

3 Radio als Hör-Spiel-Raum

Künstlerische Interventionen in den 1960er und 1970er Jahren

In den 1960er und 1970er Jahren entsteht ein (wenn auch zu seinem Programmumfeld verhältnismäßig kleiner) programmatischer Freiraum für das Hörspiel, in dessen Zuge sich Spielformen herausbilden, die in einer engen Beziehung zu postmodernen Kunstpraktiken stehen. Dieser Freiraum entpuppt sich schnell als eine erneut und intensiv einsetzende Befragung der Möglichkeiten des künstlerischen Spiels im Dispositiv des Radios. Die Suchbewegung ist von Beginn an jedoch experimenteller grundiert und auf einen bestimmten Kreis von an dieser Diskussion beteiligten Redakteuren, Künstlern, Theoretikern, Dramaturgen und Regisseuren beschränkt. So steht von Anfang an nicht die Breite an Möglichkeiten auditiven Erzählens zur Diskussion, sondern ein grundsätzlich verbindendes Moment durchzieht diese Bewegung. Denn die Spielformen, die fortan unter dem Terminus ›Neues Hörspiel‹ subsumiert und darüber vom literarischen Hörspiel so klar wie polemisch abgegrenzt werden, zielen insgesamt nach Klaus Schöning, auf den der Begriff zurückgeht und der die Entwicklung des Neuen Hörspiels wesentlich mitbeeinflusst, »auf eine Abkehr vom nur einführenden, suggestiven Kunsterlebnis ab« (1982: 32).¹ Klaus Schöning fasst diese radiokünstlerische Aktivität folgendermaßen zusammen:

1 Schöning geht es mit dem Begriff ›Neues Hörspiel‹ im Wesentlichen darum, »eine längst überfällige Diskussion in Gang« zu bringen – hierfür habe er ihn bewusst und polemisch eingeführt (Schöning 1970: 256f.).

Nach fünfzigjähriger Geschichte wurde das Hörspiel in seinen Grundvoraussetzungen noch einmal reflektiert und gewann durch einige außerordentliche Realisationen Anschluß an aktuelle künstlerische Entwicklungen der anderen Medien. Wesentlichen Anteil an diesem in Theorie und Praxis ganz unerwarteten Aufbruch Mitte der sechziger Jahre hatten jene ebenso enthusiastischen wie experimentierfreudigen Hörspielmacher, die durch ihre grenzüberschreitenden Aktivitäten auch das Selbstverständnis des Hörspielautors veränderten. [...] Diese Hörspielmacher haben sie [die auditive neue Kunst, B.W.] eingebunden in die medienweiternden, multiperspektivischen Tendenzen der Moderne. (1983: 7)

Über diesen Anschluss an zeitgenössische Kunstpraktiken werden Gestaltungsverfahren realisiert und Programmatiken umgesetzt, die eng mit u. a. der *Musique concrète*, der Fluxus-Bewegung und Dick Higgins' »Intermedia«-Kunst, der Beat Generation, dem Nouveau Roman, der Neuen Musik und der Performance Art verbunden sind. Obgleich die originären Ausprägungen – ob der vielfältigen Einflüsse – sehr unterschiedlich ausfallen, gibt es wie bereits angedeutet auch verbindende Aspekte, die diese Bewegung in ihren Anordnungen konturieren: So sind dem Neuen Hörspiel vor allem sprachkritische Positionen inhärent sowie gesellschaftskritische Tendenzen und ein hohes Maß an Medienreflexivität. Letztere bezieht sich dabei auf verschiedene Ebenen. Damit verbunden ist u. a. die Betonung der Medialität und Materialität der Kunstform als vermittelndes Moment.

Susan Sontag konstatiert für die Kunst der 1960er Jahre allgemein eine Funktionsänderung, die zu einer Verschiebung traditionell anerkannter Grenzen, zu einer Aufwertung der Sinnlichkeit und von daher zur Entwicklung neuer Erlebensformen in der Kunst führt. Im Zuge der Funktionsänderung rückt mehr und mehr die Wahrnehmung in den Fokus. Diese Funktionsveränderung wiederum wirkt sich ihr zufolge nicht nur als eine radikale Erweiterung der Ausdrucksmittel aus. Sie sei auch der Grund für die Entwicklung der Künstler zu »selbstbewußten Ästhetikern [...], die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage stellen« (1965: 345). Die Betonung jeglichen Vermitteltem als zuvor medial *in Form Gesetztes* steht der McLuhanschen These vom Medium als der Botschaft indes sehr nahe, als die Künstler den Blick auf die konstitutiven Bedingungen der medialen Vermittlung richten. Diese Auseinandersetzung spiegeln die Produktionen in ihrer grundsätzlich medienreflexiven Anlage wider, wobei dem Prinzip »Störung« ein zentraler Stellenwert zukommt, wie ich anhand einzelner Produktionen zeigen werde. Die Kunstwerke schließen einerseits in der Offenheit der Konzeptionen an die Programmatiken der Historischen Avantgarden an, erfahren

aufgrund der Korrelation zwischen technischen Neuerungen und künstlerischer Kreation andererseits eine wesentliche Erweiterung und Entgrenzung in ihren künstlerischen Spiel-Räumen; diese Korrelationen wirken sich auch auf die Darstellungsformen und Erzählstrategien des Hörspiels aus. Durch den Einbezug neuer Produktionstechniken verändern respektive erweitern sich die Gestaltungsverfahren. Diese Beziehung wird mitunter über das Moment der Störung rezeptionsästhetisch selbst thematisch. Die Konzeptionen der experimentellen Spielformen, die sich im Umfeld des Neuen Hörspiels herausbilden, stehen dabei wiederum in einem engen Zusammenhang mit den Poetologien einzelner Künstler, denen, wie angedeutet, zwar teilweise Gemeinsamkeiten, etwa ähnliche produktionsästhetische Verfahren oder rezeptionsästhetische Intentionen, inhärent sind.² Dennoch stellt das (Neue)

2 Beim Neuen Hörspiel handelt es sich indes nicht um eine Kunstform, deren Breitenwirkung und gesellschaftliche Funktion sich mit der des (literarischen) Hörspiels, insbesondere während der Blütezeit – Heinz Schwitzke datiert den Beginn des »literarisch relevanten Hörspiels in Deutschland« auf das Jahr 1929 –, vergleichen ließe (vgl. 1963: 71). Machen Hörspiele Anfang der 1930er Jahre etwa zwei Prozent des Gesamtprogramms aus und werden in der Regel zu den besten Sendezeiten – in den Abendstunden – gesendet, so erfährt das Hörspiel seine zweite Blütezeit nach dem Kriegsende 1945, »als Theater und Kinos geschlossen, Zeitungen und Bücher rar – und der Hörfunk das einzige und konkurrenzlose (auch) kulturelle Medium war. Das frühe Nachkriegshörspiel war Buch-, Theater sowie Film-Ersatz und begann vor allem mit Adaptionen. Den deutschen Hörern in den vier Besatzungszonen sollten die bedeutendsten des klassischen Erbes sowie die neue Literatur des In- und Auslandes als Funkliteratur nahegebracht werden« (Krug 2008: 76). So stehen die Hörspiele als überwiegend traditionell-literarische Neuproduktionen – daneben aber auch u. a. Unterhaltungshörspiele, Dialektspiele, Wiederholungen klassischer Produktionen – auch weiterhin im Zentrum der Hörspielprogramme, nur entwickelt sich seit Anfang der 1960er Jahre eben auch das Neue Hörspiel heraus, das rasch Sendeplätze erobert, wie Krug es anhand einzelner Rundfunkanstalten ausdifferenziert: »Etwa ein Viertel des NDR-Hörspielangebots bestand bereits 1973 »im weiteren Sinn« aus Neuen Hörspielen und diese wurden ausschließlich im Dritten gesendet, das »Hörspielstudio«, das der Bayerische Rundfunk 1970 einrichtet, sendet ausschließlich Neue Hörspiele. Bei den Neuproduktionen war das Neue offenbar dominierend« (ebd.: 91). Der Hörspieldramaturg Johann M. Kamps betont in diesem Zusammenhang die Rolle personeller Wechsel in einflussreichen Positionen, der sich eben im Programm alsbald niederschlagen kann. Bedeutet etwa die Übernahme der Hörspielabteilung durch Heinz Schwitzke 1951 beim NDR in der Folge eine Entwicklung hin »zum reinen Wortkunstwerk, zum literarischen Hörspiel mit überzeitlicher Problematik«, das in der Traditionslinie des Kolbschen Innerlichkeitshörspiels steht, so wirkt sich der Personalwechsel beim WDR auf dieser Ebene genau entgegengesetzt aus: »Als beim Westdeutschen Rundfunk 1961 die Hörspielleitung von Wilhelm Semmelroth auf Friedhelm Ortmann übergang, endete eine Programmplanung, die Adaptionen von Bühnenstücken bevorzugte. Es begann

Hörspiel überwiegend nicht den zentralen Referenzpunkt dar. Dies sei deswegen so ausdrücklich betont, da der Versuch, die einzelnen Aktivitäten im Mediendispositiv Rundfunk in den 1960er Jahren über Gemeinsamkeiten wie Differenzen zu bestimmen, zwangsläufig relativ schnell an natürliche Grenzen stößt, denn es handelt sich beim Neuen Hörspiel Schöning zufolge »um etwas kaum eindeutig Definierbares [...], um ein Phänomen, dem etwas Offenes, Mobiles, Fragmentarisches anhaftet.«³ (1982: 17) Insofern stellen der erweiterte Kunstbegriff und das veränderte Selbstverständnis – zwei Bewegungen, die in einer intensiven Wechselbeziehung stehen – diskursive Bedingungen für die Aktivitäten im (Umfeld des) Neuen Hörspiels dar. Neben diesen Aspekten verbindet diese noch ein weiteres gemeinsames Moment: die Autonomie des Klangs im potentiell, die Spielmaterialien betreffend, enthierarchisierten Schallspiel. Dies ist vor allem auf die besondere Stellung der Reflexion von Materialität und Medialität in den Spielformen des Neuen Hörspiels zurückzuführen.

Die Medienkonkurrenz des Fernsehens als Freiraum für das Hörspiel

Die erneute Diskussion um radiophone Darstellungsformen – insbesondere in Bezug auf ihre gesellschaftliche Bedeutung – ist jedoch nicht nur mit den künstlerischen Aktivitäten und Aufbrüchen der 1960 wie 1970er Jahre, mit speziellen redaktionellen Ausrichtungen, personellen Bewegungen und mit der Bewertung wie dem Kunstbegriff einzelner Dramaturgen verbunden. Auch die Etablierung des Fernsehens hat auf die Problematisierung und Thematisierung der kulturellen Bedeutungsbestimmung einen Einfluss. Zwar ist der Radioapparat in den 1960er Krug zufolge »ein völlig selbstverständliches Gebrauchsgut, etwa 95 Prozent der Haushalte hatten ein Gerät« (Krug 2008 :76), doch lässt das Interesse am Hörspiel nach:

der erfolgreiche Versuch, junge Autoren erstmals für die Hörspielarbeit heranzuziehen. Nach einem neuerlichen Wechsel von Friedhelm Ortmann zu Paul Schultes (1968) fanden die inzwischen aufgekommenen Hörspielexperimente im Kölner Programm zeitweise eine breitere Plattform als bei irgendeinem anderen westdeutschen Sender« (1984: 354).

3 Beschreibt Schöning mit diesen Worten die beiden ersten Ursendungen des *WDR-3-HörSpielStudios*, so nehmen dieselben bereits wesentliche Aspekte der weiteren Entwicklung vorweg und können in diesem Grundgestus auf die Spielformen des Neuen Hörspiels ganz prinzipiell übertragen werden.

Das ARD-Medium Fernsehen drängte außerordentlich rasch in die abendlichen und kulturdominierten Radiozeiten. Am 1. April 1963 folgte das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) – und beide Programme machten aus Hörern zunehmend Zuschauer (und aus Hörspielautoren nun auch Drehbuchautoren). Die Konkurrenz lag nicht auf der Ebene Hörspiel – Fernsehspiel, obwohl populäre Serien wie *Familie Hesselbach* das Medium wechselten. Das Fernsehen entzog dem Radio (und damit gerade dem Hörspiel) einfach die (Abend)Hörer, prägte neue Rezeptionshaltungen und sollte so bald zum größten Konkurrenten der Radiokunst werden; die kulturelle Fülle wuchs [...]. Eine große Zeit endete langsam. (Ebd.)

Das Hörspiel findet sich in den 1950er und frühen 1960er Jahren überwiegend in den Abendstunden des Radioprogramms, jedoch setzen die Rundfunkanstalten alsbald auf Sendezeiten, die vom Fernsehen noch nicht besetzt sind. Die Formate werden diesen Zeiten entsprechend angepasst, wie Krug weiter ausführt, indem die Programmverantwortlichen »lange Magazinstrecken für den Morgen und den Mittag [entwickeln], [...] zusätzliche Nachrichtenplätze [etablieren], eigene Pop- und Jugendwellen [gründen], neue Kultursendeplätze in den Zweiten bzw. Dritten Programmen [schaffen] und das Radio zunehmend als Nebenbei-Medium neu [positionieren]« (ebd.). Die Konkurrenz durch das Fernsehen und die damit verbundenen Veränderungen auf den Ebenen der Programmstruktur wie -gestaltung haben entsprechende Auswirkungen auf das redaktionelle Selbstverständnis. So definiert sich der öffentlich-rechtliche Rundfunk seit Mitte der 1960er Jahre als »Dienstleistungsbetrieb mit kulturellen Aufgaben«, statt als »Kulturträger der Nation« (1982: 63), wie der spätere Programmdirektor des NDR, Wolfgang Jäger, die Veränderung beschreibt. Neben der Konkurrenz des Fernsehens sorgt auch die Veränderung der Empfangsgeräte für eine veränderte Rezeptionssituation – der jedoch, so scheint es, die Entwicklung des Radios zum Nebenbei-Medium entgegenzukommen scheint. Frank Schätzlein beschreibt diesen Wandel wie folgt: »Mit der Einführung des Transistors und der dadurch verstärkten Miniaturisierung und Mobilisierung der Empfangsgeräte setzte nicht nur ein Trend zum Außer-Haus-Hören mit tragbaren Empfängern ein, sondern verbunden mit der gestiegenen Motorisierung der Bevölkerung auch zur massenhaften Nutzung von Autoradios« (2012: 74). Darauf reagieren die Rundfunkanstalten wiederum mit der Einrichtung der späteren Servicewellen, dem dritten Programmtyp. Die gesellschaftliche Bedeutung des Hörspiels ist von diesen Veränderungen enorm beeinträchtigt, wie Krug betont:

1967 lag der Hörspielanteil beim populären HR 1 bei nur noch 0,2 Prozent. In einigen Sendegebieten erreichte das Hörspiel bereits 1970 die größeren Hörmehrheiten nicht mehr. Es war – etwa in Baden-Württemberg – ganz aus dem populären SWF-1-Programm verschwunden. Statt dessen wurden die seit Mitte der 1950er Jahre neu eingerichteten, hörerarmer und für wechselnde Minderheiten bestimmten Dritten Programme (WDR 3, NDR 3) zur neuen Hörspielheimat. Das Hörspiel musste (und wollte) seinen neuen Platz in den Kulturprogrammen suchen. Denn hier gab es zwar wenig Hörer, aber reichlich Platz für Experimente und vermeintliche ästhetische Hörsensationen. Und dann gab es noch eine folgenreiche technische Innovation: Das Radio bekam zwei Kanäle: Seit 1963 gab es in Deutschland Stereofunk, 1968 hatte jede öffentlich-rechtliche Welle mindestens ein Stereoprogramm. (2008: 81f.)

Die Entwicklung der Stereophonie⁴ wiederum wirkt sich in der Folge insbesondere in Bezug auf das Neue Hörspiel produktiv aus. Hierauf komme ich noch zurück.

4 In der Stereophonie gibt es zwei Möglichkeiten, beim Hörer das Gefühl von Räumlichkeit zu erzeugen. Zum einen können akustische Signale, analog zur Monophonie, von zwei Schallwandlern auf zwei Tonspuren aufgenommen und über zwei Lautsprecher wiedergegeben werden. In diesem Fall können unterschiedliche Laufzeiten und Intensitäten des Schalls getrennt erfasst und bei der Wiedergabe über zwei Lautsprecher zurückgegeben werden. Eine andere Möglichkeit ist, diese räumlichen Klangeindrücke künstlich zu erzeugen. Anders als z. B. bei einer unveränderten Stereoliveaufnahme werden hier verschiedene Klangquellen unterschiedlich auf den beiden Tonspuren verteilt. Es wird so ein subjektiver Eindruck von Räumlichkeit nachträglich vermittelt, indem Informationen über Entfernung und Richtung mittels Laufzeit- oder Intensitätsstereophonie eingefügt werden. Bei der Laufzeitstereophonie ist das Signal auf einem Lautsprecher gegenüber dem auf dem anderen phasenverschoben, d. h. mit einer Verzögerung versehen. Bei der Intensitätsstereophonie ist der Schallpegel der beiden Signale unterschiedlich, d. h. auf einem Lautsprecher wird das Signal mit größerer Intensität wiedergegeben als auf dem anderen. Eine Kombination aus beiden Techniken wird Äquivalenzstereophonie genannt. Als Beispiel: Im Tonstudio werden verschiedene Monoaufnahmen von Instrumenten so zu einer Stereoaufnahme zusammengefügt, dass der Eindruck der Räumlichkeit entsteht. Neben dem Manipulieren des Frequenzspektrums (wie bei der Monoaufnahme) kann die Tonspur einer Quelle mit unterschiedlicher Gewichtung auf die zwei Tonspuren der finalen Aufnahme verteilt werden. Auf diese Weise können Phantomschallquellen – anders als bei der Monophonie – auch außerhalb der Mitte zwischen zwei Lautsprechern positioniert werden.

Das Neue Hörspiel:**Redaktionelle Wegbereitung und Künstler als Hörspielproduzent**

Die tatsächliche Initiation des Neuen Hörspiels geht nicht primär von Schöning aus – auch wenn er diesen Begriff einführt –, sondern vollzieht sich im Saarländischen Rundfunk mit der Übernahme der Leitung der Hörspielabteilung 1964 durch Heinz Hostnig, der ein Jahr später den Dramaturgen Johann M. Kamps anstellt. Hostnig beschreibt die Situation, die diese Entwicklung begünstigt, folgendermaßen:

Auf dem Halberg war ein nigelnelneues Funkhaus entstanden. Das Musikstudio befand sich technisch auf dem neuesten Stand, und noch war einiges Baugeld vorhanden, um auch die Hörspielstudios für die Stereophonie auszustatten. Wir mußten nur grünes Licht geben: Dramaturg Kamps und ich. Zustatten kam uns ferner, daß wir, am Rande der damaligen Hörspiellandschaft, keinem sonderlichen Normendruck ausgesetzt waren. Hilfreich bei der Entscheidung, ob wir nun bei der Stereophonie mitmachen oder nicht mitmachen sollten, war schließlich vor allem die Bekanntschaft mit Ludwig Harig. (Zit. n. Krug 2008: 82)

Diese Bekanntschaft führt in der Folge zu den ersten Stereohörspielen, darunter u. a. eines der bekanntesten sprach- und ideologiekritischen Hörspiele Harigs: *ein blumenstück* (SR 1968), dem 1969 die Hörcollage *Staatsbegräbnis*, eine Koproduktion zwischen SR und WDR, folgt, das aus dem Tonmaterial der Rundfunkberichterstattung über das Staatsbegräbnis des Bundeskanzlers Konrad Adenauer vom 25. April 1967 entsteht und als kritische Analyse und Demonstration sprachliche Rede in ihrer Phrasenhaftigkeit ausstellt und hörbar macht. Die Entwicklung setzt sich u. a. in den redaktionellen Aktivitäten des *WDR-3-Hörspielstudios* fort, das nach Krug aufgrund »spezifischer Voraussetzungen und Funktionen [...] von Anfang an das Modell eines kreativen, forschenden Pilotprogramms, eine Art *Hörspiel-Workshop* praktizieren [konnte]. Eine Konzeption wurde entwickelt, in der Hörspiel und Auseinandersetzung über das Hörspiel als zusammenhängende Sendung eine Einheit bilden.«⁵ (Ebd.: 18) Neben der redaktionellen Arbeit sind Schöning zufolge

5 So präsentiert die Redaktion nicht nur ein Hörspiel auf einem Sendeplatz, sondern reflektiert die Entwicklungen mit, stellt es darüber als Beispiel und Teil in einen größeren Zusammenhang: »Analysen, Radio-Essays, Arbeitsberichte, Gespräche mit Hörspielmachern, sowie Diskussionen mit Hörern bilden das Programmfeld. Absicht dieser besonderen Sendeform ist es, das jeweilige Hörspiel nicht isoliert, sondern im Zusam-

für diesen Aufbruch »jene ebenso enthusiastischen wie experimentierfreudigen Hörspielmacher [verantwortlich], die durch ihre grenzüberschreitenden Aktivitäten auch das Selbstverständnis des Hörspielautors veränderten.« (1983: 7) Einige Autoren fangen an, ihre Hörspiele selbst zu produzieren, wodurch es zur (partiellen) Überführung des Schriftstellers in die Funktion des Autor-Regisseurs kommt. Liefert der Hörspielautor im klassischen Produktionsprozess lediglich das Manuskript, so entwickelt sich daneben »der Typ des *Hörspielmachers*« (ebd.) heraus, der die akustische Realisation, nicht mehr zwangsläufig von einer Textvorlage ausgehend, selbst übernimmt.⁶ Hierüber werde Antje Vowinkel zufolge »die konventionelle Trennung von Autor, Regisseur und Techniker hinfällig. Viele Stücke entstehen erst im direkten Umgang mit der Technik.« (1995: 151) Diese These ist indes zu relativieren, denn hinfällig wird die Trennung keineswegs. Zwar wird der Regisseur in vielen Fällen obsolet, nicht aber der Tontechniker, da der Umgang mit der Studioteknik eine gewisse Kompetenz und Routine voraussetzt, die in der zeitlich (normalerweise) limitierten Arbeit eines Künstlers im Radiodispositiv faktisch nicht zu bewerkstelligen ist. Was Schöning über die Figur des Hörspielmachers jedoch akzentuiert, ist die Tatsache, dass die Funktion des Künstlers im Neuen Hörspiel potentiell eine veränderte darstellt. Wie intensiv sich diese Auseinandersetzung zwischen Künstler, radiophoner Kunstform und damit auch den Produktionstechniken – etwa dem Tonband – indes gestaltet, ist von Fall zu Fall zu differenzieren und keineswegs zu generalisieren. Vor diesem Hintergrund streicht Klaus Schöning daher den wesentlichen Teil seiner redaktio-

menhang mit Tendenzen der Hörspiel- und Mediengeschichte sowie anderer künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklungen darzustellen.« Darüberhinaus werden einzelne Hörstücke zu programmatischen Sendereihen zusammengefasst, die dem Hörer über Informationen Orientierungshilfen an die Hand geben, wie sie Interesse wecken sollen: »Die Verbindung von künstlerischer Produktion und interpretatorischen Elementen ist Ausdruck einer offenen, weiterführenden Arbeit, die multiperspektivisch auf Verdeutlichung von Zusammenhängen ausgerichtet ist. Der Hörer als mitdenkender Ohrenzeuge« (ebd.). Diese spezielle Sendeform, die die eigene Entwicklung historisch wie ästhetisch verortet, wirke sich in der Folge insofern positiv aus, als die Entscheidung, ab 1968 Neuproduktionen ins Programm zu integrieren, die Hörer nicht unvorbereitet treffe (vgl. ebd.: 29). Diese Sendeform findet sich etwa beim Bayerischen Rundfunk in der Redaktion *Hörspiel und Medienkunst*. Auch das *Kunstradio* des ORF operiert mit dieser Art von Vermittlungsarbeit.

