Bd. 43); S. 81 - 90.

**HÖRBURGER**, Christian: Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse, Stuttgart 1975 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik).

**HOSTNIG**, Heinz: Erfahrungen mit der Stereophonie. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt 1970, S. 129 - 133.

**HÜBSCHMANN**, Wernfried: ‚Richtigkeitsbreite?‘ – Zur Problematik von Beurteilungskriterien sprechkünstlerischer Leistungen. In: FRAGSTEIN, Thomas v., RITTER, Hans Martin (Hrsg.): Sprechen als Kunst. Positionen und Prozesse ästhetischer Kommunikation, Frankfurt a. M. 1990, (Sprache und Sprechen Bd. 22), S.69 – 77.

**JANDL**, Ernst: idyllen. gedichte, Frankfurt a. M. 1989.

**KÄLIN**, Sabine: Die Anfänge des Hörspiels in der Weimarer Zeit. Versuch einer Analyse, Stuttgart 1991 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik).

**KASACK**, Hermann: Jahrgang 1896. Rückblick auf mein Leben. In: HECKMANN, Herbert und ZELLER, Bernhard (Hrsg.): Hermann Kasack zu Ehren. Eine Präsidentschaft in schwerer Zeit, Göttingen 1996.

**KNILLI**, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels, Stuttgart 1961.

**KOCH**, Hans Jürgen und **GLASER**, Hermann: Ganz Ohr. Eine Kulturgeschichte des Radios in Deutschland, Köln 2005.

**KÖHLER**, Stefan: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart, Marburg 2005.

- KRASKE**, Bernd M.: „Draußen vor der Tür“ Anmerkungen zur Hörspiel-Rezeption. In: WOLFF, Rudolf (Hrsg.): Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung, Bonn 1984, S. 38 - 55.
- KRECH**, Eva-Maria u. a. (Hg. und Autor): Sprechwirkung. Grundfragen, Methoden und Ergebnisse ihrer Erforschung, Akademie Verlag, Berlin 1991.
- KRECH**, Eva Maria: Vortragskunst, Leipzig 1987.
- KRUG**, Manfred: Kleine Geschichte des Hörspiels, Konstanz 2003.
- LÜCKE**, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn 2008.
- METZLERS** Lexikon zur Medientheorie und Medienwissenschaft, 2002.
- MEYER-KALKUS**, Reinhard: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert, Berlin 2001.
- MON**, Franz: bemerkungen zur stereophonie. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt 1970, S. 126 – 128.
- PÖRTNER**, Paul: Schallspielstudien. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 58 – 70.
- RÉTIF**, Françoise (Hrsg.) und **SONNLEITNER** Johann (Hrsg.): Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft, Würzburg 2008.
- RÜHMKORF**, Peter: Wolfgang Borchert in Selbstzeugnissen und Dokumenten, hrsg. v. KUSENBERG, Kurt für Rowohlts Monographien, Hamburg 1961.
- SCHMITTHENNER**, Hansjörg: Eine Stelle, wo vorher nichts da war. Bemerkungen zu dem Hörspiel „Fünf Mann Menschen“. In: SIEGLE, Rainer und WOLFF, Jürgen (Hrsg.): Ernst Jandl/ Friederike Mayröcker. Fünf Mann Menschen. Hörspiel, Stuttgart 1996, S.61 - 65. (Klett Lesehefte für den Literaturunterricht)
- SCHÖNING**, Klaus: Gespräch mit Mauricio Kagel. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 228 - 236.
- SCHÖNING**, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970.
- SCHUBERT**, Antje, **SENDLMEIER**, Walter F.: Was kennzeichnet gute Nachrichtensprecher im Hörfunk? Eine perzeptive und akustische Analyse von Stimme und Sprechweise. In: SENDLMEIER, Walter F. (Hrsg.): Sprechwirkung – Sprechstile in Funk und Fernsehen, Berlin 2005, S. 13 – 70. (Mündliche Kommunikation Bd. 3)

**SENDLMEIER**, Walter F.: Mündlichkeit – Sprechstile in den Medien. In: SENDLMEIER, Walter F. (Hrsg.): Sprechwirkung – Sprechstile in Funk und Fernsehen, Berlin 2005, S. 1 – 11. (Mündliche Kommunikation Bd. 3)

**SIEGLE**, Rainer und **Wolff**, Jürgen (Hrsg.): Ernst Jandl/ Friederike Mayröcker. Fünf Mann Menschen. Hörspiel. Stuttgart 1996, Klett Lesehefte für den Schulunterricht.

**SLEMBEK**, Edith: Frauenstimmen in den Medien. In: HEILMANN, Christa (Hrsg.): Frauensprechen Mönnersprechen. Geschlechtsspezifisches Sprechverhalten, München 1995, S. 107-119 SuS Bd. 30.

**STERIO**, Alexandre Marius de: Wolfgang Borchert: Eine literatursoziologische Interpretation, in: WOLFF, Rudolf (Hrsg.): Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung, Bonn 1984, S. 12 - 37.

**VORMWEG**, Heinrich: Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels. In: SCHÖNING, Klaus (Hrsg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche, Frankfurt a. M. 1970, S. 153 – 167.

**VOWINCKEL**, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entdeckung einer radiophonen Kunst, Würzburg 1995.

**WITTLINGER**, Iris, **SENDLMEIER**, Walter F.: Stimme und Sprechweise erfolgreicher Frauen – eine akustische und auditive Analyse. In: SENDLMEIER, Walter F. (Hrsg.): Sprechwirkung – Sprechstile in Funk und Fernsehen, Berlin 2005, S.71 – 119. (Mündliche Kommunikation Bd. 3)

**WAGNER**, Roland, **BRUNNER**, Andrea und **VOIGT-ZIMMERMANN**, Susanne: hören – lesen – sprechen, München 2006, SuS Bd. 43.

**WAGNER**, Roland: Grundlagen der mündlichen Kommunikation. Sprechpädagogische Informationsbausteine für alle, die viel und gut reden müssen, Regensburg 2004, 9., erw. Aufl..

**WOLFF**, Rudolf: Wolfgang Borchert – Zur Einführung. In: WOLFF, Rudolf (Hrsg.): Wolfgang Borchert. Werk und Wirkung, Bonn 1984, S. 7 – 9.

**ZEIT-Lexikon**, Hamburg 2005.

### **Elektronische Ressourcen:**

**HÄUSERMANN**, Jürg: „Script Hörfunk-Analyse“, SoSe 2004.  
<http://www.rhet.de/uploads/hoerfunkanalyse.pdf>

**HÄUSERMANN**, Jürg: „Geschichte des Hörfunks. Script zur Vorlesung im Aufbaustudiengang Medienwissenschaft – Medienpraxis“, SoSe 2006.

[http://www.rhet.de/uploads/geschichte\\_hoerfunkt\\_03\\_04.pdf](http://www.rhet.de/uploads/geschichte_hoerfunkt_03_04.pdf)

**HÖRBURGER**, Christian: Geschichte des Hörspiels. In: Ueding, Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 3, Tübingen 1996, S. 1573 – 1584. [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerbuerger-hoerspiel/hoerbuerger-hoerspiel.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerbuerger-hoerspiel/hoerbuerger-hoerspiel.pdf)

**HÖRBURGER**, Christian: Hörspiel. In: Südwestrundfunk: Öffentlich-rechtlicher Rundfunk in Deutschland, Stuttgart, 2006, S. 28 – 32. [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerbuerger-hoerspiel-swr/hoerbuerger-hoerspiel-swr.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerbuerger-hoerspiel-swr/hoerbuerger-hoerspiel-swr.pdf)

**HÖRBURGER**, Christian: Zum Problem der literarischen und rundfunkpolitischen Anpassung der Hörspielautoren der 20er Jahre an das Medium Rundfunk. In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Literaturwissenschaft - Medienwissenschaft, Heidelberg 1977, S.44-60. [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerbuerger-rundfunk/hoerbuerger-rundfunk.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerbuerger-rundfunk/hoerbuerger-rundfunk.pdf)

**JANDL**, Ernst/ **MAYRÖCKER**, Friederike: Preisrede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 22. April 1969. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands (Hrsg.): Hörspielpreis der Kriegsblinden. Reden der Preisträger seit 1952, S. 68 – 73. [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerspielpreis\\_reden/hoerspielpreis\\_reden\\_neu.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerspielpreis_reden/hoerspielpreis_reden_neu.pdf)

**JELINEK**, Elfriede: Hören Sie zu! Hörspielpreis-Dankesrede am 7. Juni 2004. In: Bund der Kriegsblinden Deutschlands (Hrsg.): Hörspielpreis der Kriegsblinden. Reden der Preisträger seit 1952, S.251 - 256. [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerspielpreis\\_reden/hoerspielpreis\\_reden\\_neu.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/hoerspielpreis_reden/hoerspielpreis_reden_neu.pdf)

**PLENSAT**, Barbara: Zu einigen Problemen der Regie im Hörspiel. (Manuskript. Vortrag auf der Internationalen Hörspieltagung in Zons am 7. Mai 2008) [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/Plensat\\_hoerspiel/Plensat\\_hoerspiel.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/Plensat_hoerspiel/Plensat_hoerspiel.pdf)

**PÖTTINGER**, Ida: Can't you hear my heart beat. Wer fühlen will, muss hören, ursprünglich in: BLOECH, Michael u. a.: Junges Radio. Kinder und Jugendliche machen Radio, München 2005, S. 20 - 29. [www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/poettinger\\_heartbeat/poettinger\\_heartbeat.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/poettinger_heartbeat/poettinger_heartbeat.pdf)

**RÜHR**, Sandra: Hörbuchboom? Zur aktuellen Situation des Hörbuchs auf dem deutschen Buchmarkt. In: RAUTENBERG, Ursula und TITEL, Volker (Hrsg.): Alles Buch. Studien der Erlanger Buchwissenschaft, Erlangen/ Nürnberg 2004, Bd. 8.

**WÜRFEL**, Stephan B.: Das deutsche Hörspiel, Original: Stuttgart 1978, hier: Download  
[www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/wuerffel\\_hoerspiel/wuerffel\\_hoerspiel.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/wuerffel_hoerspiel/wuerffel_hoerspiel.pdf)

### Internetseiten:

Homepage des Deutschen Hörbuchpreises, Preisträgerin Breckwoldt, 2005.