6 Der Hörspielmacher löst im Neuen Hörspiel jedoch den Hörspielautor nicht endgültig ab: Dieser Produktionsprozess stellt lediglich eine Alternative dar. So gibt es weiterhin Hörspielautoren, deren Skript von einem Regisseur umgesetzt wird.

nellen Arbeit als Einbindung der »Künstler aus den unterschiedlichsten Medien und Disziplinen in den Prozess der akustischen Realisierung ihrer Werke« (1996: 72) heraus; zögernd finden die »außerhalb des Hörspiels anerkannten Schriftsteller von Mon bis Jandl, von Rühm bis Heißenbüttel Ende der sechziger Jahre Einlaß in das Hörspielprogramm – [...] Ergebnis einer aktiven, offenen Dramaturgie. Diese Entwicklung wurde bekannt unter dem Schlagwort *Neues Hörspiel*.«⁷ (1982: 24) Setzt die Arbeit im Studio samt technischer Prozesse eine gewisse Offenheit voraus, wäre eine solche Einladung etwa »[f]ür den traditionell arbeitenden Schriftsteller [...] eine unzumutbare Überforderung gewesen. [...] Die Autoren des sogenannten Neuen Hörspiels dagegen – aus dem Lager der experimentellen Literatur, der konkreten Poesie, des Sprachspiels, der akustischen Readymades und der Lautpoesie – waren mit ihrer Literatur auch in die Grenzbereiche von kaum noch aufschreibbarer Sprache gekommen.« (1996: 72f.) Neben dieser Vertrautheit mit Sprache und Literatur in den Grenzbereichen sind Schöning zufolge außerdem künstlerische Verfahren – insbesondere Verfahren der Montage und vor allem das »Prinzip Collage« – einladende Voraussetzungen dafür, »die Arbeit am Schreibtisch mit der im Studio zu ergänzen oder ganz zu vertauschen. Das intermediale Selbstverständnis dieser Künstler [...], ihr Umgang mit Sprache, Geräusch und Klang als gleichwertigen Gestaltungskomponenten, ihr Interesse am technischen Prozess im Studio ließen sie im Radio ein ihren künstlerischen Intentionen adäquates Realisierungsfeld finden.« (Ebd.: 73) Insofern zielt das Neue Hörspiel dem Schriftsteller und Hörspielregisseur Peter O. Chotjewitz zufolge »nicht mehr auf eine Ausweitung des Sehens, sondern des Hörens. Es hat entdeckt, daß das Radio eigentlich an das Ohr appelliert und daß es paradox war, jahrzehntelang mit Hörspielen ans blinde Auge zu appellieren.« (1970: 139) Heißenbüttel betont die Rolle experimenteller Literatur und insbesondere der Konkreten Poesie für die Entfaltung des Neuen Hörspiels, sei es doch eng verbunden mit den Konsequenzen der Einsicht, die letztere in der veränderten Verwendung von Sprache vermittele. Diese Einsicht betrifft Heißenbüttel zufolge besonders die vorstrukturierte Bedingtheit jeglichen Sprechens, wonach »kein literarischer Gebrauch der Sprache frei ist, abzubilden, was er will,

7 Klaus Schöning beschreibt die Konsequenzen dieser offenen Bezeichnung, die in der Folge zu Missverständnissen führe folgendermaßen: »Ein etwa herausfordernder und ungenauer Begriff, der bald jeder Klassifizierung offenstand. Ich hatte ihn 1968 eingeführt, ohne zu ahnen, welche Definitionen und Denunziationen damit ausgelöst werden sollten« (ebd.).

zu beschreiben, was immer sinnlich wahrnehmbar oder mathematisch registrierbar ist.« (1982: 9) Daher charakterisiert sowohl die experimentelle Literatur als auch die konkrete Poesie – über etwa die »Öffnung der phonetischen Sprachphänomene« – der Versuch, »die Vorgabe der Sprache selbst wirksam zu machen. [...] Gerade die phonetischen Öffnungen der konkreten und experimentellen Literatur wurden für das Hörspiel fruchtbar. Ebenso die Methode, mit Vorfabriziertem, mit Zitaten zu arbeiten.« (Ebd.: 9f.) Die Aktivitäten des Neuen Hörspiels verbindet daher als ein weiteres gemeinsames Merkmal, das sich in vielen Produktionen implizit oder explizit finden lässt, eine sprachskeptische wie -kritische Position, der innerhalb des Massenmediums Radio, dem »Medium der Stimme« (Hagen 1991: 243), besonders aufgrund des Kontexts ein interessantes Realisationsfeld eröffnet wird.

Damit legt Schöning in den 1960er Jahren mit den u. a. von ihm initiierten Diskussionen und radiopraktischen (Such)Bewegungen, deren Kern mitunter die (intermediale) Untersuchung der spezifischen Medialität und Materialität radiophoner Inszenierungs- und Vermittlungsformen sowie des medialen Dispositivs Radio darstellen, einen für die folgenden Jahrzehnte zentralen Grundstein.

Können Hörspiele bereits in den 1960er Jahren auch grundsätzlich außerhalb der Rundfunkstudios produziert werden, gibt es jedoch, wie es Hellmut Geißner formuliert, »noch keine anderen kapitalkräftigen Produktionsstätten und Absatzorganisationen« (1970: 105), bleiben Hörspiele zunächst ausschließlich Programmbestandteil des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Wie kann sich aber das Hörspiel als Kunstform in einem weitestgehend durchinszenierten Programm behaupten? Dieser Frage geht Klaus Schöning bereits 1974 in seinem Aufsatz *Der Konsument als Produzent?* nach und stellt fest, dass das Hörspiel, das sich permanent als eigentliche Kunst beweisen müsse, seine Funktion und seine Bedingungen besonders intensiv reflektiere. Das Paradox der zunehmenden Abstrahlung medienästhetischer Mittel des Hörspiels auf sein Programmumfeld der Informationssendungen, die sich ihrerseits immer öfter dieser Mittel in der Inszenierung ihrer Inhalte bedienen, hat Auswirkungen auf den »Freiraum« des Hörspielschaffens: Die Produktionsmittel werden von einigen Hörspielmachern zunehmend bewusster wie auch reduziert eingesetzt und reflektiert (vgl. Schöning 1974: 10f.). Heidi Grundmann, die das *Kunstradio* im österreichischen Rundfunk 1987 gründet, fasst die Entwicklung seither wie folgt zusammen:

Tatsächlich hat die Ars Acustica seit den 60er Jahren in bewusster, konzeptueller Ausnutzung der Möglichkeiten der Stereophonie, in der Verwendung des O(riginal)-Tons oder im Heranziehen von KomponistInnen als HörspielmacherInnen das Hörspiel erneuert; sie hat den Sprachbarrieren des narrativen Hörspiels die Entwicklung einer international verständlichen Sprache gegenübergestellt, in der Wort, Geräusch und Klang gleichwertig sind. (2000: 132)

Stellt die Gleichberechtigung des Wortes, der Geräusche und Klänge ein zentrales Merkmal dieser Radiokunst dar, so steht diese Enthierarchisierung in einem engen Zusammenhang mit einem offenen Spielbegriff, der sich vor allem in grenzüberschreitenden Produktionen zwischen narrativ-dramatischen Darstellungsformen und musikalisch-kompositorischen Arrangements sowie sprach- und allgemein gesellschaftskritischen Hörspielen zeigt. Dabei stehen die Produktionen des Neuen Hörspiels natürlich spätestens durch die einzelnen Künstler in einem intensiven Austauschprozess mit der zeitgenössischen Kunstpraxis, auf die ich im Folgenden näher eingehe.

3.1 Unterwegs zu neuen Darstellungsformen: (Neues) Hörspiel als intermediale Suchbewegung

Intermedia als poetologisches Konzept: Das Prinzip ›Expanded‹

Vorausgesetzt man versteht die Geschichte der mitteleuropäischen Künste als – wie der Musikwissenschaftler Golo Föllmer konstatiert – »die einer kontinuierlichen Trennung der Wahrnehmungsbereiche« (1997: 37), so erlebt diese Trennung im 20. Jahrhundert über den künstlerischen Aufbruch aus den tradierten Kunstdisziplinen mit den Historischen Avantgarden eine grundlegende Umgestaltung. Versuche klarer begrifflicher Zuordnung und Systematiken versprechen jedoch über das 20. Jahrhundert hinaus wenig deckungsgleich mit der tatsächlichen Kunstpraxis zu sein; diese Bemühungen resultieren, der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber zufolge, vielmehr aus einem Ordnungsbedürfnis, »das die Künstler nie erfüllten«: »Klangkunst ist ebenfalls eine Bezeichnung, die auf verschiedene Kunstformen bezogen werden kann, die nicht einmal akustisch klingend sein müssen.« (2008: 5) Klangkunst ist

daher nur ein Beispiel für eine Kunstgattung, die »zwischen den im 18. Jahrhundert von einander abgegrenzten Kunstgattungen angesiedelt« (ebd.) ist. Trotzdem lassen sich auch im 20. Jahrhundert noch Forderungen nach einer Reinheit der Künste finden; so wertet etwa der Kunstkritiker Clement Greenberg in den 1940er- bis in die frühen 1960er Jahre hinein »intermediale Kunst« als »Niedergang des Geschmacks« (1997: 454) ab. Wie auch immer die Bewertung intermedialer, im Sinne von medienübergreifender wie Gattungs- und Genregrenzen überschreitender Praktiken, Kunstformen ausfallen mag, verweist bereits der Fluxuskünstler Dick Higgins, der den Begriff »Intermedia« 1965 in die Diskussion einbringt und mit dem er eben jene Kunstwerke zu beschreiben sucht, die als Überschreitungen angestammter künstlerischer Darstellungsformen zu verstehen sind, 1981 darauf hin, dass der Begriff schon von dem Dichter Samuel Taylor Coleridge 1812 verwendet wird, wenn auch in einem davon zu unterscheidenden Kontext (vgl. Higgins 1965: 25).⁸ Was Higgins hierüber dennoch deutlich macht, betrifft der Theaterwissenschaftlerin Barbara Büscher zufolge, die sich in ihrer Studie *Live Electronic Arts und Intermedia: die 1960er Jahre* mit der Schnittstelle von performativen Praktiken und zeitgenössischen medialen Technologien auseinandersetzt, die Tatsache, »dass historische Verbindungslinien nicht nur zur sogenannten historischen Avantgarde am Beginn des 20. Jahrhunderts bestehen, sondern dass sie bis in die Kunstphilosophien des frühen 19. Jahrhunderts zurückreichen.«⁹ (2002: 19). Higgins dient der Begriff vor allem zur Beschreibung einer spezifischen künstlerischen Haltung:

[T]he term is not prescriptive: it does not praise itself or present a model for doing either new or great works. It says that intermedial work exists. Failure to understand this would lead to the kind of error of thinking that intermedia are necessarily dated in time by their nature, something rooted in the 1960s, like an art movement of the period. There was and could be no intermedial movement. Intermediality has always been a possibility since the most ancient times, and though some well-meaning commissar might try to legislate it away as formalistic and therefor antipopular,

8 Coleridge sucht mit dem Begriff »intermedium« spezifische Funktionen der Allegorie als literarisches Verfahren zu beschreiben.

9 Auch Susan Sontag betont in diesem Zusammenhang, der Abbau der Gattungsunterschiede sei »eines der reichsten Vermächtnisse der Romantik. Sieht man von dem Einfluß ab, den die Lyrik auf den Roman ausübt, so sind es unter den fremden Kunstformen besonders die Malerei und der Film, die sich für diese Gattung als bedeutsam erwiesen haben« (1982: 164).

it remains a possibility wherever the desire to fuse two or more existing media exists. (1965: 25)

Entsprechend sind intermediale Verfahren auch grundsätzlich nicht auf das elektronische Zeitalter beschränkt; praktizierte Intermedialität als künstlerische Haltung und als Verfahrensweise beschreibt vielmehr das Interesse intermedial operierender Kunst als etwa der Reflexion von Materialität und Medialität, Arbeit mit und an medialen Darstellungs- und Inszenierungsformen und der Erkundung der Grenzen zwischen kodifizierten Kunstdisziplinen wie Einzelmediendispositiven, die konventionell als distinkt wahrgenommen werden. Mit Medien bezeichnet Higgins demnach ganz allgemein »Gestalt-Möglichkeiten« (1969: o. S.), die sich in und als Formen realisieren.

Die Erkundung des medialen Raumes über die Form, »als Differenz-Form des Dazwischen« (Paech 1998: 23), steht in einem engen Zusammenhang mit dem »extreme[n] Medienbewußtsein« und dem »starken Akzent auf dem Medium«, den Higgins für die 1960er Jahre konstatiert und mit der Aufbruchstimmung dieser Zeit verbindet:

[E]rfahrungen, wie die Friedens- und Bürgerrechtsbewegung während der Sechziger Jahre, führten zu einer größeren Empfänglichkeit für Veränderung, Geschehnis und Erlebnis. Dies hat zu einer Verschiebung in unserer Zeit-Wahrnehmung geführt, fort von dem endlosen Kontinuum oder Diskontinuum, hin zu einer gegliederten Wahrnehmung, die mehr Verwandtschaft mit dem Erzählerischen hat. Die Empfindung, daß große Ereignisse stattfinden, daß eine tiefgreifende Umwälzung bewirkt wird, die alles berührt, von unserer ökonomischen und sozialen Struktur (die schwarze Revolution), unseren Sitten (die sexuelle Revolution), unserer Wirtschaft (der neuen Gemeinsinn, das Gruppenbewußtsein und die Studenten-Aufstände) bis hin zu unseren tiefsten physischen und psychologischen Einsichten (die psychodelische Explosion), diese Empfindung für die großen Geschehnisse erzeugt einen Sinn für Inhaltlichkeit in den Künsten, über die abstrakten Werte und Strukturen hinaus, die charakteristisch sind für die Sechziger Jahr. (Higgins 1969: o. S.)

Das Interesse an Materialität und Medialität künstlerischer Gestalt-Möglichkeiten, das sich also in erster Linie auf differente und kodifizierte Darstellungs- und Wahrnehmungsformen bezieht, um über mediale Austauschprozesse Formenrepertoires zu entgrenzen wie zu erweitern, beschränkt sich dabei nicht auf kunstimmanente, sondern bezieht grundsätzlich alle verfügbaren Materialien, auch die der Alltags- wie Popkultur, mit ein. So charakterisiert Higgins den Umgang mit den Medien durch Künstler wie folgt: »The material is not channeled into an existing mode, but, rather, uses whatever unique-

ness there is in the material to determine itself.« (1965: 1) In diesem Prozess der An- und Zueignung der Produktionstechnik als »hohe[r] Grad an Komplizität« beschreibt sich etwa der Komponist Mauricio Kagel im Umgang mit medialen Technologien wie auch Musikinstrumenten als »voll des Respekts und zugleich ziemlich respektlos. [...] Komplize heißt hier, immer bereit sein, nach Umwegen zu suchen, die in der Bedienungsanleitung des Geräts nicht erwähnt, nicht empfohlen oder schlicht nicht erlaubt sind.« (Zit. n. Schöning 1996: 63) Auch Büscher betont, dass es Higgins mit dem Begriff »Intermedia« nicht um die Benennung und Etablierung einer neuen Kunstrichtung oder -bewegung gehe, sondern er verstehe ihn

als Bezeichnung einer künstlerischen Haltung, eines Zugangs zu und Zugriffs auf zeitgenössische Materialien, deren Aktualisierung und Fortschreibung von den jeweiligen historischen Kontexten geprägt ist. Dem »Zwischen die Medien treten« entspricht das Experimentieren mit neuen Anordnungen und Strukturen im Verhältnis zu vorgefundenen und tradierten Materialien/Verfahren. In Higgins Verständnis umreißt der Begriff einen Prozess, der immer wieder zum Abschluss kommen kann und an anderer Stelle neu aufgenommen wird. (2002: 19)

Als wesentliches Merkmal der Entwicklung streicht Büscher Prozessorientierung heraus, verstanden als »sowohl die Öffnung des Werks für den Zuschauer/Zuhörer, wie die Offenlegung/Vorführung des künstlerischen Arbeitsprozesses und, an zentraler Stelle, den Übergang in Aktivität und Performativität.« (Ebd.) Die Betonung der Materialität und Medialität, »der stofflichen, technischen und strukturellen Eigenschaften der Medien gegenüber ihrem Charakter als Mittler (oder Übermittler von Botschaften)« verbinde diese Haltung Barbara Büscher zufolge wiederum »mit McLuhan's berühmten Diktum »The medium is the message« (ebd.: 22). Was die Kunst von Formen gesellschaftlicher Kommunikation jedoch scheide, sei der Aspekt der Selbstreflexivität als Basis künstlerischer Gestaltung. Dieser wird entsprechend immer dann thematisch, »wenn neue Medien in Relation zu den traditionellen treten – wie es auch die Avantgarde-Bewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts zeigen.« (ebd.) Mit dem Begriff »Intermedia« wird Büscher zufolge demnach »systematisches Denken in Kunstpraxis und -reflexion eingeführt, und das noch vor der Frage nach dem Einbezug aktueller Technologien und neuer Medien. Nicht mehr das Artefakt als abgeschlossenes Objekt ist Gegenstand von Kunst/Wahrnehmung, sondern Relationen werden als zu bearbeitende und als Elemente einer dynamischen Anordnung (Prozess) herausgestellt.« (Ebd.: 8) Eben jene Relationen suche ich anhand einzelner künstlerischer Program-

matiken über konkrete selbstreflexive Aus-Formungen in der akustischen Kunstform des Hörspiels der 1960er wie 1970er Jahre innerhalb dieses Kapitels zu erkunden. Zuvor gilt es jedoch einen Blick auf weitere Aspekte zu werfen, die ich als grundlegend für die Spielformen im Umfeld des Neuen Hörspiels erachte. Dies betrifft im Folgenden die Betonung der Ereignishaftigkeit des Rezeptionsakts, wie sie Susan Sontag für die Kunst der 1960er Jahre konstatiert. Higgins *Horizons* steht programmatisch für eine künstlerische Bewegung in den 1960er und 1970er Jahren, für die der selbstverständliche Umgang mit unterschiedlichen Medien wie medialen Dispositiven charakteristisch ist. Der Terminus ›Intermedia‹ scheint diese Aktivitäten so treffend zu beschreiben, da der Begriff eben sowohl das mediale Differenzial als auch Materialität und Medialität als Medienspezifik vereint, da einer diskursiven Bestimmung der Differenz zwangsläufig immer auch die Bestimmung der Spezifik – im Sinne einer doppelten Bewegung – inhäriert. Dementsprechend steht ›Intermedia‹ für die Austauschprozesse zwischen medialen Darstellungsformen als Erforschung der Medialität und Materialität künstlerischer – mit Higgins – *Gestalt-Möglichkeit*. Higgins ›Intermedia‹-Begriff spielt in der Kunstform des (Neuen) Hörspiels auf verschiedenen Ebenen eine zentrale Rolle.¹⁰ Der künstlerischen Praxis der 1960er und 1970er Jahre inhäriert das Streben nach einer Erweiterung des Ausdrucks- und Formenrepertoires. Sie ist als Suchbewegung durch eine intensive Auseinandersetzung mit den Grenzen und Differenzen medialer Darstellungsformen gekennzeichnet, die die Künstler mitunter zu überwinden suchen: etwa über Strategien der Medienkombination, des Medienwechsels oder der intermedialen Bezugnahme. Die Medienkombination spielt in dieser Zeit im Bereich des Hörspiel nur eine ephemere Rolle. Dagegen kommt etwa dem Medienwechsel nicht nur im Hörspiel, sondern ganz generell ein hoher Stellenwert zu.¹¹ Medienwechsel sind vielfach durch intensive

10 Ich klammere hierbei den Zusatz ›Neu‹ ganz bewusst ein, entstehen doch auch Arbeiten abseits dieses Begriffes, etwa im Falle Wolf Vostell oder Rolf Dieter Brinkmann, die zwar diesem Umfeld produktions- wie rezeptionsästhetisch mitunter zuzurechnen sind, diese spezifische Terminologie wie auch die Kunstform des Hörspiels generell selbst jedoch nicht notwendigerweise im Blick oder als zentralen Referenzpunkt haben, als vielmehr die eigene Poetologie.