[http://www.deutscherhoerbuchpreis.de/preis\\_breckwoldt.html](http://www.deutscherhoerbuchpreis.de/preis_breckwoldt.html)

Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, „53. Hörspielpreis der Kriegsblinden geht an Elfriede Jelinek“, 26.02.2004. [http://www.filmstiftung.de/Archiv/presse\\_archiv.php?we\\_objectID=279](http://www.filmstiftung.de/Archiv/presse_archiv.php?we_objectID=279)

Homepage des deutschen Kriegsblindenbundes, Statut 2002:

[http://www.kriegsblindenbund.de/publikationen\\_Hoerspiel.htm](http://www.kriegsblindenbund.de/publikationen_Hoerspiel.htm); Statut: (Stand 04. März 2002), 16. Juni 2008, 13:45.

Homepage des Landesmedienzentrums Baden-Württemberg. <http://www.mediaculture-online.de>

(mco)

Homepage von Elfriede Jelinek, Hörspielskript zu „Jackie“ <http://www.elfriedejelinek.com> (Seite funktioniert nur manchmal)

Homepage der Münchner Kammerspiele: Elfriede Jelineks Lebenslauf: <http://www.muenchner-kammerspiele.de>

Freie Enzyklopädie Wikipedia, Artikel zu Borchert, Kasack, Jelinek, Jandl, Mayröcker, FMM, DvdT, Hörspiel, Hörbuch etc. <http://www.wikipedia.de>

### Zeitungsartikel aus online-Archiven:

**AVEL**, Ali Werner: „Verfängliche Funkgeschichte“, Die **Zeit**, 20.03.1959, **12/1959**.

<http://www.zeit.de/1959/12/Verf-angliche-Funkgesehidite> (sic! Wegen automatischer Digitalisierung falsch geschrieben)

**BEYER**: „Lauschen im Blätterwald“. Der **Spiegel** **45/1997**, 03.11.1997, Seite 232.

<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/71/23/dokument.html?titel=Lauschen+im+Bl%C3%A4tterwald&id=8813217&top=SPIEGEL&suchbegriff=lauschen+bl%C3%A4tterwald&quellen=&vl=0>

**BIELEFELD**, Claus-Ulrich: „Hören als reduziertes Denken“, Die **Zeit** **49/1987**, S.97. [www.zeit.de/1978/49/Hoeren-als-reduziertes-Denken](http://www.zeit.de/1978/49/Hoeren-als-reduziertes-Denken).

**DEUTSCHMANN**, Christian: „„Ilias“ als Radiolesung. Sie werden nicht davonkommen“, **Frankfurter Allgemeine Zeitung** online, Datum k. A.  
<http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~E725B6930840B432FB275CC3E07F57967~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

**DEUTSCHMANN**, Heikko liest aus "Reise im Mondlicht", **Brigitte** online, 15.08.2007.  
<http://www.brigitte.de/hoerbuch-2007/starke-stimmen-heikko-deutschmann/index.html>

**HALVA**, Boris: „Philip Pullman: Der Goldene Kompass“, **Frankfurter Rundschau** online, 11.12.2007. [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/literatur/literatur\\_rundschau/literatur\\_rundschau\\_dezember\\_2007/?em\\_cnt=1256602&](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/literatur/literatur_rundschau/literatur_rundschau_dezember_2007/?em_cnt=1256602&)

**HEIDKAMP**, Konrad: „Mit den Ohren lesen“. In: Die **Zeit**, **31/1996**, S.60.  
[http://www.zeit.de/1996/31/Mit\\_den\\_Ohren\\_lesen](http://www.zeit.de/1996/31/Mit_den_Ohren_lesen)

**LEONHARDT**, Rudolf Walter: „Hörbücher für Kopfhörer“, Die **Zeit**, 07.08.1987, **33/1987**, S.31.  
[http://www.zeit.de/1987/33/Hoerbuecher\\_fuer\\_Kopfhoerer](http://www.zeit.de/1987/33/Hoerbuecher_fuer_Kopfhoerer)

**MATTHES**, Ulrich liest aus "Schnee, der auf Zedern fällt", **Brigitte** online, 2007.  
<http://www.brigitte.de/hoerbuch-2007/starke-stimmen-ulrich-matthes/index.html>

**MICHAELIS**, Rolf: „Goethe für die Ohren“, Die **Zeit**, **03/1999**, S.42.  
[http://www.zeit.de/1999/03/Goethe\\_fuer\\_die\\_Ohren](http://www.zeit.de/1999/03/Goethe_fuer_die_Ohren)

**MICHAELIS**, Rolf: „Goethe – für Einsteiger und Eingeweihte“, Die **Zeit**, **36/1999**, S.52. [http://www.zeit.de/1999/36/Goethe\\_-\\_fuer\\_Einsteiger\\_%amp;\\_Eingeweihte](http://www.zeit.de/1999/36/Goethe_-_fuer_Einsteiger_%amp;_Eingeweihte)

.N.N.: „Elfriede Jelinek. Jackie. Preiswürdige Sprachfarce“. In: **Neue Züricher Zeitung**, Phono, **22.9.2004**. <http://www.zintzen.org/zur-literatur/elfriede-jelinek-jackie-preiswuerdige-sprachfarce/>

N.N.: „Reinhören!“ [http://www.fr-online.de/in\\_und\\_ausland/kultur\\_und\\_medien/literatur/?em\\_cnt=1586935&](http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/literatur/?em_cnt=1586935&)

**OLBERT**, Frank: „Die Präsidentengattin im Hörspiel“. Ein Interview mit Karl Bruckmaier, Deutschlandfunk, 13.03.2004. <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hoerspielkalender/247100/>

**SCHIEGL**, Gregor: „Hörbuch-Kritik: Kempowskis "Der Krieg geht zu Ende". „Im Bann der Wörter“, **Süddeutsche Zeitung** online, **12.05.2005**. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/52/52999/>

**WICKING**, Malte: Interview mit **Schorsch Kamerun** auf <http://www.fluter.de/de/protest/lesen/6241/>

### **Artikel aus Zeitschriften:**

**FEY**, Antje: „Das Buch fürs Ohr wird populär“, media Perspektiven 5/2003.

**HILLEGEIST**, Kerstin: „Umsetzung von Sprechintentionen über Intonation. Sprechgestaltung im Hörfunk und im Deutschunterricht“. In: Muttersprache 3/2006, Jg. 116 (2006), S.193 – 203.

**HILLEGEIST**, Kerstin: „SchauspielSpracheSprechen: Authentizität auf der Bühne“. (Vorabdruck, Handout Unterricht)

**HORNIG**, Frank, **MÜLLER**, Martin U., **WEINGARTEN**, Susanne: „Die Datensucht“. In: Der Spiegel, Nr.33, 11.8.08, S.84.

**KALLMEYER**, Werner: „Kommunikativer Umgang mit sozialen Grenzziehungen. Zur Analyse von Sprachstilen aus soziolinguistischer Perspektive“. In: Der Deutschunterricht, JG. LVI, Heft 1/2004, S.51 – 58.

**KAPFER**, Herbert: „Zwischen „Hörfunk“ und „Hybridisierung“. Hörspiel im medialen und künstlerischen Kontext“. In: ARD-Jahrbuch 2004/ 2005, Jg.36, S.93 - 98.

**MICHAELIS**, Rolf: „Sechs Flüchtlinge“, Zeit 06.03.2008, S.44.

**PABST-WEINSCHENK**, Marita: „Hörbücher bewerten können“. In: Praxis Deutsch, 31 (2004), Heft 185, S. 52.

**RÜDENAUER**, Ulrich: „Es geht um Kunst – Hör-Kunst“, dpa-medien, Vorabdruck für die Hörspielabteilung des Hr2, geplante Veröffentlichung 19.10.2007.

**TICHATSCHEK**, Christiane: „Ein Satz muss Atem haben“. Interview mit Günter Grass, bahn mobil 10/2005, S. 7-8.

## Hörspiele/ Sprachaufnahmen:

**BORCHERT**, Wolfgang: Draußen vor der Tür. NWDR, 1947. Regie: Ludwig Cremer, Musik: Werner Haentjes. Cottas Hörbühne hrsg. v. Hermann Naber, 1986

**JANDL**, Ernst und **MAYRÖCKER**, Friederike: Fünf Mann Menschen. SWF 1968, Regie: Peter Michel Ladiges.

**JELINEK**, Elfriede: Jackie, BR 2003, Erstsendedatum: 03.11.2003. Regie: Karl Bruckmaier.

**KASACK**, Hermann: Der Ruf. 12.12.1932 Berliner Funkstunde. In: Deutsches Rundfunkarchiv (Hrsg.): Hermann Kasack und der Rundfunk. Frankfurt 2003. Regie: Edlef Köppen. Musik: Karl Knauer.

„Johann Wolfgang von Goethe. Gesang der Geister“, DRA, Der HörVerlag 1998.

„Die Stimmen, die Rufenden. Akzente in Balladen“, WDR, Random House 2004.

„Der Klang der zwanziger Jahre. Reden, Reportagen, Rezitationen 1920 – 1930“, DRA/Deutsches Historisches Museum, Institut für Sprechwissenschaft und Phonetik Universität Halle/S. 2004.

## 7. Anhang

Textfassung von Fünf Mann Menschen:

Sprecher: Günther Neutze (Ansager), Helmut Wöstmann, Jürgen Schmidt, Gerhard Remus, Friedrich von Bühlow, Gian-Fadry Tönury (M1-5), Hans Timerding, Ellen Xenakis, (Eltern), Heiner Schmidt (Berufsberater/Offizier), Christine Davis, Dinah Hinz. (Hörspiel-Lexikon von Thomas Bräutigam, Konstanz 2005, S.135)

### **Szene 1: Gebärklinik**

Sprecher: Solange es Kinder gibt, wird es Kinder geben.

5 schreiende Säuglinge Pos. 1-5

Chor der Schwestern Pos. 1-5

MI - M5 (als Väter) Pos. 1-5

*Geschrei der 5 Säuglinge, durchlaufend bis Szenenschluß*

Chor (*routinemäßig*): Ein Sohn, ein schöner Sohn!