11 Hierbei muss jedoch zwischen einem Medienwechsel und einer ›bloßen‹ Zweitverwertung als zwei divergenten Transformationstypen medialer Produktion in einem anderen medialen Format unterschieden werden, obgleich die Grenzlinie nicht immer völlig eindeutig zu ziehen ist. Bezeichnet der Terminus des ›Medienwechsels‹ als »produktionsästhetisch orientierte[r], genetische[r] Begriff« in Anlehnung an Irina Rajewsky, die

Auseinandersetzungen mit den medialen Formen der unterschiedlichen medialen Dispositive, zwischen denen gewissermaßen die Über-Setzung als einer zwischen unterschiedlichen Formen der Inszenierung und Darstellung stattfindet, geprägt. Die Beschäftigung wird teilweise nicht nur über die Verwendung intermedialer Bezüge thematisch, sondern ist mitunter über die Aktualisierung dieser Aushandlung innerhalb der Produktion rezeptionsästhetisch diskursiv. Das Interesse am Medienwechsel, die Suche, die Überwindung wie Erweiterung und Entgrenzung medialer Darstellungsformen und Formenrepertoires zeugt von einem intermedialen Selbstverständnis und einer intensiv praktizierten Intermedialität

Susan Sontag: Kunst als Ereignis und die neue Erlebnisweise

Die neue Erlebnisweise ist herausfordernd pluralistisch;
sie kennt den quälenden Ernst wie den Spaß,
den Witz und die Wehmut. Dazu ist sie äußerst geschichtsbewußt;
und ihr Enthusiasmus (und seine Verdrängung)
ist von rasendem Tempo und Hektik gekennzeichnet.
Dieser neuen Erlebnisweise ist die Schönheit einer Maschine
oder der Lösung eines mathematischen Problems,
eines Bildes von Jasper Johns, eines Films von Godard
und der Persönlichkeit wie der Musik der Beatles
gleichermaßen zugänglich.

Sontag 1965: 354

Die programmatische Erweiterung, die dem ›Neuen Hörspiel‹ bereits auf der Ebene der Bezeichnung inhärent ist, steht in einer engen Beziehung zum *performative turn*, der nach Petra Maria Meyer »den Fokus fort von Texten hin zu

»Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts bzw. Produktsubstrats in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium« (2002: 201), so subsumiere ich unter dem Begriff der ›Zweitverwertung‹ eine weniger der inter- als der transmedialen Übertragung zugehörige Produktion in ein anderes mediales Produkt. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass bei letzterer normalerweise mehr die Transformation eines Stoffes im Vordergrund steht als die Medienspezifität der kontaktgebenden und -nehmenden Referenzmedien. Insofern agieren diese Transformationsprozesse eher medienunspezifisch, da die Übersetzung als Transformation eines Medienproduktes in einen anderen medialen Kontext sich normalerweise am Zeichensystem der jeweiligen Medien orientiert und sucht, darin (möglichst reibungsfrei) aufzugehen, »ohne daß hierbei die Annahme eines kontaktgebenden Ursprungsmediums wichtig oder möglich wäre« (ebd.).

Handlungen, Praktiken, Vollzügen, Aktionen« (2008: 14) verschiebt, und von Dieter Mersch als Wende von Werkästhetik zur »Ereignisästhetik«, als »Weg dabei ›vom Werk zum Ereignis‹« (2002: 163), bezeichnet wird. Als Ereignis entfaltet diese Kunst ihre potentielle Wirkung entsprechend im wie als Vollzug: als vor allem sinnlich-perzeptiver Vorgang im Rahmen ihrer Rezeption, wobei Perzeption und Apperzeption mitunter in ein vielschichtiges Wechselspiel geraten. Die US-amerikanische Schriftstellerin und Theater- wie Literaturkritikerin Susan Sontag konstatiert bereits 1965 eine grundsätzliche Veränderung der Funktion von Kunst, die sie als »neues Instrument« beschreibt: »ein Instrument zur Modifizierung des Bewußtseins und zur Entwicklung neuer Formen des Erlebens« (1965: 345). Die Funktionsänderung ist nach Sontag auch der Grund für die Entwicklung der Künstler zu »selbstbewußten Ästhetikern [...], die unentwegt ihre Darstellungsmittel, ihre Materialien und Methoden in Frage stellen.« (Ebd.) Dies führe wiederum zur Ausprägung einer neuen Erlebnisweise, die »Kunst als die Erweiterung des Lebens [begrift] – eine Erweiterung des Lebens, die als Ausdruck (neuer) Formen der Lebendigkeit zu verstehen ist.« (1965: 349) Der neuen Erlebnisweise schreibt Sontag Präzision und eine hohe Wirksamkeit als »Schocktherapie [...], durch die unsere Sinne verwirrt und zugleich geöffnet werden« (ebd.: 352) zu. Dies begründet sie vor allem über den hohen Stellenwert des Vollzugs und der Sinnlichkeit dieser Kunst. Zentral für eine derartige Kunst ist Sontag zufolge nicht die Idee des Kunstwerks, »sondern die Analyse und Erweiterung der Wahrnehmung (und wenn es doch eine ›Idee‹ ist, dann betrifft sie die Erlebnisweise). [...] Eine solche Kunst ist ihrem Wesen nach experimentell – nicht auf Grund einer elitenhaften Verachtung für das, was der Mehrheit zugänglich ist, sondern in dem gleichen Sinne, in dem auch die Naturwissenschaft experimentell ist (ebd.: 350).¹² Ferner charakterisiert Sontags Ansicht nach diese Kunst, dass sie »antihedonistisch« ist: »Es schmerzt, wenn die Sinne provoziert und stark beansprucht werden. Die neue Musik schmerzt die Ohren, die neue Malerei

12 Susan Sontag spricht darüber hinaus noch einen wesentlichen Aspekt an, dem insgesamt zu wenig Aufmerksam geschenkt wird. So betont sie, dass »das sensorische Bewußtsein des Menschen nicht nur eine Biologie, sondern eine spezifische Geschichte hat; in jeder Kultur stehen bestimmte Sinne hoch im Kurs, während andere unterdrückt werden« (ebd.: 352). Ferner ist dem hinzuzufügen, dass die Sinne etwa aufgrund von Medienumbrüchen Veränderungen erfahren. So sehen und hören wir heute anders, als Menschen vor 100 Jahren dies noch getan haben. Insbesondere die medialen Technologien haben im 20. Jahrhundert zu einer rasanten Veränderung unserer Wahrnehmung beigetragen, auf die u. a. McLuhan (vgl. etwa 1964) aufmerksam gemacht hat.

bietet keine Augenweide, die neuen Filme und die wenigen neuen Prosawerke von Interesse sind keineswegs eingängig.« (Ebd.: 353) Sontags Plädoyer für diese veränderte Funktion der Kunst erweist sich etwa für Rolf Dieter Brinkmann als ein inspirierendes Moment, das nachdrücklich Spuren in seinem Werk hinterlässt, wenn es sich auch später für ihn (Anfang der 1970er Jahre) als utopisches Unternehmen angesichts der Vereinnahmung, Entschärfung und Kommerzialisierung gegenkultureller Ästhetiken wie Programmatiken durch die Kulturindustrie herausstellt. Was sich in Sontags Aufsätze aus den 1960er Jahren dennoch widerspiegelt und was sich auf etwa Brinkmann nachhaltig auswirkt, ist der selbstverständliche und fordernde Gestus, mit dem Sontag – analog zu etwa Leslie Fiedler – tradierter Hermeneutik entgegentritt.

Marshall McLuhan

und sein Einfluss auf die Kunst der 1960er und 1970er Jahre

Den neuen Mediendispositiven kommt in der postmodernen Kunst eine zentrale Bedeutung zu. Denn zum einen scheinen dieselben noch weitestgehend frei von normativen Formenrepertoires wie von kulturellen (als ritualisierten) Funktionszuschreibungen. Zum anderen begründet sich die intensive Auseinandersetzung darüber, dass die Frage nach den Auswirkungen neuer medialer Dispositive, wie sie sich mit dem 19. und im 20. Jahrhundert rasant herausbilden, etablieren und stabilisieren, auf etwa die Wahrnehmung erneut einen wichtigen Stellenwert erfährt. So werden denselben insbesondere durch McLuhan – dessen Thesen und Analysen nicht nur die heutige Medientheorie mitbegründen, sondern auch einigen Einfluss auf Künstler¹³ haben – Möglichkeiten zugeschrieben, die wiederum an die Postulate Benjamins hinsichtlich der emanzipatorischen Wirkung u. a. des Films erinnern und in der Medientechnik¹⁴ selbst begründet scheinen. Dies zeigt sich etwa in McLuhans emphatischem Statement zum Fernsehen:

13 So etwa auf Brinkmann, der sich intensiv mit McLuhans Schriften auseinandersetzt, u. a. einen Aufsatz von ihm in der Anthologie *Acid* veröffentlicht, und für den McLuhan ein wichtiger Impulsgeber wird (vgl. McLuhan/Leonard 1969: 368–376).

14 Die Technikzentriertheit McLuhans bedeutet gewissermaßen eine der größten und folgenschwersten Schwächen McLuhanscher Theorienbildung, die mittlerweile in den Geisteswissenschaften problematisiert wird. Diese stellt, wie etwa der Medienwissenschaftler Hartmut Winkler in einem Aufsatz zu diesem Aspekt erläutert, den Grund dafür dar, dass medienwissenschaftliche »Argumentationen, was die Oberfläche angeht, ganz und vollständig im Materiellen verbleibt« (Winkler 2008: 160). Solchermaßen ope-

Eine neue ›Politik‹ entsteht auf eine Weise, die wir noch nicht wahrgenommen haben. Das Wohnzimmer ist zur Wahlkabine geworden. Durch das Fernsehen nehmen wir heute teil an Demonstrationen, Kriegen, Revolutionen, Umweltverbrechen und anderen Ereignissen. Und das verändert *alles*. Wahrnehmungsschock! In einer elektronischen Informationsumwelt können Minoritäten nicht mehr ausgegrenzt werden. Zu viele Menschen wissen zuviel voneinander. Unsere neue Umwelt zwingt uns zu Engagement und Teilnahme. Heute nehmen wir, ob wir wollen oder nicht, Anteil am Leben aller anderen und sind füreinander verantwortlich. Alle Medien krempeln uns völlig um in ihren persönlichen, politischen, wirtschaftlichen, ästhetischen, psychologischen, moralischen, ethischen und sozialen Konsequenzen, dass sie keinen Teil von uns unangetastet, unberührt und unverändert lassen. Das Medium ist die Massage. Jedes Verständnis sozialer und kultureller Veränderungen ist unmöglich, wenn man nicht weiß, wie Medien als Umwelten funktionieren. (McLuhan/Fiore 1967: 22ff.)

riert gegenwärtige Medientheorie nach Winkler mitunter »mit dem metaphysisch/irrationalistischen Erbe«, für dessen Ausbildung wie Abspaltung u. a. McLuhan gesorgt hat. Dabei geht es Winkler ausdrücklich nicht darum, McLuhan »dafür verantwortlich zu machen, dass Gegenwartsautoren eigentümliche Wege in der Analyse wählen«, formuliert er doch vielmehr die These, die er im Anschluss schlüssig begründet, »dass McLuhan exakt den Ort bezeichnet, wo all das, was einem etwas vordergründig gefassten Medienmaterialismus nicht standhält, *abgespalten* wird. Bei McLuhan, so könnte man sagen, ist der metaphysische Gehalt unter der Barre, die Schwelle der Aufmerksamkeit und die kühl-aufgeklärte Oberfläche geraten. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Oberfläche als eine Deckstruktur fungiert, unterhalb derer die Metaphysik möglicherweise umso unregelmäßiger in Tätigkeit ist« (ebd.: 162). Was genau aber wurde hier durch McLuhan und in der Folge genau abgespalten und hat dafür gesorgt, dass im Zentrum des »magisch-metaphysischen Medienverständnisses [...] das Konstrukt des Medienapriori selbst« (ebd.: 164) steht? Winkler zählt hierzu zum einen die Moral auf: »[S]ie wurde verselbstständigt zu einer ›Medienethik‹, die man nachsichtig lächelnd den Pädagogen überließ. Oder sie wurde – ebenfalls schon bei McLuhan selbst zu beobachten – destilliert in der Form einer feinen Ironie, die es erlaubt, auf der Oberfläche 100 Prozent affirmativ, und in der Sache eben doch als kulturkritischer Warner zu sprechen« (ebd.: 163f.). Darüber hinaus führt Winkler die Abspaltung des Subjekts und des Sozialen auf, wodurch beide gleichermaßen aus der Medienwissenschaft und ihren Diskursen verbannt wurden. Ferner wurden »Semantik und [die] symbolische[] Dimension der Medien« abgespalten, wodurch in der Folge nicht »die Spezifik des Medialen, mit Symbolen zu operieren, sondern die faktisch-technische Vernetzung und der Zwang zum Anschluss exponiert [wurde]«. Dabei wurden Winkler zufolge immer weitere Aspekte »in den Strudel der Versicherung gezogen, vollständig und ausschließlich auf dem Terrain des diesseitig-materiell Beweisbaren zu argumentieren. Wo die Philologien und die Sozialwissenschaften noch wussten, dass sie es mit Deutungen zu tun haben, operierte die Medienwissenschaft mit der Behauptung hart-beweisbar-medienarchäologischer Faktizität« (ebd.: 164). Diese Faktizität rückt nach Winkler vor allem die Technik »ins Zentrum des historisch-medialen

Für die veränderte Lebenswirklichkeit der 1960er Jahre setzt nach McLuhan »eine völlig neue Welt der Allgegenwart [ein]. [...] Wir sind in den akustischen Raum zurückgekehrt. Wir entwickeln wieder jene urzeitlichen Gefühle und stammestypischen Empfindungen, von denen uns einige Jahrhunderte der Schrift getrennt haben.« (McLuhan/Fiore 1967: 63) Kommt es nun im Zuge des elektronischen Zeitalters McLuhan zufolge über die Welt der Allgegenwart, zu einer Welt, für die die Simultaneität der Reize und damit eine erneute Enthierarchisierung über die Stimulation aller Sinne charakteristisch ist wie die Integration des Menschen in ein *global village*, sind es eben diese Aspekte, die sich auf die Künstler und Kunst der 1960er prägend auswirken, avanciert er gar »zum Guru der Neo-Avantgarden« (Lecker 2008: 356; vgl. auch Marchand 1999). So lassen sich der Theater- und Medienwissenschaftlerin Martina Lecker zufolge »Nam June Paiks Arbeiten mit Fernsehgeräten seit Beginn der 1960er Jahre [...] zunächst als eine sehr direkte Umsetzung von McLuhans Theorem vom *Medium als message* verstehen. Die Fernsehbilder, die Paik desillusioniert, indem er auf die sie konstituierenden Elektronenstrahlen zugreift, diese ablenkt und zu Mustern dirigiert, verdeutlichen die *message* des Fernsehens als taktiles, den Menschen mit Lichtpunkten beschießendes Me-

Apriori«, und das geschieht nicht ohne Grund, denn »[n]ichts schien im materiellen Sinne gewisser zu sein als die Hardware; auch wenn sie sich im konkreten, theoretischen Umgang als äußerst spröde erwies. Die Hardware war die Basis, die Geisteswissenschaft zu unterlaufen.« Solchermaßen hat sich die Medienwissenschaft in der »Mischung aus Materialismus/Diesseitigkeit und Medien-Metaphysik« (ebd.: 165) ähnlich camouffiert, wie dies auch bei McLuhan der Fall ist. Neben dieser Konzentration auf die Technik, die dem Medienphilosophen Dieter Mersch zufolge darüber hinaus »in den Rang eines Erlösungsmythos rückt, der die verlorene Nähe und Unmittelbarkeit wiederherzustellen verspricht«, argumentiert er »gleichzeitig strikt monokausal, um in der Überwindung der Schriftkultur utopische Potentiale freizulegen. Trotz antilineareren Volten blieb er damit dem linearen Denken weit mehr verhaftet, als er zugeben mochte. Vielmehr haben wir es mit einem *teleologischen Geschichtsmodell* zu tun, das [...] von einem impliziten Determinismus grundiert wird, der seine Spuren noch bis in die jüngere Mediengeschichtsschreibung zieht« (2006: 125f.). Ist sich McLuhan dieses Widerspruchs auch grundsätzlich bewusst, versucht er indessen die Linearität über etwa den mit dem Graphiker Quentin Fiore Ende der 1960er Jahre kreierten Bildessay *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects* – der Titel verdankt sich interessanterweise einem Fehler auf Seiten der Druckerei, wobei McLuhan ihn für den gesamten Druck beibehält – aufzubrechen, um seine Thesen auch gestalterisch umzusetzen, d. h. den Inhalt auch über die Form zu transportieren (vgl. McLuhan/Fiore 1967).

dium.«¹⁵ (Ebd.: 354). Diese Betonung der Materialität und Medialität steht, wie bereits in der Diskussion des Begriffs ›Intermedia‹ erwähnt, im Zusammenhang mit McLuhans Diktum, das Medium sei die Botschaft. Intermedia wird darüber hinaus mit Higgins – beinahe darin McLuhan paraphrasierend – Leeker zufolge »zu einem Kampfbegriff für eine soziale Kultur, in der Arbeitsteilung und ungerechte Verteilung der Produktionsmittel aufgehoben werden und in der zudem eine holistische Wahrnehmung favorisiert wird.« (Ebd.: 359)

McLuhan geht in seinem berühmten Buch *Understanding media* aber auch noch auf einen weiteren und im Zusammenhang dieser Arbeit zentralen Aspekt ein, den er in seinem Aufsatz *Das Radio. Die Stammestrommel* thematisiert: »den Stammeszauber des Radios« (McLuhan 1964: 346). Dieser erklärt gewissermaßen den Hörigkeitscharakter des Mediendispositivs, da es im Menschen tief verwurzelte emotionale Bedürfnisse berühre. Darüber sei es dem Medium möglich, den Menschen persönlich zu berühren und eine »Atmosphäre unausgesprochener Kommunikation zwischen Autor, Sprecher und Hörer« zu schaffen, wodurch das Radio zu »einem persönlichen Erlebnis« werde (ebd.). McLuhan führt Orson Welles und sein Hörspiel *War of the worlds* an, das diese »allumfassende[], totale[] Faszination des tönenden Leitbildes im Radio« entsprechend wirkungsvoll demonstriert: Dieses Beispiel eines präzise inszenierten Medienspektakels macht McLuhan zufolge nachhaltig bewusst, welche Wirkkraft dem medialen Dispositiv prinzipiell innewohnt. Um dieselbe zu wahren, stellen sich die kommerziellen Interessen entsprechend »ausnahmslos auf ›Unterhaltung‹« ein: »Die kommerzielle Taktik der Unterhaltung gewährleistet automatisch eine optimale Geschwindigkeit und Wirkung bei jedem Medium [...]. So wird daraus eine komische Methode der Selbst-

15 Geht es Leeker hierbei vor allem im Hinblick auf Paik auch um die »Affinität seiner Arbeit zur Wissenschaftsgeschichte der Äthergeschichte« (ebd.), die er nicht camouffiert, spielt diese auch, wie bereits mit Verweis auf Hartmut Winkler thematisiert, bei McLuhan eine zentrale Rolle, grundiert diese doch gewissermaßen seine Ausführungen, die – mit Leeker –, nicht nur begriffsgeschichtlich, in der »Tradition der elektromagnetischen Nachrichtentechnik als spiritistische Nachrichtenübertragung« steht, wobei dieser jedoch – im Gegensatz zu Paik – »eine camouflage dieses Anschlusses an die vormoderne Physik vor[nimmt], indem er die Rolle eines distanzierten, kulturanalytischen Beobachters einnimmt und von dieser Position aus über das Telepathische als Effekt und nicht als Ziel der Medien spricht« (ebd.: 352f.). Da dies jedoch nicht der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ist, als ich andere Aspekte fokussiere, sei es lediglich am Rande erwähnt, steht es doch wiederum auch mit dem Medium Radio und der paraokkultistischen Begründungsfigur der Frühzeit des Mediendispositivs im Zusammenhang mit metaphysischen Erklärungsmodellen.