MI (*gelassen*) Aha.

M2 (*ebenso*) Aha.

M3 (*ebenso*) Aha.

M4 (*ebenso*) Aha.

M5 (*ebenso*) Aha.

Geschrei der Säuglinge dauert noch einige Momente unvermindert an, dann jähes Abbrechen, kein Fade-out.

### **Szene 2: Im Elternhaus**

Sprecher: Der Vater prüft den langen Bart;  
die Kinder sind heute gut in Fahrt.

K1 - K5 *Pos. 1-5*

Vater *zwischen Pos. 2 und 3*

Stimme der Mutter *extrem R*

Vater Du bekommst einen Janker.

K1, K4, K5 Ich will auch einen Janker.

K2 Papa, was ist das: ein Janker?

Vater Ein Rock stramm so wie die Soldaten.

K5 Mir auch einen.

K1 Mir auch einen.

K3 Ich will auch wie ein Soldat sein.

K2 Schießen...

K5 bummbummbumm

K1 t-t-t-t-t

Vater Nun seid doch schon -

Mutter Essen!

### **Szene 3: Schule**

Sprecher: In die Schule sollst du gehn  
oder an der Ecke stehn.

K1-K5 *Pos. 1-5*

*(Geräusch Position 1: schallende Ohrfeige)*

K1 *(Aufschrei und Schluchzen)*

K2: Ich wars nicht Herr Lehrer.

*(Geräusch Position 2: schallende Ohrfeige)*

K2 *(Aufschrei und Schluchzen)*

K3 :            Ich wars nicht Herr Lehrer.  
(*Geräusch Position 3: schallende Ohrfeige*)

K3 (*Aufschrei und Schluchzen*)

K4 :            Ich wars nicht Herr Lehrer.  
(*Geräusch Position 4: schallende Ohrfeige*)

K4 (*Aufschrei und Schluchzen*)

K5 :            Ich wars nicht Herr Lehrer.  
(*Geräusch Position 5: schallende Ohrfeige*)

#### **Szene 4: Kino**

Sprecher:      Der Junge wird zum Mann.  
Filme regen an.

JMI-JM5        *Pos. 1-5 vom Hörer abgekehrt*

Stimmen aus dem Film *Pos. 3 ca. 20 Meter vom Hörer punktuelle Schallquelle (Musik und Filmtext)*

Film (*Musik*)  
(*Musik Fade-out*)

Gangster:      Boss!  
(*Geräusch: Faustschlag ins Gesicht*)

JM3            k. o.

Film

    Boss                    . . . Verrat bestraft.

JM5            o. k.

Film

    Drugtaker (*Geräusch: deutliches Einziehen der Luft durch die Nase, dann, lustvoll und lang*)

    aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaahhhhhh

JMI            Koks.

JM2            o. k.

Film

    Boss            Du Saukerl!

    (*Geräusch: Faustschlag ins Gesicht*)

JM4            k. o.

Film    (*Fade-in: Musik*)

    (*Musik bricht ab*)

#### **Szene 5: Berufsberatung**

Sprecher        Der Mann, der euch nicht schuf,

rät euch zum Beruf.

BBI-5            Pos. 1-5

JMI - JM5        Pos. 1-5

*Der Text des Berufsberaters (BB) wird von einem einzigen Sprecher fünfmal möglichst gleichartig und im gleichen Tempo gesprochen. Diese fünf Aufnahmen rollen möglichst synchron auf den Pos. 1-5 ab, wobei die entstehenden Abweichungen das Verständnis des Textes nicht beeinträchtigen dürfen.*

*Nach Pausen setzt die 5-fache Stimme jeweils synchron ein. Die Stimmen von BB und JM erklingen aus den gleichen Positionen, 1-5, wobei jeweils BB und JM einander auf knappe Entfernung - etwa durch ein Pult getrennt gegenüber gedacht sind.*

JM5 (gleichzeitig) Ja.

JMI - JM4 (nicht ganz synchron) Oja.

BBI – 5 - will natürlich ein jeder gern, aber die Wirtschaft braucht, die Wirtschaft braucht, die Wirtschaft braucht, und ihr sollt dabei verbraucht werden, verbrauchte Verbraucher. Verbrauchte Bergleute verbrauchen verbrauchte Zahnärzte, die von verbrauchten Klempnern verbraucht werden, die verbrauchte Platzanweiser verbrauchen, während verbrauchte Dachdecker verbrauchte Dächer mit verbrauchten Weidmännern decken. . .

Nur noch die Wirtschaft sagt, wer wann wo wie wirklich gebraucht wird und wie lange obendrein, und wie lange obendrein ist besonders wichtig, denn wir wollen ja nicht in zehn Jahren ein Heer von arbeitslosen Keramikern haben, eine Armee von Millionen arbeitslosen Psalmisten, einen Heuschreckenschwarm von arbeitslosen Mesnern und Eintänzern, und dann diese Millionen vielleicht umschulen müssen in eine Million Butler und eine Million Tierbändiger und in ein Millionenheer von Buchmachern und Kajütenjungen. . .