zerstörung, die jene anwenden, die auf Fortdauer und nicht auf den Wandel bedacht sind.« (Ebd.: 349) Die Medien selbst wirken nach McLuhan in ihrem (idealen) Gebrauch transparent und haben dem Soziologen Paul Lazarsfeld zufolge, auf den sich McLuhan wiederum bezieht, die Möglichkeit, »durch bloße Wiederholung und den Ausschluß widersprechender Standpunkte die Meinung der Öffentlichkeit [zu] lenken.« (Zit. n. ebd.: 340) McLuhan geht davon aus, dass das Ohr aufgrund seiner Empfindlichkeit grundsätzlich intolerant und von daher prinzipiell kritisch ist. Das Programm des Mediendispositivs wiederum unterliege jedoch der Taktik der Unterhaltung. So ließe sich, McLuhan hier zusammenfassend, konstatieren, dass der ernsthafte Künstler der einzige Mensch sei, »der der Technik ungestraft begegnen kann, und zwar nur deswegen, weil er als Fachmann die Veränderung der Sinneswahrnehmung erkennt.« (Ebd.: 30) Über die Vernetzung und die »Automation« (vgl. ebd.: 393–407) durch die Medien verändern sich die Organisationsformen des Menschen; die Welt wird »durch die Herstellung von Querverbindungen« (ebd.: 396) im »Zuge der elektrischen *Implosion*« zum *global village*. Jedoch stellen mediale Technologien für diese Veränderungen nicht nur die Bedingungen dar – sie wirken McLuhan zufolge darüber hinaus auf den Menschen zurück. Solchermaßen ist es die »Rückkoppelung«, die das Modell der Automation bestimmt. »Rückkoppelung« meint ihm zufolge »das Einführen einer Informations-»Schlinge« oder eines Kreises dort, wo vorher nur ein Fluß in eine Richtung oder eine mechanische Abfolge gegeben war. Die Rückkoppelung bedeutet das Ende der Linearität, die im Westen mit dem Alphabet und den kontinuierlichen Formen des euklidischen Raumes aufkam.« (Ebd.: 402) Ist also McLuhan zufolge alleine der Künstler als Fachmann der Veränderung der Sinneswahrnehmung im Stande, diese gewissermaßen zu verkehren, indem er sie bewusst ausstellt und das Medium auf diesem Wege gewissermaßen entmacht, so können Automation und Rückkoppelung hierüber entsprechend ausgesetzt werden. Unterminiert der Künstler die Kreisstruktur und schärft darüber potentiell die Wahrnehmung der Rezipienten, so richte er sich entsprechend gegen die Gesellschaft, denn, wie Fiore und McLuhan in *The medium is the Massage* betonen, die künstlerische Arbeit, die zur Wahrnehmungsschärfung beiträgt, steht im Dienste einer gesellschaftlichen Aufklärung: »Der Dichter, der Künstler, der Detektiv –. Selten »gut angepasst« kann er sich nicht mit dem abfinden, was aktuell und modern ist. Solche Menschen verbindet oft die Fähigkeit, Umwelten so zu sehen, wie sie wirklich sind.« (McLuhan/Fiore 1967: 88) Die Determinierung der Wahrnehmung des Menschen durch mediale Technologien stellt indes keinen bewussten Prozess dar, sondern vollzieht

sich im Sinne McLuhans prinzipiell unbewusst, also permanent unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. Dies ist Dieter Mersch zufolge auch der Grund, warum McLuhan nicht am Inhalt, sondern in erster Linie an der Form interessiert ist: »Nicht wir sind die Akteure unserer Technologien, sondern wir gleichen uns unseren Artefakten an. Deswegen erscheint McLuhan die Analyse der Form oder Funktionalität wichtiger als die des Inhalts, denn Medien sind die buchstäblichen ›Be-Dingungen‹, das ›Dispositiv‹, das seine Struktur Kultur und Gesellschaft auferlegt.« (2006: 112) Konstituiert sich Wahrnehmung nach McLuhan durch die Medien, die die menschlichen Sinne massieren und die Denkfähigkeit gewissermaßen betäuben, ist es vor diesem Hintergrund alleine der Künstler, der dazu fähig ist, diese Zusammenhänge zu durchschauen, bewusst zu machen und die Rückkoppelung auszusetzen. Dieses Aussetzen der Rückkoppelung spielt vor allem bei Wolf Vostell und Rolf Dieter Brinkmann eine zentrale Rolle. Brinkmann bezieht dies vor allem auf das Medium der Sprache und auf über sie festgelegte Kategorisierungen jedweder Art. Das betrifft nicht nur seine radiophonen Arbeiten, sondern ist generell kennzeichnend für sein gesamtes Werk; es ist nicht nur kennzeichnend, sondern mitunter der Motor seiner Sprachbewegungen, an wie auch über die Grenzen der Schriftsprache hinauszugehen, wodurch diese Grenzüberschreitungen Schrift und Bild miteinander konfrontieren, wie Schrift und Phon, Schrift und Geste. Kommt es zu dieser Rückkoppelungsbewegung McLuhan zufolge im Zuge des elektronischen Zeitalters mit der Erfindung von u. a. Radio, Film, Computer und Fernsehen, so weist auch Ludwig Jäger, ganz im Sinne Brinkmanns, darauf hin, dass »nicht erst [...] das Modell der Automation, sondern bereits das Modell der sog. natürlichen (sprachlichen) Kommunikation, insofern es der Logik medialer Verfahren folgt (und natürlich den Verfahren der Medien insgesamt) – durch ›Rückkopplung‹ bestimmt ist.« (2006: 31) Sie hat, so konstatiert Jäger, insofern ihren ursprünglichen Ort nicht in der elektronischen Automation, sondern in der natürlichen Sprache und ist ihm zufolge darüber hinaus »auch in den Verfahren nichtsprachlicher Mediensysteme in der einen oder anderen Form operativ anwesend« (ebd.). Jäger bezeichnet diese Rückkoppelungsbewegung als ›rekursive Transkriptivität‹, wobei eben dieses Verfahren »die Zustände Störung und Transparenz durchläuft und so die Prozesse der kulturellen Semantik in Gang hält und stabilisiert.« (Ebd.) Geht man mit Jäger davon aus, dass es sich bei der Transparenz des Mediums nicht um eine Eigenschaft des Mediums handelt, sondern um einen Aggregatzustand, »den das Medium dann annimmt, wenn die mediatisierte Semantik des stillen Wissens kommunikativ ›nicht gestört‹ ist, ebenso wie die Störung kein parasitärer

Defekt der Kommunikation ist, sondern jener kommunikativer Aggregatzustand, in dem das Zeichen/Medium als solches sichtbar und damit semantisierbar wird« (ebd.), so wird über die Störung vormals implizites Wissen explizit. Darauf werde ich in diesem Kapitel noch zurückkommen, wenn ich das künstlerische Prinzip ›Störung‹ diskutiere. Denn das Aussetzen der Rückkoppelung und die Konfrontation mit alternativen Spielformen und Rezeptionsweisen kennzeichnen gerade auch medienkritische Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre im Radio, die mitunter über das Prinzip der Störung auch das Bewusstsein für den habitualisierten Mediengebrauch zu schärfen suchen. Dieser Zusammenhang steht im vorliegenden wie im 4. Kapitel im Mittelpunkt, betrifft dieses Verfahren der Unterminierung oder auch Erweiterung der eingeübten Mediennutzung – so meine These – das zentrale Moment der in der vorliegenden Arbeit diskutierten Hörspiele. Die Frage, die dabei im Mittelpunkt steht, ist folgende: Wie versuchen Hörspielmacher die Aussetzung der Rückkoppelung jeweils originär umzusetzen?

3.2 Das Hörspiel als künstlerische Intervention im Radioprogramm

Neues Hörspiel, die Autonomie des Klangs und die Rolle des kritischen Sprachspiels

Friedrich Knilli, auf den bereits am Ende des zweiten Kapitels als einem frühen Wegbereiter des Neuen Hörspiels eingegangen wurde, zieht das Hörspiel *Oos is Oos* von Ferdinand Kriwet heran, um zu zeigen, dass das Neue Hörspiel seiner Ansicht nach »genau so reaktionär [ist] wie das Alte Hörspiel« (1970a: 148). Ohne mich nun im Einzelnen mit seinen Kritikpunkte zu befassen, möchte ich auf die Begründung seiner Schlussfolgerung, die den Hauptgrund dafür darstellt, dass sich Knilli vom Neuen Hörspiel distanziert, kurz genauer eingehen. Knilli behauptet in diesem Aufsatz, dass »im Hörspiel alles beim Alten geblieben ist, und da täuscht mich weder der Großeinsatz radiophoner Maschinerie noch die Massierung linguistischer Theorie« (ebd.). So wirft er den »Vertreter[n] der neuen Hörspielmannschaft« vor, ihre Sprachkritik sei völlig idealistisch, ohne jede ideologiekritische Diskussion. Greift Kriwet auf Originaltöne u. a. von Adolf Hitler zurück, so

benutzt [er] die Dokumente, um ihnen die Geschichtlichkeit zu nehmen, sie zu entleeren, sie klangvoll zu machen. Er gründet sie in der Natürlichkeit und Ewigkeit der Akustik [...]. Kriwets Sprache ist nicht gegen Hitler gerichtet. Sie richtet sich nicht gegen den Hitlerkrieg. Sie ist nicht die Sprache der Antifaschisten, die sprechen, um einen neuen Faschismus als Sprachbild zu bewahren. Kriwet spricht die Sprache der neuen Unterdrücker, der neuen Rechten. Sie konservieren ihre Aussagen, sind allgemein, intransitiv, gestenhaft, theatralisch, sie sprechen nicht von Dingen, sie sprechen von Sprache. (Ebd.: 150)

Dass dieser Vorwurf einer rein idealistischen Sprachkritik ohne jedwede Form der Ideologiekritik als reiner, selbstreferenzieller Klanglichkeit trotz der Aufwertung konkreter Schallvorgänge und der Enthierarchisierung der audiophonen Spielelemente zu kurz greift, werde ich noch ausführlicher anhand von Rolf Dieter Brinkmanns radiophoner Arbeit zeigen. Das Neue Hörspiel und Produktionen in diesem Umfeld lassen sich meiner Meinung nach nicht auf ein Interesse an einer lediglich innerästhetischen Erweiterung der Ausdrucksmittel über den »Großeinsatz radiophoner Maschinerie« und eine »Massierung linguistischer Theorie« reduzieren. Zu diesem Schluss kommt auch Michael Bachmann, der anhand Ludwig Harigs *blumenstück* (1986) und Wolf Wondratscheks *Paul oder die Zerstörung eines Hörbeispiels* (1969) herausstellt, weshalb der Vorwurf bei diesen Hörspielen de facto nicht greift, »beruht [er] doch auf einer Dichotomie von Information und Musik, die letztere als Sphäre reiner Selbstreferentialität behauptet.«¹⁶ (2009: 197)

Ist der Vorwurf Knillis auch als generelle Behauptung zu entkräften, stellt Bachmann dennoch die wichtige und nicht zu vernachlässigende »Frage nach den Grenzen eines politischen Programms [...], das sich als Hinwendung zur ›verabsolutierten Hörsensation« (ebd.: 198) begreift. Der Begriff der ›Hörsensation« geht dabei auf Helmut Heißenbüttel zurück, der diesen auf einer Hörspieltagung in Frankfurt verwendet, um das Spielfeld als potentielle Möglichkeiten für das Hörspiel zwischen zwei Grenzpolen – »innerhalb derer sich ein umfassenderes und völlig frei disponierbares Hörspiel denken läßt« – abzustecken: »die pure Nachricht auf der einen und die musikalische Sublimation des Sprachlichen auf der anderen Seite« (1970: 35). Heißenbüttel stellt dem »pure[n] Inhalt auf der einen, Laut- und Geräuschpoesie auf

16 Bachmann geht in seinem Aufsatz sehr aufschlussreich der Frage nach, »ob sich die ideologiekritischen Momente originär in einer Politik des Klangs entfalten können oder ob sie abgesichert werden müssen« (ebd.: 198).

der anderen Seite« gegenüber, um das »Feld der variablen und freikombinatorischen Möglichkeiten« im Sinne eines kontinuierlichen Übergangs gleichermaßen aus einem oppositionellen Gefüge zu befreien. Entmaterialisiert sich, wie Heißenbüttel ausführt, selbst »noch die akustische Materialität des gesprochenen Worts« (ebd.: 33) im Hörspiel der Innerlichkeit Kolbschen Zuschnitts, muss diese im Neuen Hörspiel entsprechend »aus ihrer Rolle als Akzidens der poetischen Illusion befreit werden. Diese Fähigkeit, Hörsensation zu erzeugen, muß aus der dienenden Rolle abgelöst und verabsolutiert werden.« (Ebd.: 34) Dabei geht es Heißenbüttel bei den Ausführungen um die Hörsensation jedoch nicht um eine generelle Verabsolutierung des Hörspiels im Sinne einer bloßen Selbstreferentialität, auch wenn der Begriff dahingehend leicht für Missverständnisse sorgen kann. Da er in diesem Aufsatz eine grundlegende Neubestimmung des Hörspiels zunächst aus der Perspektive der Produktionsästhetik versucht, steht entsprechend die Erweiterung der Spielmateriale und -formen auf dem Plan. Dies wird auch ersichtlich, wenn man bedenkt, wie Heißenbüttel seinen Aufsatz schließt: »Alles ist möglich. Alles ist erlaubt. Das gilt auch für das Hörspiel.« (Ebd.: 36) Herauszustellen gilt hier, dass eben »die Hinwendung zur Hörsensation«, wie Bachmann weiter, wenn auch nicht mit Verweis auf Heißenbüttel selbst, ausführt, »in vielen Werken des Neuen Hörspiels – bewusst oder unbewusst – einer politischen Agenda [gehört].« (2009: 198) Der Sprach- als Ideologiekritik gehe ich im Folgenden detailliert nach.

Neues Hörspiel: Produktion – Demonstration – Rezeption

Schönings Ausführungen zufolge steht während des Produktionsprozesses des Neuen Hörspiels nicht die Fertigstellung eines Kunstprodukts im Mittelpunkt, das anschließend über das Massenmedium distribuiert wird, denn, so formuliert er, »[n]icht Exklusivität und Esoterik, sondern Transparenz der Produktion sind Intention: ›Hörspiele werden gemacht‹.«¹⁷ (1982: 27f.). Was bedeutet diese Transparenz nun konkret, die in seinen Ausführungen beina-

17 Das Zitat stammt dabei von Franz Mon, der bereits im Titel *Hörspiele werden gemacht* betont, dass Hörspiele im Zuge der Entwicklung um das Neue Hörspiel nicht mehr notwendiger Weise das Ergebnis der Umsetzung einer Hörspielpartitur sind, sondern dass dem Produktionsprozess wie der Produktionstechnik im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren nun ein zentraler Stellenwert zukommt, als Hörspielmacher das Spiel vor allem aus diesen Aspekten heraus entwickeln.

he nebenbei ins Feld geführt wird? Der Transparenz, so werde ich etwa im Falle Rolf Dieter Brinkmanns und seinem künstlerischen Feature *Die Wörter sind böse* (1973/74) zeigen, bezieht sich vor allem auf eine ästhetische Strategie, die eben nicht die Spuren des Produziertseins im Sinne einer negativen Radioästhetik verwischt, sondern dieselben ausstellt und als für das Gesendete konstitutive Bedingung, als Gemachtes, transparent hält. Dadurch stehen Inhalt und Form auch in einer spezifischen Beziehung, denn die Form untersteht nicht grundsätzlich einem Inhalt, insofern sie selbst vor allem zur Illusionsbildung einer geschlossenen Handlung beiträgt.

Dem Sprachwissenschaftler Hellmut Geißner zufolge bedeutet das Neue Hörspiel in erster Linie (sprachliches) Experiment. Der Demonstration kommt dabei eine zentrale Rolle zu:

Das autonome Hörspiel ist [...] der einzige und einzigartige Versuch den Rundfunk mit seinen eigenen Mitteln für und durch Literatur zu verändern. [...] Wenn es irgendwann im pausenlosen Sendeablauf auftaucht, dann benützt es die technischen Mittel nicht nur, sondern es demonstriert sie. Weiterhin liegt es sprachlich quer zur Sprache der Information und zur Sprache der ›Unterhaltung‹. Diese im Sprechdenkspiel vorangetriebene Sprachkritik ist Ideologiekritik, so in Wüsches *Gegendemonstrationen*, in Handkes *Weissagung*, in Harigs *Blumenstück*. Schließlich, da der Hörer es mitkonstruiert, bietet es die Möglichkeit, nicht nur Hör-Erwartungen, sondern Bewußtsein zu verändern, je nachdem ob, wobei und wie weit der Hörer mitspielt. (1970: 107)¹⁸

Insofern unterscheidet sich das Neue Hörspiel vom Hörspiel der Innerlichkeit wie von seinem Programmumfeld nach Geißner über die Transparenz

18 Diese Möglichkeit, das Bewusstsein über die Kunstform des Hörspiels nachhaltig zu sensibilisieren oder gar zu verändern, Ideologie- vor allem als Sprachkritik zu betreiben, entspricht natürlich einer idealisierten Vorstellung. Dessen scheint sich Geißner bewusst zu sein, da er die Bedingung hierfür, die Aktivität des Hörers über das *Mitkonstruieren* respektive das *Mitspielen* – die ja wiederum ein aufmerksames Hören voraussetzt, die den Mediengebrauch des Radios auch in den 1960er und 1970er Jahren nicht beschreibt –, in seine Überlegungen ebenfalls einbezieht. Klaus Schöning selbst bezeichnet diese mit sprachkritischen Positionen verbundene Vorstellung einer gesellschaftsverändernden Kraft des Hörspiels eher vorsichtig als Herausforderung, soll es tatsächlich zu einer Rückwirkung und Bewussterwerden gesellschaftlichen Konventionen des Sprechens gegenüber kommen: »Zuweilen war die Distanz so groß, die Verfremdung so extrem, das ›ihre Gegenstände aus der Verfremdung nicht mehr zurückkehrten‹. Sprache ist Konkretion von Bewußtsein und somit Teil eines gesellschaftlichen Seins, aber eben nur ein Teil. Von der Veränderbarkeit der Sprache im Spiel auf die Veränderbarkeit der Wirklichkeit zu schließen ist eine Herausforderung« (1974: 21).

der Produktion als Demonstration der kulturtechnischen Mittel. Dieser Gedanke des Hörspiels als querständiger Form, als *Gegenbewegung* oder *Störgeräusch* findet sich auch in der Forderung Helmut Heißenbüttels, die er in seinem Radioessay *Die Sprache des Rundfunks* (NDR), am 25.11.1971 gesendet, folgendermaßen formuliert:

Der gesamte technische Vermittlungsapparat kann nur dann vernünftige Zukunft offen halten, wenn er entnormierende Gegenbewegungen in sich zuläßt. Das Normierende, Ausgleichende, normativ Kollektive setzt sich sowieso durch. Es kommt darauf an, ihm Störelemente entgegenzusetzen, zu irritieren, statt zu bestätigen, den Apparat vom lernenden Kommunikator ebenso weit zu entfernen wie vom Kommunikanten, eine Empfangssituation herzustellen, in der sich Irritation und Kritik von beiden Seiten her zu begegnen vermögen. (Zit. n. Schöning 1974: 22)

Heißenbüttels Gedanke der »entnormierenden Gegenbewegung« ist dabei eng mit der Zeitgeschichte der 1960er und 1970er Jahre verbunden; er steht für die Aufbruchstimmung in der BRD der 1960er Jahre, für einen Zustand, der auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Situation hindrängt.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beschreibt diese Zeit »als eine Epoche tiefgreifender individueller, kultureller und gesellschaftlicher Krisenerfahrung [...]; Vietnamkrieg, 68er Bewegung, Terrorismus sowie in Deutschland die Verfolgung der RAF stellen ihre bekanntesten Wegmarken dar.« (1998: 24) Die wesentlichen Elemente der Performance Art, die Petra Maria Meyer als »Überwindung von Demarkationslinien sowohl zwischen verschiedenen Künsten als auch zwischen Theater und Wirklichkeit, Kunst und Leben sowie in der Aufhebung hierarchischer Strukturen« (1998: 140) beschreibt, sind ihrer Wesensart nach nicht auf dieselbe beschränkt und ebenso auf Versuchsanordnungen der Gegenbewegung im Medium Radio übertragbar.

Das künstlerische Prinzip ›Störung‹ und das Hörspiel als Intervention im Radioprogramm

Die Demonstration der technischen Mittel, wie sie Geißner für das Hörspiel konstatiert bzw. fordert, und die Figur des Hörspiels als Gegenbewegung und Störgeräusch, die Heißenbüttel in die Hörspieldiskussion einbringt, haben gemeinsam, dass das mediale Dispositiv in dem Hörspiel produziert und über das es distribuiert wie rezipiert wird nicht mehr als neutraler Vermittler fungiert. Es wird ganz im Gegenteil selbst samt seiner Darstellungsmittel und

-formen potentiell rezeptionsästhetisch transparent, wodurch sich die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Vermittlung eines Inhaltes richtet, sondern auf das *Wie* der Vermittlung. So scheint dieselbe, wenigstens theoretisch, gewissermaßen von der Mediation auf das Medierte verschoben.

Auch Heißenbüttel spricht indes in seinem Aufsatz *Horoskop des Hörspiels* von der Demonstration. Setzt das literarische Hörspiel überwiegend auf Unterhaltung und Illusion, wird der Hörer beim Neuen Hörspiel dagegen »nicht einbezogen oder illusioniert«, wie er mit Verweis auf Brecht betont. Er werde »auf etwas aufmerksam gemacht, das um ihn herum geschieht und ihn betrifft; es wird ihm, im Spiel, etwas vordemonstriert. [...] Über Hörbares wird hörbar Erkenntnis vermittelt, die *unmittelbar* ist zur aktuellen historischen Situation, und das heißt auch, zur aktuellen historischen Situation des Mediums selbst, der Sprache und ihrer akustischen Realisierungsmöglichkeiten.« (1970: 32) Diese Demonstrationen, deren Rahmen Heißenbüttel hierbei explizit einbezieht, wiederum verbinde als gemeinsames Kennzeichen eher die »*musikalisch-partiturfhafte*[] Verwendung der Sprache, des Dialogs wie der gedichthaften freien Sprachkombination«, als die »*Rolle*, mit der der Sprecher sich identifiziert und mit der sich zu identifizieren er wiederum den Hörer überredet.« (Ebd.: 33)

Greift das Radiodispositiv in den Programmsegmenten der Nachrichten und Information aufgrund seiner medialen Struktur im Wesentlichen auf die Sprache als vermittelndes Medium der aufbereiteten Inhalte zurück, tritt die materiale Gestalt der Wortzeichen nicht autonom in Erscheinung. Diese steht, damit Kommunikation potentiell ungestört reüssieren kann, als Signifikant (das Medium) in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem Signifikat (das Mediatisierte). Der Philosoph Adam Schnell formuliert dies folgendermaßen: »Indem wir die Wortzeichen perzipieren, perzipieren wir im Unterschied zu allen anderen eigentlichen Zeichen ihre materielle Gestalt nicht als etwas Autonomes, sondern ganz im Gegenteil – diese Gestalt fließt mit der Bedeutung so sehr zusammen, den Fall der Störung des normalen Aktes ausgenommen, daß wir uns über die materielle Seite des Wortzeichens überhaupt keine Rechenschaft ablegen.« (1966: 182)

Diese materiale Seite (nicht nur der Sprache) erfährt nun im Zuge des Neuen Hörspiels neben der Medialität der Darstellungs- und Inszenierungsformen gewissermaßen eine Umwertung. Durch die Verschiebung des Fokus auf den materialen Zeichenträger selbst werden nun die der Aisthetisierung zugrundeliegenden Operationen diskursiv: Bringt das Medium in seiner Funktion als Mittler der (etwa sprachlichen) Bedeutungsentfaltung normalerweise

etwas in Anwesenheit, während es selbst in diesem Vollzug ästhetisch abwesend bleibt, treten im umgekehrten Falle die konstitutiven Bedingungen des medialen Vollzugs als sinngenerierendes Moment selbst in Erscheinung. Die grundsätzliche Differenz von Medium und Zeichen wird als ein inszenatorischer Effekt produktionsästhetisch ausgestellt wie hierüber rezeptionsästhetisch erlebbar und wird also mitunter als unüberbrückbar inszeniert wie folglich rezipiert. Sybille Krämer formuliert das Funktionsprinzip medialer Vermittlung, das sie als »*Fremdartikulierung durch Selbstneutralisierung*« bezeichnet, wie folgt:

Im Herzen der medialen Funktion stoßen wir also auf eine Metamorphose, bei der [...] aus einem Selbst ein Anderer wird. Und die ist möglich kraft eines Wechselverhältnisses von Versinnlichung und Entsinnlichung, Materialisierung und Immaterialisierung, Verkörperung und Entkörperung. Oder, auf den medientheoretischen Punkt gebracht: Die Ästhetisierung, die das Medium leistet, ist nur möglich durch eine simultane An-ästhetisierung des Mediums. (2008: 83f.)