- das Glied, Sinne, in einem gewissen Sinne, sind, wir nämlich, das Glied, nämlich zwischen der Wirtschaft und denen, die die Wirtschaft braucht, euch also, die Jungen, die nach uns-  
(*vertraulich*) - weißt denn was d' willst?

JMI                Rennfahrer.

JM2                Meine Mutter hätt' halt gern, wenn ich ein Priester werdet; würt aber ender ein Chemiker.

JM3                's gleiche wie mein Bruder: Flieger; ist schon gestorbn.

JM4                Wenn ich weil ich nämlich immer schon gern zeichnet hab ein Grafiker.

JM5                Was kann man denn heut schon werden? Ein Elektrotechniker halt.

BBI – 5 - so ist's recht! Wollen muß man können, damit man lernen kann was man eigentlich will: man muß, also will man auch; man kann nicht anders, deshalb will man; man will einfach, weil man will;

(*verschmitzt*)    wollen wollen; - darauf kommt's an!

(*vertraulich*)    - was hast denn gelernt?

JMI                Kann ein Lied singen.

JM2 (*singt*) Alles neu macht der Mai.

JM3 Ein Gedicht gelernt.

JM4 Und Minz und Maunz die Katzen die reiben ihre Tatzen.

JM5 (*pfeift 2 langgezogene melancholische Töne, legato*)

- pfeifen.

BB1 - 5 Universitäten, Hochschulen, mein Gott, wie oft hab ich davor gekniet. . .

Mir ist es nicht anders als euch ergangen und den meisten: grade noch aufs Gymnasium, ein Gedicht lernen. . .

ein Lied. . . pfeifen -

(*BB1-5 pfeift die beiden Töne von JM5 nach*)

BB1 – 5 - und seht mich jetzt an: bin doch schließlich was geworden! Durch mich spricht die Wirtschaft, durch die Wirtschaft die Gesellschaft, durch die Gesellschaft das Volk, durch das Volk die Welt, und sagen euch, was ihr werden werdet, und werdet es wollen wollen und davon verbraucht werden:

BB1- 5 (*in gleichmäßigen Taktschlägen, laut, ohne sich von den Zwischenrufen des JM1-JM5 unterbrechen zu lassen*)

Tapezierer!

Sattler!

Markthelfer!

Kanalräumer! Korbflechter!

Gefängniswärter!

Parkwächter!

Abortwart!

Straßenreiniger!

Bügler!

Heizer!

Skontist!

Fußpfleger!

Möbelträger! Pfandleiher!

Schulwart!

JM1 (*in grotesker Verzweiflung, rasch schreiend*)

Ich wär halt gern ein Tischler gwordn

Pflasterer!

Mann vom Müll!

Peitschenbube!

Schnapsbrenner!

Köhler!

Melker! Friseur!

Krankenpfleger!

JM2 (*wie oben*)

Ich wär halt gern ein Doktor gwordn

Hühnerzüchter!

Schuhputzer!

Prügler!

Schausteller!

Messerwerfer!

JM3 (*wie oben*)

Ich wär halt gern ein Croupier, ein Croupier

Träger!

Jaucher!

Koch!

Seifner!

Schweißer!

Schweizer!

Polier!

Artist!

Schächter!

Fotograf! Gärtner!

JM4 (*wie oben*)

Ich wär halt gern ein Astronaut geworden

Skilehrer!

Bergführer!

Sargtischler!

Nagelschmied!

Wagner!

JM5 (*wie oben weitersprechend parallel zu BB, bis "Kunstreiter"*)

Ich wär halt gern

Töpfer!

Hafner!

Leichenwäscher!

Butterer!

Totengräber!

Badewart!

Kunstreiter!

Berufsberater!

so ein Automechaniker

so ein Automechaniker

so ein Automechaniker

so ein Automechaniker

so ein Automechaniker

so ein Automechaniker

so ein Automechaniker

### **Szene 6: Militär**

Sprecher      Wer nicht wehren will, muß fühlen.

MI - M5      Pos. 1-5, Unteroffizier    *extrem L*

*Marschkolonne (akustische Tiefenwirkung) je 5 Mann nebeneinander, zieht singend (Fade-in des Marschtritts und Gesanges) aus der Tiefe auf den Hörer zu; bleibt, wenn dabei die technischen Möglichkeiten die Illusion des Weitermarschierens gestatten, auf der Höhe der vordersten Hörlinie oder wird in immer neuen Wellen an den Hörer herangetragen. Die Dialogelemente erscheinen in den angegebenen Positionen immer direkt vor dem Hörer, die Stimme des Unteroffiziers weiter hinten, seitlich links an der Marschkolonne. Zu beachten ist, daß die Wirkung einer marschierenden und singenden Kolonne erzielt wird (Massenwirkung), wobei die vordersten Stimmen und Schritte deutlich, die Stimmen und Schritte dahinter nach hinten zu verschwommen gehört werden. Metallisch und scharf das Manipulieren mit den Gasmaskenbehältern und Masken, das Singen unter den Masken gedämpft bis erstickt.*

Kolonne (*singt*) Schwarzbraun ist die Haselnuß, schwarzbraun bin auch ich, schwarzbraun muß mein Mädels sein, geradeso wie ich.