Greift das (hermeneutisch-sinnzentrierte) Hörspiel im konventionellen Sinne auf den Raum des Symbolischen zurück, als die Repräsentationsfunktion von Kunst allgemein zuvorderst aufrecht erhalten bleibt, so lassen sich eine Vielzahl der Neuen Hörspiele dagegen als Repräsentationskritik verstehen: sie gehen weder produktions- noch rezeptionsästhetisch im Symbolischen auf. Dabei subvertiert das Neue Hörspiel nicht nur Rezeptionsgewohnheiten des tradierten Hörspiels, sondern negiert ebenso habitualisiertes Hörverhalten in Bezug auf das Radiodispositiv, indem Hörspielmacher etwa mit Signalen und Markierungen spielen, die nicht symbolisch und kunstimmanent operieren, sondern die Grenzen zwischen Realität und Fiktion zu verunsichern suchen.

Künstlerische Verfahren der Durchkreuzung und Störung habitualisierter Rezeptionsweisen und klassisch hermeneutisch angelegter Interpretationspraktiken kündigen gewohnte Darstellungsformen und Bedeutungszusammenhänge über Techniken der Verfremdung auf. Hierüber suchen Künstler der Rezeption neue Wahrnehmungs- und Erkenntnismöglichkeiten zu eröffnen: Die Störung stellt insofern ein künstlerisches Prinzip dar, das ganz allgemein ein wichtiges Movens moderner wie postmoderner Kunst bildet.

Das Zusammenführen der Betonung von Medialität und Materialität und des Prinzips der Störung betrifft in den Aktivitäten des Neuen Hörspiels u. a. die Sprache: Sie ist dem Medienphilosophen Dieter Mersch zufolge »ebenso wie die Kunst über die Struktur ihrer Medialität immer schon ›hinaus‹ [...]. Diese ›Hinaus‹, dieser Überschuss oder diese Überschreitung ermöglichen Re-

flexion.« (2004: 92) Darin behauptet Mersch's Ansicht nach die Einzigartigkeit der Kunst ihre Stellung und fungiert – hierüber sei sie auch besonders relevant für die Medientheorie – »als Lehrmeisterin von Paradoxa im Sinne einer *Darstellung von Undarstellbarkeit*, um im Durchriss durch die medial erzeugten *Simulakra* deren Verschattetes oder Verdrängtes allererst sichtbar zu machen.« (Ebd.) Das Verdrängte lässt sich über die Zentralstellung von Materialität und Medialität – dem Überschuss –, also das, was normalerweise eben unterhalb der Wahrnehmungsschwelle bleibt, selbst darstellen, wird wahrnehm- und reflektierbar und avanciert solchermaßen selbst zur Botschaft: »Bevorzugtes Metier solcher ›Grenzzeichnungen‹ [...] ist die *Kunst* in ihrer *Arbeit an der Spur*. Sie lässt diese dort hervortreten, wo die Wahrnehmung perforiert, wo Störungen und Dysfunktionalitäten auftreten, wo Ausfälle, Zusammenbrüche und technische Abstürze passieren [...] oder wo sich ins mediale Format ein ebenso Endliches wie Vergängliches einschreibt.« (Ebd.) Dies gründet nach Mersch im besonderen, »buchstäblich ›verstörende[n] Verhältnis zwischen Kunst und Medien« (ebd.: 76), der Offenheit ihrer Beziehung, denn »Kunst zeigt mittels von Medien, aber dieses *Zeigen* erfüllt sich nicht im Medialen. Beide verweisen aufeinander – und halten sich gleichzeitig in einer unauflösbaren Spannung.« (Ebd.: 93) Eben dieser Spannung verdankt künstlerische Performanz Mersch zufolge die Möglichkeit auf »sowohl ihr *Verstörendes* als auch ihre *Erkenntnisleistung*«, denn indem sich das Zeigen nicht im Medialen erfüllt – Medium und Zeichen als Differenz erscheinen –, treibt ästhetische Praxis Medien an ihre Grenzen: »Es handelt sich um die Stiftung von *Differenzerfahrungen*, die nicht ausschließlich Produkte von Medien sind, sondern in Klüften und Zwischenräumen medialer Performanz nisten. Ebenso sehr wie sich daher die Künste der Medien bedienen, sprengen sie sie auch – und verweisen, im Selbstverweis auf den Punkt einer *Nichtkonstruierbarkeit*, einer *Herrschaftslosigkeit*.« (Ebd.) Eben über diese produktions- und rezeptionsästhetischen Grenzverläufe und die hierüber mögliche Differenzerfahrung, Mersch nennt diese »Augen-Blicke‹ ihrer buchstäblichen ›Re-Flexion‹«, vermögen sich entsprechend »Medien *als* Medien, ihre besondere Strukturalität, ihre Beschränkungen zu zeigen. Solche Grenzverläufe beinhalten dann nicht nur eine Brechung, ein Hindernis, sondern ebenso die Möglichkeit von Einschnitten und Blickwendungen.« (Ebd.) Dass Kunst entsprechend nicht nur am Paradox der Medialität als »dem Äquivalent des klassischen Leidens an der Widerständigkeit des Materials« leidet, sondern dass ihr Mersch zufolge die Möglichkeit auf solche »Performance[n]« inhäriert, stellt eben die Bedingung für Erkenntnisprozesse wie medienkritische Reflexionen über die Kunst

dar. Dieses Ausloten, Derangieren und Erneuern der Bedingungen von Kunst eben über die Kunst charakterisiert nach Mersch »die gesamte Geschichte der Avantgarde-Kunst als experimentelle Versuchsanordnung« (ebd.: 93). Der Unterbrechung – als Störung habitualisierter Praktiken im Umgang mit Medien ganz allgemein – kommt folglich sowohl produktions- als auch rezeptions-ästhetisch ein hoher Stellenwert zu, denn ihnen ist die Möglichkeit inhärent, eine andere Wahrnehmung zu eröffnen. Außerdem ermöglicht die Störung habitualisierter als normierter Verhaltensformen, die etwa unseren alltäglichen Mediengebrauch organisieren, über die ästhetische Erfahrung des Wahrnehmens wie der Eigensinnigkeit der Medien selbst auch Erkenntnisprozesse, die im performativen Vollzug und »in ihrer *Arbeit an der ›Spur‹*« (ebd.: 92) über die Tatsache, dass sie eben nicht im Medialen aufgehen und die Möglichkeit haben, diese (massen)medialen Praxen zu unterlaufen wie zu unterminieren, Medienwissen generieren können. Bleiben die Medien also selbst normalerweise unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, demnach transparent, insofern sie – mit Krämer – wie *Fensterscheiben* (vgl. 1998: 74) wirken, die als vermittelndes Moment den Blick auf ein über sie Geformtes bzw. Dargestelltes ermöglichen und selbst nicht bewusst mitrezipiert werden, verlieren sie diese Transparenz im Moment der Störung. Dieses kann solchermassen nicht nur Folge einer nicht intendierten (technischen) Funktionsstörung sein, sondern eben auch künstlerisches Prinzip und insofern bewusst intendiert. Wie ist nun aber das Verhältnis zwischen den Phänomenen der Transparenz und der Trübung dieser Transparenz, der Opazität, in Bezug auf die Medien und den medialen Vollzug näher bestimmbar? Der Literatur- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger geht diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz *Störung und Transparenz* nach. Um Transparenz und Opazität nicht oppositionell, sondern graduell zu bestimmen, greift Jäger – zur näheren Bestimmung ihrer Dynamik – auf das Phänomen der Störung zurück. Er formuliert folgende These: »Störung« und »Transparenz« sind [...] die beiden Aggregatzustände, die alle Prozesse medialer Sinn-Inszenierung durchlaufen. Insofern ist Transparenz auch [...] keine Eigenschaft sprachlicher Zeichen, sondern ein Aggregatzustand der Kommunikation.« (Jäger 2004: 59) Vor dieser Annahme schlägt Jäger ein Modell vor, das davon ausgeht, »dass sich kommunikative Verläufe in mindestens *zwei Zuständen* befinden können«: Zum einen in dem der »*Ungestörtheit*, in dem die jeweils verwendeten sprachlichen Mittel als symbolische Zeichen nicht thematisch sind, so daß ein unmittelbares ›looking through‹ auf die Semantik des Kommunizierten möglich ist.« (ebd.). Die Zeichen werden insofern weder in ihrer Symbolik und Zeichenhaftigkeit noch

in ihrer Materialität im Kommunikationsprozess rezeptionsästhetisch – in ihrer materialen und medialen Bedingtheit – selbst wahrgenommen und treten insofern nicht in Erscheinung. Jäger beschreibt diesen kommunikativen Zustand als »Zustand medialer *Transparenz*« (ebd.: 60). Davon unterscheidet er zum anderen einen zweiten Zustand kommunikativer Verläufe: den »Zustand der *Unterbrechung* des Transparenz-Modus durch den Redner selbst oder einen Interaktanten im Interesse der Stillstellung kommunizierter Zeichensequenzen [...]. Ein kommunikativer Zustand dieser Art bewirkt ein ›looking at‹ auf bestimmte thematisierte Ausschnitte der Rede in ihrer materialen Präsenz.« (Ebd.) Insofern, so führt Jäger fort, markieren Störung und Transparenz »zwei *Modi der Sichtbarkeit*, die sich in der Regel wechselseitig ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und die des Mediatisierten.« (Ebd.: 61) Das Sichtbarwerden des Mediums über die Störung bedeutet gleichzeitig »die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte« (ebd.). Störungen, die den gewohnten Gebrauch etwa des Dispositivs Radio verunsichern, können sich entsprechend irritierend auswirken, wenn etwa Hörspiele über entsprechende Rezeptionslenkung qua (bewusst unterschlagenen) Markierungen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verunsichern, worüber die Habitualisierung erst in das Bewusstsein des Rezipienten tritt.¹⁹ Die Demonstration der technischen Mittel nach Geißner steht also sowohl in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Heißenbüttels Forderung nach dem Hörspiel als Gegenbewegung und Störgeräusch als auch mit dem Thematischerwerden des medialen Dispositivs, durch das es nicht nur übertragen wird, sondern von dem es darüber hinaus redaktionell geprägt, geformt, definiert wird wie es aus Produktionspraktiken hervorgeht.

Ein weiterer Aspekt ist hier ebenfalls zentral, den Jäger im Zusammenhang mit der Störung als Verlust der Transparenz des Mediums »für die Ausfaltung der prozessualen Komplexität von Störung und Transparenz« im Anschluss ausführt, nämlich die Begriffe des »*impliziten* und des *expliziten Wissens*«, ein Begriffspaar, das er dem Diskurs der analytischen Philosophie entlehnt. Ohne dabei nun, seine Argumentation betreffend, in die vollständige Tiefe zu gehen, möchte ich mich auf folgenden Gedanken konzentrieren: »Während [...] im Zustand medialer Transparenz Semantik in der Form

19 Dass dies wiederum zu wütenden Reaktionen auf Seiten der Rezipienten führen kann, demonstriert die Möglichkeit der Wirkung von Radiosendungen, die die habitualisierte Rezeption verweigern und dieselbe darüber erst bewusst machen.

stillen Wissens prozessiert wird (und insofern die Iterationsbedingungen von Zeichen/Medien unsichtbar bleiben), bedarf es explikativer (transkriptiver) Handlungen dann, wenn das Implizite in der einen oder anderen Form problematisch bzw. *thematisch* wird und damit das Medium als solches (samt seiner Iterabilität) zum Vorschein kommt.« (Ebd.: 63) Das bedeutet für die Demonstration der (kulturtechnischen) Mittel über die Offenlegung ihres Gebrauchs und über Einblicke in das mediale Dispositiv Radio, dass den Radio-sendungen, denen das Prinzip Störung innewohnt, die Intention gemein ist, implizites Wissen explizit zu machen und hierüber grundsätzlich performativ Wissen zu erzeugen. Dieses Wissen bezieht sich sowohl auf den (habitualisierten) Mediengebrauch des Radios als auch auf den der Sprache. Dass das Hörspiel seine Form und den Akt der Formung als prozessualen und technisch bedingten hierbei mitunter preisgibt und ausstellt, ist kein Effekt der Unvertrautheit oder des Unvermögens, sondern eine bewusste Strategie, um über die Explikation die Automation und Rückkopplung zu stören und die »Assimilationsprozesse« (1970: 103) des Rundfunks, von denen Geißner spricht, auszusetzen und idealerweise zu destabilisieren.

Diese Transparenz der Struktur, die die Künstlichkeit der Kunst hervorhebt und aus ihrer tradierten Funktion auf Repräsentation befreit, ist wiederum mit Susan Sontag, die in ihrem Aufsatz *William Burroughs und der Roman* (1966) insbesondere die Beziehung von Form und Inhalt in der zeitgenössischen Kunst, vor allem in der Literatur, diskutiert, als »Abkehr von der alten Vorstellung verbunden, daß die Technik des Künstlers unsichtbar (oder zumindest unauffällig) sein sollte.« (1982: 159)

Im Theaterbereich bezeichnet der Begriff der »Verfremdung« – der auf Bertolt Brecht und seine Theorie zum epischen Theaters zurückgeht, wobei der Begriff im Werke Brechts verschiedene Phasen durchläuft²⁰ – die Auflösung gewohnter Bedeutungszusammenhänge, um über »eine[] nachhal-

20 So betont Primavesi in diesem Zusammenhang, dass Brecht etwa die Begriffe »Verfremdung« und »Entfremdung« parallel verwendet, wobei es die poetologischen Schriften Brechts nahelegen, »dass Brecht mit »Entfremdung« eher in erkenntnistheoretischer Bedeutung gebraucht und unter Verfremdung den ästhetischen Vorgang verstand« (2014: 402). In seiner Diskussion der Funktion und Bedeutung des sogenannten V-Effekts kommt Primavesi zu folgendem Schluss: »Die von Brecht als zentrales Problem eines »Theaters im wissenschaftlichen Zeitalter« erkannte Frage, wie es nicht nur zugleich unterhaltend und lehrhaft sein, sondern auch »aus einer Stätte der Illusionen zu einer Stätte der Erfahrungen gemacht werden« könne, lässt seine Auffassung von Verfremdung weiterhin brauchbar erscheinen – allerdings nicht im Sinne einer schematisch wiederhol-

tige[] und zweckgerichtete[] Durchbrechung von Illusion und Einfühlung« – dem Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi zufolge – dem Rezipienten »neue Wahrnehmungen und Erkenntnismöglichkeiten [zu] eröffnen.« (2014: 401) Nachhaltig und zweckgerichtet soll die Verfremdung insofern sein, da sie grundsätzlich als eine dialektische Methode angelegt ist, die »zur Aufdeckung gesellschaftlicher Verhältnisse durch die Störung von allgemein verbreiteten Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten« beitragen möchte. Die Verfremdung soll über die Störung gewohnter Zusammenhänge die Habitualisierung bewusst machen und zielt auf eine kritische Stellungnahme des Rezipienten ab. Primavesi beschreibt diese Bewussterwerden auf Seiten des Rezipienten als einen »dreistufige[n] Prozess von Verstehen – Nicht-Verstehen – (Anders) Verstehen.« (Ebd.)

3.3 Wolf Vostell und das Prinzip Störung als künstlerische Intervention

Im Folgenden gehe ich anhand einer Fallanalyse sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch näher auf das Prinzip Störung ein. Hierfür analysiere ich das Hörstück *Rebellion der Verneinung* (1969), ein Feature, das der Fluxuskünstler Wolf Vostell für die Sendereihe des Hessischen Rundfunks *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst. Wandlungen des kulturellen Bewusstseins in Deutschland* produziert und das am 29.06.1969, einem Sonntag um 9:30 Uhr über hr2 erstmals ausgestrahlt wird. Die Sendung erzielt außerordentliche Wirkung: Es kommt zu einem Einsatz der Polizei, da Hörer vermuten, Revolutionäre hätten das Studio besetzt und es handele sich um eine nicht »genehmigte Sendung«. Meine These lautet, dass diese Reaktion auf die Störung als künstlerisches Prinzip erfolgt, das Vostell in seinem Feature auf unterschiedlichen Ebenen realisiert. Das Hörspiel hat drei Ebenen: Zum einen aktualisiert eine anonyme Frauenstimme kontinuierlich die Uhrzeit – in der spezifischen Ästhetik der telefonischen Übermittlung und dem für die Zeitansage des Telefondienstes typischen mechanischen Tonfall. Zum zweiten rezitiert der damals bekannte Nachrichtensprecher Jochen Breiter Texte im klassischen Nachrichtenduktus,

baren Methode, sondern als Infragestellung des Theaters selbst, seiner Voraussetzungen, Institutionen und Formen« (ebd.: 403).

also ohne auffällig prosodische und intonierte Ausgestaltung, auch wenn es stellenweise feine Abweichungen und stärkere Variationen gibt. Rezipiert wird ein vorher festgelegtes Textkonvolut, das sich aus unterschiedlichen Fragmenten zusammensetzt. Darunter finden sich Ausschnitte aus Texten des Philosophen Jürgen Habermas, des Psychologen Friedrich Wolfram Heubach – Herausgeber der Zeitschrift *Interfunktionen*, in der Vostell selbst publiziert –, aus Texten Vostells sowie Zeitungsartikeln und Werbeanzeigen.²¹ Den Vortrag der poetologischen Texte zur Aktionskunst und die philosophischen Texte zur politischen Aktion der Demonstration, die sich im Manuskript durch die Typographie in Großbuchstaben abheben, charakterisiert eine feine Variation im Sprechgestus: Der Sprecher akzentuiert an dieser Stelle deutlicher. So erweckt er den Anschein, als würde er sich von seinem Nachrichtenmanuskript abwenden, um sich dem Zuhörer direkt zuzuwenden. Da die Zeitansage das gesamte Feature als Tonspur durchzieht, überlagern sich diese beiden Ebenen. Die dritte Ebene unterbricht den Rezitationsfluss des Sprechers, bleibt aber von der Zeitansage grundiert. Der Telefondienst der Telegrammaufnahme wird angerufen, die Kontaktaufnahme kommt jedoch nicht zu Stande, der Anrufer landet Mal für Mal in der Warteschleife. So erfährt der Zuhörer bis zum Ende nicht, wer dort versucht, ein Telegramm aufzugeben, welchen Text es enthält und an wen es sich richtet. Die Unterbrechungen der dritten Ebene dauern je-

21 Ein Teil dieser Texte ist dem Manuskript des Features am Ende unkommentiert und in Form einer Collage ohne nähere Angaben zu den jeweiligen Quellen beigelegt (vgl. Vostell 1970: 60–61). Das Manuskript und die Radiosendung wiederum stimmen weitestgehend überein. Vostell hat nicht nur das Manuskript verfasst, sondern auch an der radiophonen Fassung mitgearbeitet. Er ist sowohl im Manuskript, das auf die Radiosendung als Ursprung verweist, als auch in der Absage des Hörspiels nicht nur als Autor genannt, sondern darüber hinaus als »Produktionshilfe«. Die Produktionsanweisungen für die Regie sind sehr kurz gehalten. Das Manuskript ist – auch im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren – klar gestaltet und strukturiert. Vostell legt in den Notizen zur Umsetzung die Länge der Unterbrechungen durch den Telefondienst der Telegrammannahme fest. Die Sprecherstimme soll ohne Betonung und langsam lesen und deutlich über der Zeitdurchsage liegen, die fortwährend hörbar sein soll. Die Sendung schließt mit dem Zeitzeichen, dem Ton für 10 Uhr, die wiederum die Zeitansage im Programm ersetzt. Anders als im Manuskript stimmt die Zeitangabe mit der tatsächlichen Uhrzeit überein. Vorgesehen ist, die Zeit um zwei Stunden versetzt anzugeben, also aus 10 Uhr sollte 12 Uhr werden. Außerdem gibt Vostell für die Zeitdurchsage, außer in den vorangestellten Angaben, im Text nicht die Zeit zwischen 9:30 – 10 Uhr an, sondern ab 12:30 Uhr. Dies ist in der Radiosendung nicht umgesetzt. Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden, die Abweichung verändert aber nichts Grundsätzliches, sondern hätte noch eine zusätzliche Spielebene hinzugefügt (Vgl. Vostell 1970: 48f.).

weils zwischen 18 und 21 Sekunden. Die variierte Kombination dieser Ebenen strukturiert das Hörspiel. Ein weiteres Gestaltungselement ist die Unterbrechung durch die Wiederholung einzelner Worte, Satzfragmente oder ganzer Sätze während der Rezitation des Nachrichtensprechers, wobei diese zunehmend mit Effekten, u. a. dem Hall, unterlegt und teilweise so stark verfremdet werden, dass sie sich durch die elektroakustische Manipulation auflösen, bevor der Abschnitt endet oder die Rezitation einer Passage im Anschluss an diese Verzögerung fortgesetzt wird.

Vostell gibt seinem Feature den bezeichnenden Untertitel *Eine akustische dé-coll/age zur Schärfung des Bewußtseins*. Es geht ihm – und dies ist für seine künstlerische Aktivität charakteristisch – um eine Erweiterung der Wahrnehmung, in diesem Falle nicht des Zuschauers und Betrachters, sondern des Radiohörers. Er löst die dokumentarisch-radiophone Vermittlungsform des Features aus ihrem üblichen Gebrauchswert als redundante Form des massenmedialen Dispositivs und überführt sie in ein Wechselspiel mit künstlerischen Darstellungsformen, die insbesondere der Aktionskunst des Happening zuneigen. Radiokunst gerät so bei Vostell nicht nur zum künstlerischen Happening, sie fungiert als politische Appellation. Dabei greift Vostell, wie der Untertitel anzeigt, auf das Verfahren der sogenannten *dé-coll/age* zurück, das als medienübergreifendes Strukturprinzip und Strategie sein gesamtes Werk kennzeichnet. Dieses Strukturprinzip kann jedoch nicht als transmedial bezeichnet werden, sondern kommt jeweils in zu differenzierender Art und Weise zur Anwendung, abhängig vom medialen Kontext und den rezeptionsästhetischen Absichten. Petra Maria Meyer befasst sich in dem Aufsatz 100 × HÖREN UND SPIELEN mit Vostells gleichnamigem Funk-Happening – das am 19. Mai 1969 ausgestrahlt wird, also knapp sechs Wochen vor der Sendung *Rebellion der Verneinung*. Sie beschreibt Vostells Verfahren folgendermaßen:

Vorhandene Ereignisse und improvisierte Geschehnisse, Fundstücke, insbesondere mediale Versatzstücke der Wirklichkeit, wurden ineinander inszeniert oder übereinander gelagert, Verwischungen und Verfremdungen erzeugten gleichsam in gegenwärtiger Potenzierung der Collage eine *Dé-coll/age*. Vorfindbare Kriegsphotografie transformierte er derart in decouvrierende Gegenbilder zu Vietnam, aber auch einen Bundeswehrflughafen verwandelte er in einen Erfahrungsraum von Kriegsschrecken. Dem besonderen Konzert mit drei Düsenjägern, das dem Hörer mit mörderischem Lärm nahe kam, konnte sich dieser nicht verschließen. Derart akustisch »umdroht« (HEIDEGGER) vermag der Hörer nicht selten, die Dinge anders zu sehen. (2012: 180)

Auch die Radiosendung *Rebellion der Verneinung* kann als ein derartiges Gegenbild bezeichnet werden. Vostell benutzt die medialen Versatzstücke der Wirklichkeit, die er vor allem der Zeitung, dem ästhetischen Diskurs, der kritischen Theorie und der Werbung – also auch der (massenmedial durchformten) Alltagskultur – entlehnt, um diese über den Kontextwechsel und deren Umfunktionierung im Mediendispositiv zu diskursivieren und in einen soziokulturellen Zusammenhang zu bringen. So geraten sie in einen neuen Kontext, der diesen Versatzstücken weder gleichgültig noch versöhnlich gegenüber steht. Die Versatzstücke fungieren auch nicht als lediglich innerästhetische Erweiterung der Spielmaterialien. Ihr Spiel ist ein unversöhnliches: Vostell stört die Gleichförmigkeit des Nachrichtenflusses und sucht die Immanenz der Gewalt und Bedrohung in ihrer alltäglichen Omnipräsenz auf soziokultureller Ebene vorzuführen. Er schafft decouvrierende Gegenbilder vor allem zur massenmedialen Wirklichkeit und zur Kulturindustrie, die den Versatzstücken selbst – gewissermaßen unter der (besänftigenden) Oberfläche – bereits innewohnen. Den Bildern in den Massenmedien sind Gewalt und Schrecken inhärent. Ihre permanente Wiederholung (etwa über die mediale Form) und ihre Ästhetisierung, zum Beispiel als Abbildung auf Hochglanzpapier, bewirken eine Abstumpfung, die sie konsumierbar macht. Wie Vostell gegen diese Prozesse der Assimilierung und Automation in seiner gesellschaftskritischen Intervention *Rebellion der Verneinung* als widerständiges Moment im Detail organisiert und damit an die Oberfläche des Bewusstseins zu bringen sucht, möchte ich im Folgenden darlegen.

Aufbau des Features *Rebellion der Verneinung*

Das Feature setzt mit besagter Zeitansage des Telefondienstes ein, die mit der Uhrzeit des Sendetermins übereinstimmt: »Beim nächsten Ton ist es 9 Uhr, 30 Minuten und 0 Sekunden.« Es folgt der angekündigte Ton, der die genaue Uhrzeit markiert, worauf die Telefonstimme erneut anhebt, um die Zeit zu aktualisieren. Die Zeitansage durchzieht das gesamte, dreißigminütige Stück als Tonspur und ajouiert die Zeit alle zehn Sekunden. Vostell macht so die zeitbasierte Struktur des Hörstücks in ihrer prozessualen Struktur durchgehend diskursiv; Gegenwart kündigt sich durch die Ansage permanent an, um sich im Moment des Tons als einem konkreten Zeit-Punkt bereits als Vergangenheit wieder aufzukündigen. Hebt anschließend die mechanische Stimme aufs Neue an, um den nächsten Zeitpunkt im Kontinuum der Zeit einzuleiten und anzukündigen – im Verlauf des Features entsteht der Eindruck,

die Stimme versuche, der Zeit Herr zu werden, indem sie ihr vorausseilt –, so strebt die gegenwärtige als bereits vergangene Zeit unaufhörlich einem zukünftigen Zeitpunkt zu. Der Zeitfluss kommt über die Akzentuierung kontinuierlich fortschreitender Zeitpunkte zugleich in seiner Flüchtigkeit wie in seiner monotonen Prozessualität zum Vorschein. Gleichzeitig überhört der Rezipient diese Tonspur in zunehmendem Maße. Nach den ersten 17 Sekunden erhebt sich eine Männerstimme, die in Konkurrenz zur Telefonstimme tritt und durch ihre Lautstärke und ihr Timbre deutlich im Vordergrund steht. Der Sprecher rahmt das nachfolgende Stück: »Hessischer Rundfunk, erstes Programm. *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst. Wandlungen des kulturellen Bewusstseins in Deutschland*. Heute die vierte Folge. Kein Essay und keine Analyse. Wolf Vostell fordert seine eigene Form. *Rebellion der Verneinung*, so der Titel seiner Thesen ohne Theorie« (00:18–00:39).

Nachdem die Zeitansage anschließend ohne weitere Tonspur zu hören ist, hebt nach der Ankündigung des Tons – und noch bevor der Ton zu hören ist – für die Zeit 9:30 Uhr und 50 Sekunden die Stimme des Nachrichtensprechers Jochen Breiter an. Er rezitiert einen Dialog zwischen einem Mädchen und einem Wachposten vor dem Stadtgefängnis in Berkeley:

Ein Mädchen fragt den Wachposten vor dem Stadtgefängnis in Berkely: »Was bedeutet das Zeichen an ihrer Uniform?« und deutet dabei auf ein buntes Dreieck an seiner Uniformjacke. »Das bedeutet, daß ich einen Hippie getoetet habe«. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. Umstehende Polizisten lachen. »Und weißt du, was das andere Zeichen bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet bedeutet. Das bedeutet, daß ich noch mehr töten werde.« (Vostell 1970: 50)²²

Jochen Breiter spricht den Text im reflexionsarmen Studio, dessen Akustik charakterisiert, dass eben kein Hall vorhanden ist. Die gleichmäßig repetierten, geloopten Worte »Umstehende Polizisten lachen« sind dagegen über künstlich erzeugte Halleffekte verfremdet. Dieser Effekt entgrenzt den Aufnahmeraum, lässt ihn in einen vergrößerten diffundieren und verfremdet die Worte darüber hinaus durch deutliche Verzögerungen.

Vostell lässt weitere Textrezitationen folgen, bei denen wiederum mit Wiederholungen und Variationen von Sätzen wie Satzteilen gearbeitet wird.

22 Entspricht im Feature dem Zeitraum 00:57–02:05.

Überlagern sich bisher die beiden Stimmen der Zeitansage und des Nachrichtensprechers, so kommt nun noch eine weitere anonyme, weibliche Stimme hinzu: Sie spricht den Ansagetext der Warteschleife des telefonischen Telegrammdienstes. Diese Ansage ist insgesamt 20 Mal in die Radio-Collage einmontiert. Sie tritt dabei folgendermaßen ins Hörgeschehen: Die Textrezitation wird mit einem telefonischen Freizeichen unterbrochen, woraufhin die Ansage ertönt: »Telegrammaufnahme besetzt, warten Sie bitte«. Es folgen wiederum Freizeichen und Ansage, die beim zweiten Mal nach dem Wort »Sie« abbricht, dann wird die Rezitation fortgesetzt.²³ Wie oft das Freizeichen ertönt und an welcher Stelle die Stimme von der fortgesetzten Textrezitation unterbrochen wird, variiert jeweils. Zwischen Freizeichen und automatischer Ansage sind im Hintergrund wiederum sehr leise andere Stimmen und typische Merkmale der analogen Telephonie zu hören, wie sie bei Interferenzen als Überlagerungen auftreten können. Der Text, den die Ansage unterbricht, handelt von sadomasochistischen Praktiken eines Familienvaters (vgl. ebd.: 61), an die Vostell Ausschnitte der kritischen Theorie anschließt. Hier wechselt der Sprechgestus zum ersten Mal:

Freilich erweitert auch die zum politischen Protest gewordene Kunst nur das Angebot und den Bestand der Museen. HAPPENING IST NICHT KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE NACHDRÜCKLICH BEWUSST! --- IST NICHT KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE NACHDRÜCKLICH BEWUSST --- NICHT KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE BEWUSST --- KUNST ALS PRODUKT – SONDERN MACHT METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – METHODEN UND PROZESSE – BEWUSST. MACHEN SIE IHREN FUESSEN KEINEN VORWURF wenn sie nicht das leisten, was Sie von ihnen verlangen. Nur bei regelmässiger Pflege (dazu reichen täglich einige Minuten), werden Sie immer auf munteren und leistungsfähigen Füssen stehen. Denken Sie also bei der täglichen Körperpflege auch an ihre Fuesse. (Vostell 1970: 51)²⁴

23 Entspricht im Feature dem Zeitraum 03:37–03:58.

24 Entspricht im Feature dem Zeitraum 04:44–06:29.

Die Passage wirkt wie ein Einschub, wie eine Fußnote, die als korrigierende Erklärung der Absicht der Happening-Bewegung und der Fluxus-Kunst gehört werden kann. Die fragmentarische Struktur wirkt in den repetitierten Teilen wie eine beschwörende Formel, als wolle sich diese über die Wiederholung einprägen, ins kulturelle Gedächtnis aktiv memorierend einschreiben, nachgesprochen und hierüber beschworen werden, um die Ziele und Absichten dieser Kunstform – und ihre Differenz zu anderen politischen Aktionen wie Kunstformen – dauerhaft ins gesellschaftliche Bewusstsein zu bringen, diese endgültig von ihrem soziokulturellen Produktstatus loszusagen und davon schlussendlich zu befreien. Nach der zweiten Wiederholung der »METHODEN UND PROZESS«-Wörter-Kette (05:25) unterbricht wiederum ein telefonisches Freizeichen den Text: Erneut wird der Kontakt zum Telegrammdienst hergestellt, auch diesmal ertönt die Ansage, die Telegrammaufnahme sei besetzt, mit der Bitte zu warten. Diesmal fällt die Unterbrechung jedoch kürzer aus. So hört man die Ansage nicht insgesamt zweimal, sondern es ertönt lediglich das zweite Freizeichen, woraufhin (05:44) die Textrezitation fortfährt. Auch hier ist die geloopte Wörterkette analog zum Beginn des Hörspiels durch Halleffekte verfremdet, was die Wirkung der variierten Wiederholung als beschwörende Formel noch verstärkt. Im Anschluss wechselt der Sprecher erneut in den anfänglichen, neutralen und dem Mikrophon über das Ablesen des Textes, analog zum Sprechen der Nachrichten, etwas abgewandten Vortragston, der Übergang ist diesmal jedoch deutlich weniger markant, es ändern sich nur feine Nuancen. Auffällig ist hier der Wechsel zum Thema Fußpflege – weniger aufgrund der Rezitationsweise als ob des abrupten Umschlags der Thematik. Der Wechsel führt gerade aufgrund seiner Sprunghaftigkeit zurück zum ersten Satz dieser Passage: Die Formelhaftigkeit des Postulats nach Differenzierung zwischen einer »zum politischen Protest gewordene[n] Kunst« und den Produkten der Kulturindustrie wie des Museumsbestands geht durch die nur in feinen Nuancen veränderte Rezitation bruchlos über in eine Art Werbespot für ein Produkt der Körperpflege; auf diesem Weg wird die Forderung gewissermaßen nicht nur durch die Strategien und Strukturen des Kunstmarkts und der Kulturindustrie assimiliert, auch von der Konsumwelt wird sie quasi geräuschlos verschluckt. Die letzten Worte dieser Passage werden gleichfalls formelhaft wiederholt und zunehmend über Halleffekte verfremdet, sowie erneut durch den Anruf bei der Telegrammannahme unterbrochen. Danach folgt ein Text, der wiederum dem grundlegenden Schema entspricht, jedoch in der Thematik politisch wird. Der Manuskripttext ist folgender:

Vostell bezieht sich auf einen tagespolitischen Vorfall und unterstreicht den Umstand, dass weder Polizisten noch Soldaten eingreifen, durch die Vervielfältigung. Weiteres Kommentieren dieses Vorfalles macht er damit überflüssig, denn er betont die verweigerte Hilfe über das Verfahren des Loops. Zusätzlich verfremdet er das repetierte Fragment, das er zentral stellt, über Halleffekte und lässt die Wiederholung abrupt abbrechen. Diese Passage leitet darüber hinaus der provokante Satz »Deutsche, die ihr kuenftiges Staatsoberhaupt zitieren, muessen damit rechnen, verpruegelt zu werden« ein. Die Tatsache, dass diese Aussage, zuvor in der Tagespresse für Aufsehen gesorgt hatte, nun noch einmal im Vormittagsprogramm des Hessischen Rundfunk an einem Sonntagmorgen aufgenommen – in einer Zeit politischer Unruhen und darüber hinaus von dem bekannten Nachrichtensprecher Jochen Breiter gesprochen –, mag erklären, warum dieses Hörspiel die bereits angesprochene Wirkung nach sich zieht, wie sie diese provoziert. Im Anschluss an den geloopten und zunehmend verfremdeten Satz ist es erneut allein die Zeitansage, die zu hören ist, bis wiederum der Anruf beim Telefondienst der Telegrammaufnahme hinzukommt, der nach 21 Sekunden durch eine Textrezitation unterbrochen wird. Ein Sprecher trägt nun die Zutaten eines Rezeptes für *Gebackene Pfirstiche* vor (ebd.: 53).²⁶ Diese Sequenz entspricht abermals dem Gestaltungsprinzip der vorherigen, die Angaben zur letzten Zutat, bezeichnender Weise »¼

26 Entspricht im Feature dem Zeitraum 11:07–13:02.

Liter geschlagener Rahm«, werden wiederum 21 Mal wiederholt. Vostell verfremdet diese Passage nicht über Effekte, sie wird aber erneut durch den Anruf bei der Telegrammaufnahme unterbrochen. Dem folgt – das Ende dieser und der Anfang der nächsten Sequenz sind durch den Ton der Zeitanzeige getrennt – ein Text, der als Anschluss an die Passage zum Happening²⁷ gehört respektive gelesen werden kann, in dem Vostell nun Formen (a)politischer Intervention differenziert, deren grundsätzliche Absichten sich sowohl von öffentlichen Demonstrationen als auch vom Happening unterscheiden:

Zu ihrer Kehrseite gehören Aktionen, die kaum noch in einem politischen Kontext stehen und in der Tat einer unmittelbaren Triebbefriedigung ihrer Ini[t]iatoren, nämlich schlicht der ungehemmten Abfuhr von Aggression, dienen. DAS WIRKLICHE HAPPENING IST KEIN EXHIBITIONSMUS – SONDERN AUSDRUCK UND SENSIBILISIERUNG DER ERFAHRUNGEN MIT DER WIDERSINNIGEN WIRKLICHKEIT! (Ebd.)²⁸

Der Übergang zwischen dem gewöhnlich typographierten Text und den ausschließlichen Großbuchstaben markiert den erneuten Anruf bei der Telegrammaufnahme, der 18 Sekunden dauert. Hier ändert sich außerdem – analog zur ersten Happening-Sequenz – abermals der Sprechgestus, wobei dieser gesamte Satz noch zweimal, identisch gesprochen und ohne Verfremdung, repetiert wird. Anschließend fährt der Sprecher fort, nun wieder im Duktus des Nachrichtensprechens, nur am Ende seiner Passage wendet er sich mit einer Frage direkt an die Zuhörer:

In einer Untersuchung ueber das sexuelle Verhalten des Mannes wurde festgestellt, daß der ueberwiegende Teil der Maenner unmittelbar nach dem Liebesakt einschläft. WIE verhalten Sie sich? ICH RAUCHE EINE ZIGARETTE UND HOLE MIR ETWAS ZU ESSEN! (Ebd.: 54)²⁹

Kaum hat der Sprecher die Frage gestellt, ertönt – ohne Sprecherwechsel – prompt die in Großbuchstaben abgesetzte Antwort, die insgesamt achtmal wiederholt wird. Sie entspricht der ersten Antwortmöglichkeit auf diese Frage, die Teil eines Fragebogens ist, wie aus der dem Manuskript angefügten Text-Collage hervorgeht. Dazwischen ist die Tonspur der Zeitanzeige zu hören, im Hintergrund vermischen sich weiter entfernt wirkende Stimmen an-

27 Entspricht im Feature dem Zeitraum 04:44–06:29.

28 Entspricht im Feature dem Zeitraum 13:03–14:08.

29 Entspricht im Feature dem Zeitraum 14:10–16:09.

Übergangslos fügt sich die nächste Sequenz an, die nächste Schlagzeile gewissermaßen, bei der der Textrezitator zum Gestus des Nachrichtensprechens zurückkommt und berichtet, dass die CDU ihre Anhänger im Vorfeld zu einer Wahlveranstaltung gebeten habe, »schon eine Stunde vor Beginn ›die ersten zwanzig Reihen eines grossen Saales‹ zu füllen«, da sie befürchtet, Jugendliche, »die schon durch ihren Haarwuchs und ihre liederliche Kleidung auffallen« (ebd.: 55), könnten dieselbe stören.³⁰ Nun bricht der Anruf bei der Telegrammannahme nicht erst während der Repetition ein, sondern beim ersten Verlesen der Nachricht und stört diese Passage durch die erhöhte Frequenz der Interventionen in gesteigertem Maße. Der Bericht über Demonstrationen, »die die Form sinnfaelliger Provokation angenommen [haben], die sofort konsumierbare Kraenkungen oder Gegenaggressionen erzeugt« (ebd.: 55), wird einerseits durch diese Anrufe gestört, andererseits ist auch die Zeitanzeige beinahe eine Minute solo zu hören. Anschließend wiederholt Vostell auch in dieser Sequenz eine Textpassage, die – analog zum bisherigen Gestaltungsprinzip – wiederum in den weiteren Wiederholungen zunehmend fragmentiert wird, bis schließlich kein Wort mehr übrig bleibt. Hieran schließt der zweimalige jeweils 18 Sekunden andauernde Anruf bei der besetzten Telegrammannahme an.

Das letzte Drittel des Hörspiels wird von einem Statement zum Happening eingeleitet: »DIE GEFAHREN DES HAPPENING LIEGEN DARIN DIE WIRKLICHKEIT ZU RITUALISIEREN ODER SURROGAT DER WIRKLICHKEIT ZU SEIN« (ebd.: 56).³¹ Seine Sprechweise hebt sich nur in feinen Nuancen von der folgenden Rezitation im Nachrichtenduktus ab, als Nachrichtennachricht gekennzeichnet durch Wochentag, Datum und Uhrzeit:

30 Entspricht im Feature dem Zeitraum 16:10–19:22.

<https://doi.org/10.14361/9783839440489-004> <https://www.inTbra.com/de/eqb> - Open Access - 

sah hinunter ... ich sah hinunter ... ich sah hinunter ... ich sah hinunter
---- ich sah hinunter ... ich sah hinunter und ich bemerkte, daß ein Poli-
zist auf mich zielte. (Ebd.)³²

Diese oben zitierte Passage wird – zusätzlich zu den oben zitierten Wiederholungen – unterbrochen von einem knapp 21 Sekunden dauernden Anruf beim Telefondienst der Telegrammaufnahme. Erst danach ist die vollständige Aussage von James Rector zu hören. Vostell akzentuiert die Aussage Rectors, indem er den Ausgang des Geschehens – der Loop könnte ja ebenso sein Ableben in diesem Moment anzeigen – in der Schwebe hält. Daran schließt wiederum die Rezeptur für die *Gebackenen Pfirsiche* an, diesmal beschränkt sich die Wiederholung auf »¼ Liter«; sie wird insgesamt 22 Mal, in zunehmend verärgertem Ton und über Halleffekte elektroakustisch manipuliert, repetiert, bis sie sich vollständig auflöst.³³ Es folgt eine weitere Meldung am darauffolgenden Tage, dem 20. Mai: Der Sprecher berichtet, dass die Polizei den Trauerzug für James Rector unterbrochen und auf die zurückweichende Menge Gas-Granaten gefeuert hat. Die Gestaltungsverfahren dieser Sequenz entsprechen erneut den vorangegangenen: Die Meldung verzögert sich über die Wiederholung eines Satzfragments, wobei die Repetition abermals vom Anruf beim Telegrammdienst unterbrochen wird – auch hier scheitert der Versuch. Nach einem kurzen solistischen Intermezzo der Zeitansage kehrt die Körperpflege-Sequenz wieder, diesmal wird der letzte Teil des Satzes, »Ihre Fuesse«, erneut repetiert und so verfremdet, dass die Worte am Ende vollständig unkenntlich sind.³⁴ (Ebd.: 57) Die letzten fünf Minuten beginnen mit einer Zeitungsnachricht – für den Hörer erkennbar an der vorangestellten Orts- und Quellenangabe, wie in Printmedien üblich:

[illegible]

32 Entspricht im Feature dem Zeitraum 20:12–21:22.

33 Entspricht im Feature dem Zeitraum 21:59–23:08.

34 Entspricht im Feature dem Zeitraum 24:37–25:12.

art loest die bezeichneten Gegenstaende aus ihren funktionalen Zusammenhängen: die trivialen Bestandteile einer technischen Zivilisation gewinnen als kuenstlicher Schutt sinnliche Qualitaet und unerwartete Prominenz. (Ebd.: 58)³⁵

Auch hier wird das verzögert und darüber akzentuiert, was Kiesinger in Bezug auf die Außerparlamentarische Opposition (APO) wenige Wochen vor der Sendung sagte, was durch die Presse ging und worüber er erneut polarisierte; diese Verzögerung wird aufs Neue vom Anruf bei der Telegrammaufnahme unterbrochen und über Halleffekte zusehends verfremdet. An das wörtliche Zitat schließt erneut der Anruf beim Telefondienst an, der aufgegriffenen Nachrichtenmeldung folgt das oben zitierte Statement zur Pop Art. Daran ist wiederum für eine Minute ein Solo der Zeitansage montiert; sodann nimmt Vostell abermals die Ergebnisse der Studie zum sexuellen Verhalten des Mannes und die darauffolgende Frage – vermutlich Teil eines Psychotests eines Magazins – auf. Bevor er das Feature mit einem weiteren Anruf beim Telefondienst beendet, dem die Absage der Sendung folgt, findet sich eine letzte These zur Beziehung von Pop Art und Happening: »POP ART IST TIEFGEFRORENES HAPPENING – HAPPENING IST AUFGETAUTE POP ART.«³⁶ (Ebd.: 59). Das endgültige Ende der Sendung markiert das Zeitzeichen des Telefondienstes, das wiederum der Ankündigung »Beim nächsten Ton ist es 10 Uhr und 0 Sekunden: –« folgt.