M5      Scheiße!

Uffz      Maul halten vorne! Ein Lied - drei - vier!

Kolonne (*singt*) Schwarzbraun ist die Haselnuß, schwarzbraun bin auch ich, schwarzbraun muß mein Mädels sein, geradeso wie ich.

M2      Scheiße!

Uffz      Maul halten vorne! Ein Lied - drei - vier!

Kolonne (*singt*):      Schwarzbraun ist die Haselnuß, schwarzbraun bin auch ich, schwarzbraun muß mein Mädels sein, geradeso wie ich.

M4      Scheiße!

Uffz      Wer wetzt denn da immer sein Maul vorn ?

Gasmasken raus! Gasalarm!

*(Geräusch: Manipulieren mit Gasmaskenbehältern und Masken)*

Uffz : Ein Lied - drei - vier!

Kolonne *(unter den Masken, gedämpft bis erstickt, wobei der Marschtritt in gleicher Lautstärke bleibt)*

Schwarzbraun ist die Haselnuß, schwarzbraun bin auch ich, schwarzbraun muß mein Mädels sein, geradeso wie ich.

### **Szene 7: Zugabteil**

Sprecher Im Zug von hier nach dort  
verändert sich der Ort.

*Stimmen M1 und M3 sprechen aus Position 2. Stimmen M2, M4 und M5 sprechen aus Position 4, Offizier spricht aus Position 3*

Stimmen	1	2			
4					
3	5				
Positionen	1	2	3	4	5

*(Ratterndes Fahrtgeräusch)*

M1 Nein.

M2 Nein?

M1 Dorthin nicht.

M4 Wieso nicht?

M1 Ich hab so ein Gefühl.

M3 Quatsch.

M5 Er hat halt rausgeschaut.

M2 Stockfinster.

M5 *(verschmitzt)*

Leuchtaugen!

M1 Quatsch.

*(Kurze Pause, während welcher nur das Fahrtgeräusch hörbar ist)*

*(Geräusch: Öffnen der Abteiltür)*

Offizier Alles in Ordnung, Leute?

MI- M5 : Jawohl, Herr Hauptmann.

Offizier : Krieg oder Frieden?

MI - M5 *(Gelächter)*

### **Szene 8: Wirtshaus**

Sprecher Bei einem Wirte wundermild,  
da war ich jüngst zu Gaste.

*Ziehharmonika aus dem Hintergrund Position 1 spielt ununterbrochen die gleichen vier Akkorde.  
Die fünf Stimmen Mi - M5 sind, wie um einen Tisch sitzend, folgendermaßen plaziert:*

Stimmen		1				
2	4					
3	5					
Positionen		1	2	3	4	5

*Kellnerin tritt von hinten rechts heran, verbleibt in Pos. 5*

M2 (*laut*) Butter!  
 Kellnerin Bin schon da.  
 M3 Sie geben uns das Futter, wir ihnen Milch und Butter.  
 M5 Verkehrt! Wir geben Milch und Butter, sie geben uns das Futter.  
 Kellnerin Noch was trinken?  
 M2 Butter!  
 M5 Ich und du, Müllers Kuh. . .  
 Kellnerin Noch was trinken?  
 M1 Die beiden haben jeder einen Sohn bekommen, darum sind sie wie die kleinen Kinder.  
 M2 Zwillinge.  
 M4 Ja, die bei den haben heute jeder einen Sohn bekommen, Zwillinge.  
 M3 Sie geben Milch und Butter.  
 Kellnerin Bitte?  
 M2 Ich ernenne Sie hiermit zu meiner Mutter!  
 (*Ziehharmonika laut*)

### **Szene 9: Spital**

Sprecher Wer die Qual hat, hat Spital.

*M1 - M5 Position 1-5 in 5 Spitalbetten*

*Schwester von L*

*M1 - M5 (im Chor)*

Guten Morgen, Schwester. Liegen wir krank?  
 Schwester Vielen Dank. Nennen Sie bitte eine Zahl.  
 M1 Siebenunddreißig-fünf.  
 M2 Achtunddreißig-neun.

M3	Siebenunddreißig-acht.
M4	Sechsenddreißig-drei.
M5	Achtunddreißig -sieben.
Schwester	Fieber. Fieber. Fieber. Fieberfrei. Und: Fieber.
M2	Vier zu eins.
M5	Unentschieden.

### Szene 10: Gericht

Sprecher      Wer die Rechte nicht ehrt,  
ist die Linke nicht wert.

M1 - M5 *Position 1-5, auf Distanz, dem Richter (= dem Hörer) zugekehrt.*

Richter      *Position 3, dicht vor dem Hörer, von diesem abgekehrt.*

M5            Nun, diese kurze Zeit hätte ich auch stehen können. Aber wenn Sie durchaus wollen,  
setze ich mich eben hin.

*(Geräusch: Hinsetzen, M5)*

Richter *(sanft)* Bitte setzen Sie sich hin. Sie wissen, daß ich Ihr Richter bin.

M4            Ich wär die kurze Zeit auch gern gestanden; so aber will ich sie sitzend verbringen.

*(Geräusch: Hinsetzen M4)*

Richter *(sanft)* Bitte setzen Sie sich hin. Sie wissen, daß ich Ihr Richter bin.