Die *Rebellion der Verneinung* und das künstlerische Prinzip der Störung

Wie lässt sich der Titel von Vostells spielerisch-dokumentarischer Dé-coll/age vor dem Hintergrund der produktionsästhetischen Ausgestaltung und der rezeptionsästhetischen Wirkung nun verstehen? Pop Art und Happening, die in Form der expliziten Systemerwähnung reflexiv werden, verweisen aufeinander, beiden Kunstrichtungen wohnt mindestens ein zentrales gemeinsames Moment inne: Sie sind grundsätzlich kulturelle Spielarten einer ihrem Selbstverständnis nach gegenkulturellen Bewegung. Gegenkultur sind diese – die Liste ließe sich im 20. Jahrhundert rasch wie leicht verlängern –, da sie sich gegen eine Kultur richten, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

35 Entspricht im Feature dem Zeitraum 25:34–27:36.

36 Entspricht im Feature dem Zeitraum 29:15–29:29.

mit der aufkommenden Massenkultur wesentlich von den Logiken des Marktes und den Interessen der Industrie bestimmt ist. So wendet sich die *Rebellion der Verneinung* nicht nur gegen die abermalige Dienstbarmachung der zum politischen Protest gewordenen Kunst durch die Kulturindustrie und den Kunstmarkt – wie es sich etwa in der Pop Art auffällig exaltiert vollzieht und bis heute währt – über eine kommerziellen Rezeptionspraktiken widerspenstige, sperrige und insofern gegenläufige Rezeptionsästhetik. Vostell sucht über die *Rebellion der Verneinung* konventionellen Erzähl- und Vermittlungsformen etwas entgegenzusetzen und (in diesem Falle) den Zuhörer über die akzentuierte Ausstellung der dem Alltag entnommenen Versatzstücke zu sensibilisieren, ihn über die variierte Repetition und Fragmentierung der Schlagzeilen, Zitate und öffentlichen Stellungnahmen anzuregen, die dahinterliegenden Botschaften und gesellschaftlichen wie soziokulturellen Zusammenhänge zu prüfen und zu befragen. Indem Vostell den Nachrichtenfluss unterbricht und aussetzt, will er kritisches Hinterfragen stimulieren und demselben im Vollzug des Hörens Platz einräumen. Auf diese Weise provoziert Vostell nicht nur eine Antwort, er fordert den Zuhörer gewissermaßen zur Ver-Antwortung: Er fordert ihn dazu auf, sich zu dem Gehörten zu verhalten. Die Radiosendung ist nicht, wie es in seinem Funk-Happening 100 × HÖREN UND SPIELEN (wenigstens vermeintlich) der Fall ist, Resultat des Ausfalls eines Konzerts, also eine behauptete Improvisation, um eine Lücke im Programm zu schließen (um den Fluss desselben trotz der Leerstelle zu gewährleisten) und sich demnach auch als situatives Aushandeln und Werkstelligen einer ungeplanten Störung des Programms beschreiben lässt. Die *Rebellion der Verneinung* stellt vielmehr selbst eine vermeintliche Unterbrechung des Programmflusses dar – nicht nur für den aufmerksamen als den idealtypischen Zuhörer, sondern ganz besonders für denjenigen, der erst im Verlauf der Sendung zuschaltet oder die Sendung nebenbei rezipiert, da diesem die Markierungen der Sendung als Fiktion im etikettierenden Zeichensystem leicht entgehen können. Die Sendung kann den Eindruck erwecken, der Sendebetrieb habe sich verselbstständigt, die analoge Technik der Leitungen und Kanäle führe ein Eigenleben, diese kommunizierten miteinander, wenn nicht gar, wie geschehen und bereits erwähnt, auf Sabotage des Rundfunkbetriebs durch Revolutionäre rückgeschlossen wird. *Rebellion der Verneinung* steht insofern ebenfalls in der Tradition von medienreflexiven Hörspielen, wie sie Hans Flesch mit seiner *Zauberei auf dem Sender* begründet. Vostells Hörspiele, dies betont auch Petra Maria Meyer ausdrücklich, erweitern diese spielerische Anordnung noch (vgl. 2012:180): Zwar sind die Störungen im Falle der *Rebellion*

der Verneinung auch geplanter Teil der Hörspiel-Fiktion, doch Vostell verfährt ungleich radikaler damit als noch Flesch, indem die Störung nicht in erster Linie durch ein in dieser Hinsicht noch klassisches Rollenspiel zustande kommt, sondern auf ganz bestimmte Charakteristika des Mediendispositivs zurückgreift. Zum einen betrifft dies das Medium der tatsächlichen als mit der Wirklichkeit übereinstimmenden Information, also der soziokulturellen Bedeutung des Radios als Nachrichten-Bulletin. Vostell greift hierzu auf die bekannte Stimme des Nachrichtensprechers und auf Nachrichtentexte zurück, die entweder dem (tages)politischen Umfeld der Ausstrahlung entstammen oder aber über den kunsthistorischen Kontext mit der Zeitgeschichte verbunden sind, also über tagespolitische Aktualität hinaus für diese Zeit charakteristische Themenkomplexe darstellen, wie dies etwa in Bezug auf die Unruhen, polizeilichen Übergriffe und Demonstrationen, der (politisch motivierten) Aktionskunst der Fall ist. Der Rückgriff auf die »Meldung als verkürzte, zusammenfassende Wiedergabe eines wichtigen Ereignisses nach seinem vollständigen Ablauf suggeriert Wahrheit und Objektivität« (Faulstich 1981: 21), denn durch den Verzicht auf Emotionen beim Vortragston kündigt sich hierin für die Zuhörerschaft »die blanke Wahrheit« (ebd.) an. Vostell unterbricht die Meldungen zwar und verfremdet diese überdies, aber dennoch greift er in der Inszenierung eben auf diese besondere Struktur der Nachricht als mediale Form zurück, um einen medialen Realitätseffekt wenigstens zeitweise zu evozieren. Zum anderen steht der seriöse Nachrichtenton des Sprechers in einem Spannungsverhältnis zu den potentiell als Interferenzen wahrgenommenen Störungen des Sendebetriebs. Die verlesenen, kurzen Texte sind durchgängig durch Repetition einzelner Satzfragmente oder Worte unterbrochen; ein Effekt, der als Defekt an eine hängengebliebene Schallplatte erinnert, den, wie im zweiten Kapitel skizziert, etwa bereits Pierre Schaeffer nutzt, um bestimmte Passagen als Fragmente mechanisch zu wiederholen, ein operativer, mechanischer Vorgang, der den späteren Loop durch den Sampler antizipiert und hierüber neue Möglichkeiten der Klangproduktion zu generieren sowie Klänge auf ihre Beschaffenheit und Wirkung genauer untersuchen zu können. Dies lässt nicht in erster Linie auf eine künstlerische Strategie schließen, sondern auf eine technische Störung, wird der bekannte Nachrichtensprecher doch nicht mit einer (in diesem Falle gebrochenen Form der) Erzählstimme des Hörspiels in Verbindung gebracht. Dies ist insbesondere auch deswegen nicht der Fall, da der Sprecher nicht kunstvoll intoniert; er steht stellvertretend für das Nachrichten-Bulletin, für das Mediendispositiv Radio als Medium der Information. Dieser Stimme sind zwei weitere, anonyme Stimmen zur Seite ge-

stellt, charakterisiert durch eine überwiegend mechanische Sprechweise. Angenommen der Hörer überhört im Verlauf der Sendung die Stimme der Zeitanzeige zunehmend, so wirkt ihre Kontinuität als Soundtrack beinahe beruhigend. Dagegen fungiert die zweite anonyme Stimme umgekehrt als ein mehr und mehr beunruhigendes Moment, obgleich sie weniger mechanisch als die Stimme der Zeitdurchsage tönt. Diese potentielle Beunruhigung basiert vor allem darauf, dass das Anrufen des Telegrammdienstes immerzu in der Warteschleife endet und unaufgelöst bleibt, obgleich der Anruf über den Kontakt zur Außenwelt die Möglichkeit auf eine Auflösung der rätselhaften Vorgänge eröffnet. Bietet das Spiel für 30 Minuten keine Auflösung der Vorgänge im Sender, sieht man von der Ansage ab, so erhöht sich im zweiten Teil des Features zunächst deutlich die Frequenz an Unterbrechungen, während der »widersinnigen Wirklichkeit« (Vostell 1970: 53) weiterer Ausdruck über die Nachrichtenmeldungen verliehen wird. Hier stehen sich nicht Happening und öffentliche Demonstration gegenüber, sondern *wirkliches Happening* und *Exhibitionismus*, *Demonstration* und *sinnfällige Konsumation-Provokation*. Geht es Vostell zuvor um die Unterscheidung zwischen Kunst und Produkt, indem er die künstlerische Motivation als Arbeit an der Bewusstmachung von Methoden und Prozessen unterstreicht, differenziert er hiervon nun – und das betrifft öffentliche Demonstration und Happening gleichermaßen – »Aktionen, die kaum noch in einem politischen Kontext stehen und in der Tat einer unmittelbaren Triebbefriedigung ihrer Initiatoren [sic!] dienen.« (Ebd.: 53) Die Kehrseite der Aktionsform Demonstration kennzeichnet die bloße Triebbefriedigung, ihr wohnt also eine Motivation inne, die das Ziel verfolgt, Triebspannungen zu entladen. Happening und Demonstration enthalten als Aktionsformen gemeinsame Momente, sind beide doch grundsätzlich potentiell politisch motiviert und stehen über ihre performative Anlage wie die physische Präsenz verschiedener Akteure im öffentlichen Raum in einem Zusammenhang. Als unvereinbar stellt Vostell jedoch die Kehrseite der Demonstration dem Happening gegenüber. Nicht nur den Aktionsformen der Demonstration sind Aggressionen inhärent, sondern auch den polizeilichen Maßnahmen, wie es Vostell über entsprechende Zeitungsartikel und Meldungen aufruft. Er führt dieselben nicht nur über die Themen Provokation, konsumierbare Kränkung, Aggression und Gegenaggression eng, sondern stellt sie über die Dé-coll/age ferner in einen Zusammenhang mit dem sexuellen Verhalten von Männern. Vostells *Rebellion der Verneinung* nutzt das Prinzip der Störung, um seine gesellschaftskritische Kunst – seiner künstlerischen Intention insgesamt analog – über das Mediendispositiv Radio ins Leben zu

überführen. Dabei setzt er sowohl den ritualisierten Programmfluss als auch den habitualisierten Gebrauch aus, um dieselben zu durchbrechen und den Zuhörer über die akustische Dé-coll/age zu mobilisieren.

Hierzu möchte ich einen kurzen Exkurs unternehmen. Vilém Flusser teilt die Vielfalt der Medien in zwei Klassen: die diskursiven Medien und die dialogischen Medien. Mit diskursiven Medien bzw. diskursiven Kommunikationsformen bezeichnet der Medienphilosoph die Medien, die vorhandene Informationen von einem Sender zu einem oder mehreren Empfängern verteilt. Bei den dialogischen Medien dagegen ist eine Unterscheidung zwischen Sender und Empfänger weniger sinnvoll, denn – und das zeigt bereits der Name an – hier bewegen sich Informationen prinzipiell sofort und über den selben Kanal hin und her. Das zentrale Unterscheidungsmerkmal ist dadurch die Unmittelbarkeit der Antwort. Beim Radiodispositiv handelt es sich um ein mit Flusser diskursives Medium: Eine Antwort kann nur mittelbar gegeben werden. So formuliert er in seiner Schrift *Kommunikologie* (2003): »Auf der Ebene der Masse hat die Kommunikationsrevolution den Dialog durch die Ausarbeitung der Massenmedien vernichtet.« (Ebd.: 292) Nur der Dialog führe entsprechend zu einer freien, demokratischen und partizipativen Gesellschaft. Dass es sich beim Massenmedium Radio um ein diskursives Medium handelt, diese Tatsache stellt Vostell über sein radiophones Spiel geradezu aus. Hierin sind selbst die normalerweise dialogischen Kommunikationsmittel (Telefon und Telegramm) ihrer Struktur beraubt und werden zu im Sinne Flussers diskursiven Medien. Vergewärtigen wir uns den Mediengebrauch in den 1960er Jahren, wird deutlich, dass im alltäglichen Mediengebrauch diskursive Medien dominieren: So sind es vor allem die Tageszeitung, das Radio und das Fernsehen, über die Menschen das Bedürfnis nach etwa Informationen stillen. Diese Tatsache betont Vostell über die Evokation einer Erfahrung für die Zuhörerschaft, indem er die medialen Formen über-formt wie allmählich verfremdet und hierüber diskursiv werden lässt. Das interagierende und kommunikative Moment in *Rebellion der Verneinung* ist demnach ein anderes als in dem Hörspiel 100 × *HÖREN UND SPIELEN*. Auffällig ist dabei, dass er im Falle der *Rebellion der Verneinung* auf der Ebene der Form mit starken Redundanzen arbeitet, was sich als umso wirkungsvoller erweist. Vostells Provokation liegt insbesondere in diesen repetierenden Momenten, wirken sie doch derart irritierend, dass ein Weghören kaum möglich erscheint. Vostell bekämpft das Mediendispositiv gewissermaßen mit den eigenen Waffen, indem er dessen prozessuale Redundanz auf die Spitze treibt.

Dabei finden sich in Vostells Hörspiel nicht nur die expliziten Systemerwähnungen zu Pop Art und Happening wie der Demonstration; sein Hörspiel weist darüber hinaus über die teilaktualisierende Systemkontamination eine intermediale Bezugnahme auf: Indem Vostell Strukturmerkmale des Happenings wie die Prozessualität verwendet, setzt er die Spielregeln der konventionellen Spielformen des Mediendispositivs außer Kraft. Rezeptionslenkung und Markierung finden über die explizite Systemerwähnung auf die Diskurse statt. Letztere stehen demnach eben für diesen Zusammenhang des Aufrufens und der Vernetzung der verschiedenen Diskurse über Analogien und Assoziationen, wohingegen die Störung als Unterbrechung der verlesenen Texte als ein sich permanent wiederholendes Element sowohl Spielstrategie als auch Spielmittel darstellt. Der Zuhörer ist aufgefordert, die eigenen Standpunkte und Vorstellungen jeweils zu be- und hinterfragen und neue Bezüge herzustellen. Die provokante Appellation, die Vostells (audio)visuelle Arbeiten durchzieht, findet in seiner radiophonen Kunst eine Entsprechung, als er dem Zuhörer auch in der *Rebellion der Verneinung* habitualisierte Verhaltensweisen demonstriert und bewusst zu machen sucht.

3.4 Radiophone Poesie. Interdependenzen zwischen Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren

Die Stereophonie: Der produktions- und rezeptionsästhetische Weg in die Wahrnehmung des Raumes

Die naturalisierende Stereophonie holt das Hörspiel dorthin zurück, von wo es offenbar seine dramaturgischen Impulse empfangen hat: vom Theater der gebundenen Handlungsabläufe. Der Vorhang aber öffnet sich nicht.

Kamps 1969: 71

Das traditionelle Hörspiel orientiert sich produktionsästhetisch überwiegend an einem Kunstverständnis, dessen szenische Spielregeln und narrative Spielstrategien dem bürgerlichen Sprechtheater sowie den literarischen Genrekonventionen entsprechen. Das mediale Dispositiv stellt nicht den ausschlag-

gebenden Referenzpunkt zur Herauentwicklung mittlerweile im Hörspiel konventionell gewordener Darstellungsformen und Erzählstrategien dar. Im Gegenteil neigt das Hörspiel der verinnerlichenden Imagination gerade einer Überwindung dieser technischen Apparatur zu, um den Rezeptionsakt, der sich in der Phantasie des Hörers, auf der *inneren Bühne* seiner Imagination qua poetischer Illusion, vollzieht, zu ermöglichen. Die tradierten Spielformen kennzeichnet – wie es Klaus Schöning hervorhebt – »ein oft ungebrochenes Verhältnis zu der heilen Welt der Sprache, Dichtung und Poesie« (1970: 256f.). Dem Herstellungs- als Produktionsprozess wird dabei nur wenig Interesse entgegengebracht. Daraus resultiert Schöning zufolge ein »mangelndes Medienverständnis«, ein »Mißtrauen der technischen Apparatur gegenüber« sowie ein »[u]nkritisches Verhältnis zur Funktion des Hörspiels als eines integrierten Bestandteils der Kultur- und Bewußtseinsindustrie.« (Ebd.: 257) Dagegen wirkt sich die stereophone Produktionstechnik auf die Entwicklung experimenteller Hörspielformen prinzipiell inspirierend aus, wenngleich sie als Spielmittel in der (Neuen) Musik von Beginn an noch weniger kontrovers diskutiert wird und seit den 1950er Jahren zu den gängigen Produktionstechniken zählt.³⁷

Mit der Stereophonie wird dem amerikanischen Physiker Haynes zufolge diejenige Technik bezeichnet, »die sich mit der Aufzeichnung, Verstärkung und Wiedergabe von Schallereignissen befaßt [...], daß für den Hörer der Eindruck einer dreidimensionalen Verteilung der Originalschallquellen erzielt wird.«³⁸ (Zit. n. Keibs 1961: 6) Zwar nimmt Haynes in dieser Definition von 1954 weder eine Differenzierung zwischen Hör- und Schallereignis vor, noch geht er auf die räumliche Ausbreitung weiter ein. Dennoch enthält die Definition wesentliche Merkmale aller mehrkanaligen Verfahren. Wichtige Voraussetzung stellt die Wiedergabe dieser Produktionen über Lautsprecher im sogenannten Stereodreieck als der Stereo-Standardabhörposition dar. Ihre vollständige rezeptionsästhetisch intendierte Wirkung kann diese stereophone Produktionstechnik nur entfalten, wenn auch die Lautsprecher beim Zu-

37 Im Hörspielbereich wird bis in die 1960er Jahre monophon, d. h. einkanalig produziert und übertragen, ab 1964 beginnt der Rundfunk zweikanalig zu übertragen.

38 1955 gründet der Komponist Hermann Scherchen die Gravesaner Blätter, um über ein öffentliches Forum die theoretische Diskussion über akustische wie radiophone Fragen zu fördern, wobei technische Fragen ebenso wie Fragen der veränderten (musikalischen) Wahrnehmung zentrale Rollen einnehmen.

hörer entsprechend ausgerichtet sind.³⁹ Zwar entfachen sich an der stereophonen Produktionstechnik auch zunächst Diskussionen um naturalistische Darstellungsweisen. Doch Schöning zufolge steht rasch fest, dass Stereophonie das Medium ist, »in dem sich die aperspektivischen Tendenzen am deutlichsten abzeichnen werden. Die Stereophonie schafft Distanz zwischen Hörer und Apparat, macht ihn zum ›Zuschauer‹, verlegt den Innenraum in den Raum, der zwischen den beiden Schallquellen entsteht und auf dem akustisch aufgezeichnete Informationen wiedergegeben werden.« (1969: 9) Verzichtet man entsprechend darauf, den stereophonen Raum als einen naturalistischen vorzutäuschen, so stellt dieser Schöning zufolge einen Raum dar, »der absolut künstlich ist. Dieser Raum eignet sich in einzigartiger Weise zum rhythmisch-strukturierten Spiel mit Versatzstücken aus Sprache, Musik, Geräusch und akustischer Leerstelle« – und so sei es nicht zufällig, dass »fast alle Neuen Hörspiele stereophon produziert werden.« (Ebd.) Diese Künstlichkeit des Raumes wirkt sich entsprechend irritierend auf die angestrebte Imagination des Hörspiels der Innerlichkeit aus, oder wie es Kamps beschreibt: »Der naturalisierende Raumklang der Stereophonie zerstört den schönen Schein.« (1969: 67) Bevor ich auf die Auswirkungen der Stereophonie als Produktionstechnik im Hinblick auf die Gestaltungsverfahren des Neuen Hörspiels anhand einer Fallanalyse eingehe und diese zu erläutern suche, möchte ich zunächst die Technik näher beschreiben.

Akustische Informationen erreichen das Ohr, in Form von Schallwellen. Diese entstehen, da jede Art von Schall durch eine (aktive oder passive) Bewegung erzeugt wird – Schall ist physikalisch formuliert »die erzwungene Schwingung elastischer Materie« (Görne 2011: 27) – und sich dieser Bewegungsimpuls u. a. über die Luft fortpflanzt. Diese Wellen sind »Schwingungen in Raum und Zeit: Der zeitliche Verlauf an einem Punkt im Raum ist äquivalent zum räumlichen Verlauf zu einem Zeitpunkt.« (Ebd.) In der monophonen Produktion und Übertragung ist das Spektrum für diese Bewegung eingeschränkt auf eine Achse, auf der sich eine Schallquelle zum Hörpunkt des Rezipienten zubewegen und davon wegbewegen kann. Es gibt aber bereits in der Zeit vor der Stereophonie durch Variation der Entfernung einer Schallquelle zum Mikrophon sowie die elektroakustische Manipulation, etwa über Hall-

39 Eine ideale Abhörposition über die Anordnung der Lautsprecher wird weder im privaten Wohnraum noch im Tonstudio tatsächlich erreicht, da der Einfallswinkel zumeist nicht mit dem Originalschallfeld übereinstimmt, insofern können diese lediglich einander angenähert werden.

effekte, die Möglichkeit, Räumlichkeit in begrenztem Masse vorzutäuschen. Handelt es sich um eine bewegte Schallquelle, so verkürzt sich die Wellenlänge, wenn sich eine Schallquelle zu einem Schallempfänger hinbewegt bzw. verlängert sich im umgekehrten Fall, wodurch die ausgesandte Frequenz höher bzw. tiefer erscheint. Über diese Veränderung der Wellenlänge kann Bewegung akustisch dargestellt werden.⁴⁰ In der monophonen Produktion und Übertragung ist das Spektrum für diese Bewegung eingeschränkt auf eine Achse, auf der sich eine Schallquelle zum Hörpunkt des Rezipienten zubewegen und davon wegbewegen kann. Dass sich die Schallquelle in diesem Falle bewegt, beruht auf dem subjektiven Eindruck einer sich bewegenden Schallquelle oder des sich bewegenden Schallempfängers, steht der monophonen Produktion, Übertragung und deren Empfang doch kein Breitenspektrum zur Verfügung.