M3            Stehen hätte mir nichts ausgemacht; Sitzen macht mir auch nichts aus.

*(Geräusch: Hinsetzen M3)*

Richter *(sanft)* Bitte setzen Sie sich hin. Sie wissen, daß ich Ihr Richter bin.

M2            Wie ich gestanden bin, so will ich auch sitzen.

*(Geräusch: Hinsetzen M2)*

Richter *(unsanft)* Was kommt Ihnen in den Sinn? Sie wissen, daß ich Ihr Richter bin

M1            Die Knie haben mir gezittert, so bin ich auf den Sitz geschlittert.

Richter *(mit veränderter Stimme, die Angeklagten anherrschend)*

Angeklagter eins bis fünf - auf!

Schuldig.

Schuldig.

Schuldig.

Schuldig.

Schuldig.

... verurteile ich euch wegen der Schandtaten, die ihr begangen habt, die ihr begangen hattet, und  
begangen haben könntet, die ihr begangen haben werdet, begangen haben werden könntet, begangen  
haben werden können hättet, ZUM –

*(Geräusch: Gewehrsalve aus einiger Entfernung, ohne Nachhall)*

M4 *(leise)* bumm

### **Szene 11: Kerker**

Sprecher Vor dem Auferstehn noch ein wenig gehn.

M2-M5 *Position 2-5 (auf dem Boden liegend)*

M1 *(geht herum)*

*Das Herumgehen vollzieht sich in der gesamten Hörbreite; Schritte auf Steinboden: hallend; Tiefeneffekt.*

M1 *(geht herum)*

M2 Was gehst denn herum?

M1 Es geht mir nicht aus dem Kopf.

M2 Mir auch nicht.

M2 *(steht auf, geht auch herum)*

M3 Was gehts denn herum?

M1 und M2 s geht uns nicht aus dem Kopf.

M3 Mir auch nicht.

M3 *(steht auf, geht auch herum)*

M4 Was gehts denn herum?

M1, M2, M3 s geht uns nicht aus dem Kopf.

M4 Mir auch nicht.

M4 *(steht auf, geht auch herum)*

M5 Was gehts denn herum?

M4 s geht einem nicht aus dem Kopf.

M5 Mir auch nicht.

M5 *(steht auf, geht auch herum)*

### **Szene 12: Erschießung**

Sprecher Gut gebrüllt Löwe.

Mi - M5 *Position 1-5, Rücken zum Hörer, dicht am Hörer*

Offizier *Position 1, auf Distanz*

*Man hört von Anfang an das Marschieren einer kleinen Abteilung Soldaten zentral näher rücken.  
(Breite etwa Position 2-4.)*

*MI - M5 sprechen stumpf, gleichartig.*

M1 sso.

M4 sso.

M2 sso.

Offizier Abteilung - halt!

M5 sso.

Offizier Geweeehr - legt an!

M3 sso.

MI- M5 (*leise*) sso.

Offizier (*laut*) FEUER!

*(Geräusch: Gewehrsalve)*

*(Geräusch: dumpfer Einschlag in MI - M5, leichtes Aufseufzen an Position 2 und 5, ungleichmäßiges Zusammensacken der Körper-)*

*(- sofort akustischer Übergang in lautes Ziehharmonikaspiel, Position 1, immer die gleichen drei Akkorde; dann erst Sprecher, von Ziehharmonika fast übertönt, kaum verständlich.)*

### **Szene 13: Wirtshaus**

*Sprecher (von Ziehharmonika fast übertönt)*

Bei einem Wirte wundermild,  
da war ich jüngst zu Gaste.

*Die fünf Stimmen MI - M5 sind, wie um einen Tisch sitzend, folgendermaßen plaziert:*

Stimmen					1	
2	4					
3	5					
Positionen		1	2	3	4	5

*Kellnerin von rechts hinten auf Position 5 herantretend*

M5 Der Linke hat gewackelt.

M2 Meiner fiel als erster hin.

M3 Meiner hat so lang gekniet.

M4 Der rechts hat dreingeschaut, als ob ihm wer was klaut.

M1 (*lachend*) Wir sind doch die richtigen Nußknacker!

(*kurze Pause*)

M2 : Kellnerin!

Kellnerin: Noch was trinken?

M2 : Butter!

(*Ziehharmonika laut*)

#### **Szene 14: Gebärklinik**

Sprecher Solange es Kinder gibt, wird es Kinder geben.

5 schreiende Säuglinge *Pos. 1-5*

Chor der 5 Schwestern *Pos. 1-5*

M1 - M5 (*als Väter*) *Pos. 1-5*

*Geschrei der 5 Säuglinge, durchlaufend bis Szenenschluß*

Chor (*routinemäßig*) Ein Sohn, ein schöner Sohn!

Mt (*gelassen*) Aha.

M2 (*ebenso*) Aha.

M3 (*ebenso*) Aha.

M4 (*ebenso*) Aha.

M5 (*ebenso*) Aha.

Geschrei der Säuglinge dauert noch einige Momente unvermindert an, dann jähes Abbrechen, kein Fade-out.

*Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Rechteinhabers reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme weiterverarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.*