Von Natur aus nehmen wir Schallausbreitung im Raum binaural wahr. Das heißt, die Informationen, die unsere Ohren jeweils empfangen, werden, wie beim räumlichen Sehen, im Gehirn zusammengesetzt und wir können so abschätzen, wie weit eine Schallquelle entfernt ist und aus welcher Richtung der Schall kommt. Diese Richtungsinformation fehlt bei der monophonen Übertragung, d. h. die Informationen, die das Ohr über den Lautsprecher erreichen verweisen auf einen Hörpunkt, der mit dem Lautsprecher zusammenfällt. Über die Richtungsinformation, die – mit Kamps, der sich bereits früh sehr differenziert mit der Stereophonie und stereophonen Bewegungs-choreographie auseinandersetzt – den »Ortungsmechanismus des menschlichen Gehirns« (1969: 67) stimuliert, ist die Produktionstechnik der Stereophonie eher im Stande, den Eindruck von Räumlichkeit vorzutäuschen, als dies im Falle der monophonen Produktion wie Übertragung rezeptionsästhetisch möglich ist. Wobei selbst die Stereophonie gegenüber dem natürlichen Wahr-

40 Die akustische Darstellung von Bewegung stellt etwa im Film-Sounddesign ein wesentliches Werkzeug dar. Dabei handelt es sich Görne zufolge um die Nachahmung des sogenannten »Doppler-Effekts«. Dieser Effekt, benannt nach dem österreichischen Physiker und Mathematiker Christian Doppler, der ihn bei der Lichtausbreitung entdeckt, bezeichnet die Veränderung einer Frequenz durch eine sich bewegende (aktive oder passive, reflektierende) Schallquelle. Genauer führt dies der Physiker Paul A. Tipler aus: »Bewegen sich eine Quelle und ein Empfänger relativ zueinander, so stimmt die von der Quelle abgestrahlte Frequenz nicht mit der empfangenen überein. Bewegen sie sich aufeinander zu, ist die empfangende Frequenz höher als die der Quelle; bewegen sie sich voneinander weg, ist sie niedriger. Dies bezeichnet man als Doppler-Effekt« (Tipler 1994: 487). Entsprechend ist Görne zufolge »seit ›Star Wars‹ kein Science-Fiction-Film ohne den typischen Doppler-verschobenen Klang vorbeifliegender Raumschiffe denkbar, hergestellt z. B. mit dem Pitch-Wheel oder der Pitch Bend-Funktion des Synthesizers« (2011: 41).

nehmungsvorgang des Hörens eine Einschränkung hat, sie kann keinen dreidimensionalen Raum abbilden, sondern, wie Kamps es zutreffend formuliert, »lediglich zwei Koordinaten: Tiefe und Seite«, genauer: Tiefe und Breite. Nur, ganz wesentlich in diesem Zusammenhang, »befriedigt [sie] die natürlichen Hörgewohnheiten des Alltags in einem höheren Maße.«⁴¹ (Ebd.: 68) Da das Radiodispositiv keinen direkten Einfluss auf die technische Ausstattung der heimischen Empfangsgeräte und damit auf deren Empfangsqualität nehmen kann, steht vor allem auch die Gewährleistung der Kompatibilität der neuen Produktionstechnik mit dem potentiell und in der Anfangszeit überwiegend monophonen Empfang hoch, um denselben qualitativ zu garantieren. Das heißt ganz praktisch, dass die stereophonen Produktionen auch noch in der monophonen Rezeptionssituation frei von Qualitätsverlusten funktionieren müssen, ohne dass es zu einer ›destruktiven Interferenz‹ kommt. Diese würde bedeuten, dass Wellen, die sich in der stereophonen Produktion und Übertragung räumlich und zeitlich voneinander unbeeinflusst auf verschiedenen Stereopositionen befinden, in der monophonen Reduktion zusammenfallen und sich auslöschen.⁴² Das heißt, dass sich Wellentäler und Wellenberge durch Überlagerung zu null addieren und sich hierüber gegenseitig auslöschen (vgl. Tipler 1994: bes. 435–437). Handelt es sich bei einer Rundfunkproduktion um eine monophone Aufnahme- oder Übertragungstechnik und empfängt der Radiohörer stereophon, so sind die Signale, die von den beiden Lautsprechern umgewandelt und abgestrahlt werden, identisch. Identisch bedeutet rezeptionsästhetisch, dass der Hörer das Hörereignis in der Mitte zwischen den beiden Lautsprechern verortet, da die Schallsignale entsprechend kohärent sind. Diese Verortung als suggestive Evokation des Wahrnehmens einer Schallquelle zwischen den Lautsprechern wird als *Phantomschallquel-*

41 Der Unterschied zwischen stereophonem und natürlichem Hören basiert darauf, dass der Schall, der die Ohren erreicht, beim natürlichen Wahrnehmungsvorgang normalerweise direkt von einer Schallquelle ausgeht, auf die derselbe rückbezogen wird. Bei der Stereophonie dagegen existiert nicht eine Schallquelle, es existieren durch den Empfang über die beiden Lautsprecher zwei. Nehmen wir trotzdem nicht zwei Schallquellen wahr, so lokalisieren wir die Schallquelle beim stereophonen Hören zwischen den Lautsprechern. In diesem Zusammenhang wird von sogenannten ›Phantomschallquellen‹ gesprochen.

42 Die Frage der Kompatibilität ist auch heute noch sowohl in der Musikproduktion als auch in der Tontechnik der Rundfunkstudios wie auch in der Produktion der Empfangsgeräte relevant. So verfügen etwa Autoradios, die sich in den 1960er Jahren verbreiten, in der Anfangszeit lediglich über monophone Schallwandler. Auch heute noch empfangen viele kleine Küchenradios nur monophon.

le bezeichnet (vgl. Görne 2011: 129).⁴³ Wenn sowohl stereophon produziert, übertragen und empfangen wird, so verortet der Rezipient die Schallquelle je nach Stärke der Pegel- oder Laufzeitdifferenz in der Nähe des einen oder des anderen Lautsprechers. Die Breite der Richtungsorientierung ist demnach auch abhängig von der räumlichen Anordnung der Schallwandler, wobei die räumliche Abbildung insbesondere in Bezug auf die Lokalisationsschärfe einerseits von der Entfernung der beiden Lautsprecher, andererseits vom Winkel der Anordnung abhängt und hierüber beeinflusst werden kann. Außerdem spielt die Position des Zuhörers eine wesentliche Rolle, es entstehen zusätzliche Veränderungen der Laufzeit- und Pegeldifferenz, sobald der Rezipient die Anordnung zwischen den Lautsprechern und seinen Hörorganen – etwa durch eine Drehung des Kopfes oder Bewegung des Körpers – verändert; die optimale Abhörposition ist wiederum über das gleichseitige Stereodreieck beschrieben. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, wie sehr sich natürliches vom stereophonen Hören unterscheidet. Bei letzterem werden die (Phantom)Schallquellen entweder zwischen den Lautsprechern wahrgenommen oder die Phantomschallquelle fällt mit dem Lautsprecher zusammen. Entsprechend ist das artifizielle Spiel über die Wahrnehmung des Hörsinns auf diesen Lokalisationsbereich beschränkt, wohingegen der natürliche Hörvorgang Schallquellen aus fast jeder beliebigen Richtung verarbeiten und lokalisieren kann. Außerdem wirkt sich die Hörposition beim Richtungshören

43 Die Phantomschallquelle lässt sich in der stereophonen Aufnahmetechnik zum einen über die Verzögerung der Laufzeit zwischen den Lautsprechern bewegen, durch die sogenannte *Laufzeitstereophonie*; zum anderen über die Veränderung des Pegelverhältnisses, dies wird als *Intensitätsstereophonie* bezeichnet. Ferner können die Lautsprechersignale sowohl Laufzeit- als auch Pegeldifferenzen übertragen. In diesem Fall spricht man von Äquivalenzstereographie (vgl. ebd.: 129f.). Die »Techniken der Laufzeit-, Intensitäts- und Äquivalenzstereophonie sind raumbezügliche Stereoverfahren. Sie sind für die Lautsprecherwiedergabe gedacht. [...] Spielt man raumbezügliche Aufnahmen über Kopfhörer ab, so kommt es zur Im-Kopf-Lokalisation« (ebd.: 130). Da hier »der Einfluss des Außenohrs auf das Schallfeld fehlt, werden die Phantomschallquellen im Kopf auf einer Linie zwischen den Ohren geortet« (ebd.: 131) und nicht mehr außerhalb. Dieses unangenehme Hörerlebnis wird im kopfbezüglichen Stereoverfahren umgangen, das auch Kunstkopf-Stereophonie genannt wird. Hier wird für einen natürlichen Höreindruck bei gleichzeitiger genauer Richtungslokalisierung ein Kunstkopf während der Stereoaufnahme verwendet, der mit Mikrofonen im Ohr des Kunstkopfs ausgestattet ist. Soll eine raumbezügliche Stereoaufnahme in eine kopfbezügliche umgewandelt werden, kann erstere über Lautsprecher abgespielt und dann wie beschrieben mit einem Kunstkopf aufgenommen werden. Oder es wird die raumbezügliche Aufnahme – unter Berücksichtigung der Eigenschaften des menschlichen Außenohrs – in eine kopfbezügliche konvertiert.

während der natürlichen Sinnestätigkeit nicht ähnlich störend aus, wie das beim stereophonen Hören der Fall ist. Das Richtungshören kann sich solchermaßen uneingeschränkt vollziehen, wogegen dasselbe über die Produktionstechnik der Stereophonie und den Empfang über die Lautsprecher stark eingeschränkt ist. Und dennoch bedeutet die Möglichkeit, stereophon zu hören, im Vergleich zur monophonen Rezeption eine Bereicherung hinsichtlich der Ausweitung der Spielräume in die räumliche Dimension.

Nun ließe sich vor dem Hintergrund, dass die Stereophonie zeitbasierte um räumliche Spielanordnungen erweitert, annehmen, die Stereophonie komme dem Illusionsspiel des traditionellen Hörspiels entgegen. Dass dem nicht so ist, begründet Kamps so fachkundig wie aufschlussreich über das grundsätzlich intermodale Zusammenspiel von Hören und Sehen: Steht ein stereophoner Empfang der natürlichen Sinnestätigkeit auch näher, »gehört zu diesen natürlichen Hörgewohnheiten [allerdings] auch die optische Komponente, denn in der Regel versucht der Wahrnehmende die genaue örtliche Fixierung einer Schallquelle mit den Augen auszumachen. Das Auge unterstützt die akustische Empfindlichkeit, wenn es sie nicht sogar in manchen Fällen erst verifiziert.« (1969: 68) Ob sich nun lediglich von Verifizieren sprechen lässt, ist fraglich, aber die Konsequenz, die Kamps herausarbeitet, ist wesentlich. Er geht einen aufschlussreichen Schritt weiter: Da das Zusammenspiel der Sinne im Vergleich zum natürlichen Wahrnehmungsvorgang gestört ist – der stereophone Raum stellt ja mehr eine Fläche als einen tatsächlichen Raum dar – und der Eindruck von Räumlichkeit das Wahrnehmungsinteresse an der Zuordnung der Richtungsinformation stimuliert, »projiziert [die Stereophonie] das Schallereignis immer in die Blickrichtung vor den Hörer und [...] liefert ihm eine Abbildung, die notwendig ausschnitthaft und deren Format durch die Lautsprecheraufstellung vorgegeben ist.« (Ebd.: 68f.) Da der Wahrnehmungsvorgang, den die Stereophonie rezeptionsästhetisch hervorruft, dementsprechend nicht am Hörsinn, sondern vornehmlich an der Funktionsweise des Sehsinns und dem hierüber organisierten Zusammenspiel der beiden Sinnestätigkeiten orientiert ist, muss die Täuschung Kamps zufolge – als Versuch, den Wahrnehmungsvorgang derart zu evozieren – zwangsläufig misslingen: »Obwohl die sichtbare Wirklichkeit akustisch greifbar naherückt, herrscht totaler Bildausfall.« (Ebd.) Der Verbesserung der Übertragungs- und Produktionsverfahren wohnt insofern aus der Sicht des illusionistischen Spiels ein paradoxales Moment inne. Dieses kann zwar überwunden werden – die Stereophonie führt ja nicht zum Verschwinden der tradierten Erzählform oder einer bis heute ausschließlich monophonen Produktionspraxis –, jedoch ver-

ändern sich von der monophonen zur stereophonen Produktionstechnik die Bedingungen für das Gelingen einer Illusionsbildung, laufen diese den konventionellen Darstellungs- und Erzählschemata doch solange zuwider, wie die Absenz der übrigen Wahrnehmungsmöglichkeiten einen Ausfall bedeutet. Vermisst wird die fehlende Wahrnehmungsmöglichkeit über den Sehsinn Kamps zufolge aber nur insoweit,

als das akustische Schallbild die Abschilderung einer umfassender wahrnehmbaren Wirklichkeit sein will. Für die Entwicklung von Spielen und Spielformen müßte von Materialien ausgegangen werden, die mediumgeeignet, also wesentlich akustisch sind, Musik und gesprochene Sprache. Für die Musik bedeutete denn auch die Einführung der Stereophonie eine unbestrittene Bereicherung. Die Korrespondenz verschiedener Klangelemente erscheint durchsichtiger, der gesamte Klangkörper plastischer. Außerdem gestattet es die naturgetreue Aufnahme, den Platz im Konzertsaal mit dem Platz vor der Stereo-Empfangsanlage gleichzusetzen. (Ebd.: 69)

Die Anordnung im Konzertsaal und die heimische Rezeptionssituation weisen Analogien auf, die sich einem Hördispositiv verdanken, das historisch gewachsen und gesellschaftlich etabliert ist. Diese Anordnungen sind jedoch über den »Bedeutungszuwachs der räumlichen Dimension« (Sanio 2000: 12) in der Klangkunst – die etwa Helga de la Motte-Haber als »Intensivierung von Zeit- und Raumwahrnehmung« beschreibt, bei der »[d]em Hören [...] eine starke Dominanz eingeräumt [wird], allerdings in der Art, dass eine ganzheitliche Erfahrung intendiert ist« (2002: 25) – und in der (elektronischen) Musik des 20. und 21. Jahrhunderts ebenso Veränderungen ausgesetzt. Sabine Sanio zufolge beinhaltet dieser Bedeutungszuwachs »eine Relativierung der musikalischen Zeit, die in der Konzertmusik als eigentliche musikalische Dimension gilt«, diese kann »[i]n der Klangkunst [...] kaum unabhängig von den anderen Aspekten und insbesondere dem des Raums betrachtet werden.« (2000: 12) Denn, so formuliert es wiederum de la Motte-Haber: »Klangkunst ist keine Zeitkunst mit Akteuren und Interpreten, aber auch keine bloße Raumkunst wie Malerei oder Plastik.« (1999a: 105) Der Aufführungssituation eines konventionellen Musikkonzerts wohnt bereits die visuelle Komponente inne, als diese von der physischen Kopräsenz der Interpreten und Rezipienten gekennzeichnet ist. Die Klangkunst macht zugleich einen Schritt in die Räumlichkeit und auch wieder nicht, da dem tradierten Hördispositiv diese Kopräsenz bereits inhärent ist, obgleich Räumlichkeit produktions- wie rezeptionsästhetisch der musikalischen Zeit klar untergeordnet ist – oder anders: Der Raum hat keinen Einfluss auf die Gestaltungsverfahren.

Dass die Stereophonie die Illusionsbildung des konventionellen Hörspiels nun zunächst vor Schwierigkeiten stellt, basiert auf der Beschaffenheit ihrer szenischen Räume, kennzeichnet diese doch – mit Kamps – »meistens ein Nirgendwo oder ein symbolischer Ort oder ein realer Schauplatz, signalisiert durch einzelne typische Geräusche und dadurch stilisiert. Stereophonisch erscheint diese Szene immer als unbestimmte Räumlichkeit, die dem Hörer so beharrlich den Eindruck von Raum aufdrängt, daß ihn die Unbestimmtheit stört und nach einer Ergänzung der Wahrnehmungsmöglichkeiten suchen läßt.« (1969: 70) Es ist eben diese Unbestimmtheit, die beim Zuhörer potentiell Irritation hervorruft, was sich auf die angestrebte Illusionsbildung nur störend auswirken kann. Um die Szenen aus dieser Unbestimmtheit gewissermaßen zu befreien müsste diese Spielräume im Raum des Symbolischen »[k]onsequenterweise [...] eine akustische Dekoration aus Geräuschen [...] ständig begleiten« (ebd.), um als dramatischer Text in der Konzentration auf das Gesprochene noch im konventionellen Sinne aufgehen zu können, ohne dabei von der Eigengesetzlichkeit der neuen Produktionstechnik gestört zu werden. Insofern ist Kamps zuzustimmen, wenn er von der Diskreditierung jenes Hörspieltypen spricht, »der aus dem Kunstverständnis der poetischen Illusion hervorging.« (Ebd.: 71) Um dies zu umgehen, muss sich, sofern man an den konventionellen Spielregeln des Rollen- und Handlungsspiels festhalten möchte, Kamps Ansicht nach als Voraussetzung die Perspektive verändern: vom Schallbild als »(ungenügende) akustische Reproduktion der Wirklichkeit« hin zum praktischen Wahrnehmen der neuen Produktionstechnik als einer »Gelegenheit, in dem entstehenden Raumeindruck choreographisch mit Hörbarem zu verfahren.« (Ebd.)

Für diese Choreographie des Hörraums eignen sich gerade aufgrund der Bereicherung der Spielmöglichkeiten um die Komponente der Richtungsinformation Kamps zufolge, und mit Schöning dabei übereinstimmend, »[n]eue, materialbezogene Spielformen« (ebd.: 73), denn »[d]ie choreographische Behandlung von gekoppelten zeitlichen und räumlichen Verläufen führt zu rhythmisch-musikalisch betonten Strukturen.« (Ebd.: 74) Die Spielformen, die die Stereophonie ermöglicht, orientieren sich vor dieser Annahme bestenfalls nicht an den tradierten Spielregeln der Literatur, die allenfalls eine »metaphorische Choreographie mit sehr beschränkten Möglichkeiten« (ebd.: 72)⁴⁴

44 Nach Kamp müsste »das System der Gliederung sinnfällig werden im Hinblick auf Stoff und Thema des Spiels«, um den Hörer eben nicht zu irritieren, wodurch sich die Formationen rasch erschöpfen. (Ebd.)

erlaubt; die Spielformen einer *konkreten* Choreographie, die die Gestaltungsverfahren mit den Produktionstechniken eingeführt, verfahren »frei und spielerisch mit ihrem Material, der Sprache, um neugierig zu beobachten, was dabei an unbekannter Welt herauschaut« und »um mit spielerischen Methoden der wachsenden Komplizierung und Undurchsichtigkeit der Welt beizukommen.« (Ebd.) Kamps bezieht sich dabei also auf die Art künstlerischen Konzepts, die Hagen unter dem Begriff des »performativen«, spielerischen Kulturbegriffs, wie im ersten Kapitel dargestellt, zu beschreiben sucht, geht es doch in der künstlerischen Ausgestaltung nicht darum, »Inhalten eine Spielform [zu] geben, sondern Formen spielen [zu] lassen, so daß Inhalt dabei zutage tritt.« (Ebd.: 75)

Die Literatur der 1960er Jahren ist durch eine Skepsis und ein Misstrauen ihrem Arbeitsmaterial, ihrem eigenen Medium, der Sprache, gegenüber gekennzeichnet, was sich in der Konkreten Poesie u. a. als Reduktion und intensive Reflexion des verwendeten Sprachmaterials auswirkt. Vor diesem Hintergrund stellt Schöning die wesentliche Frage, wenn er einwirft: »Welches Medium wäre geeigneter, wenn nicht das Hörspiel, die »Redewelt« durch Verdoppelung in ihrer ideologischen Verhärtung bewußt zu machen? Destruktion und poetische Negation wirken so gleichzeitig konstruktiv und innovativ.« (1969: 11) Autoren wie Gerhard Rühm, Ernst Jandl, Mauricio Kagel oder Jürgen Becker entdecken die Möglichkeit »für experimentelle, neue kompositorische und sprachkritische Methoden im Hörspiel« (ebd.: 14) und suchen sie für ihre Programmatiken produktiv zu machen: »Durch dieses Säurebad gegangen wird Sprache als das anerkannt und vorgeführt, was sie definiert: als Konkretion und Transportmittel von Bewußtsein und als phonetisches Material.« (Ebd.: 15f.)

So ermöglicht die Stereophonie dem Konkreten Poeten und Hörspielmacher Franz Mon zufolge ein Hörspiel, »das sich endlich von der angestrengten illusion in der nähe des hörers agierender stimmen befreien kann, der das monophone hörspiel [...] immer wieder nachjagt.« Entsprechend schwappe »die größere realitätsnähe, die sich die erfinder der stereophonie erhofften«, ins Absurde über, »wenn man mit dem finger genau auf den punkt weisen kann, wo einer spricht, ohne daß man ihn sieht, wo man schritte hört und keine füße findet, wo glocken klingen und keine hängen.« Und so fährt Mon die Konsequenzen betreffend fort:

Der mit solch hochgedrillter illusion gefoppte hörer kommt sich als blinder vor, der an seinen platz gebannt ist, wenn er nicht auch noch seinen (hör)raum einbüßen will. und noch schlimmer: er muß – auf eine sol-

che realitäts-realität vereidigt – an seinem zeitlichen orientierungsvermögen zweifeln, denn die von der realitätsillusion geforderte einheit der zeit funktioniert natürlich nicht. Die stereophonie ist alles andere als ein realistisches medium, sie ist ein artifizielles mittel zur ordnung und unterscheidung von hörwahrnehmungen, die in der monophonie ineinanderfallen müßten. die stereophonie verbessert die syntax der hörereignisse; sie macht – für das hörspiel – überhaupt erst eine differenzierte beziehung zwischen simultanen hörereignissen möglich: jetzt erst läßt sich z. b. sagen, ob sie tatsächlich ineinanderfallen oder ob sie nebeneinanderstehen. jetzt erst, da es den schalltoten raum gibt, gibt es auch den hörbaren, dimensionierten raum. erst wenn die – sowieso beschränkte – stereophonie nicht als wahrnehmungssillusion sondern als syntaktisches mittel zur ordnung von hörereignissen verstanden wird, kann sie mit der syntax der zeitverläufe in beziehung treten. Räumliche positionen und zeitliche verläufe dienen dann der ordnung und beziehung desselben materials. (Mon 1970: 126)

Ob sich diese Entwicklung als »Prozeß einer Emanzipation« indes durchsetzen könne, hänge ebenfalls vom Zuhörer ab, verändere sich beim Neuen Hörspiel nicht nur die Rolle des Autors, Regisseurs und Technikers, sondern ebenfalls die des Rezipienten, wie Schöning herausstreicht:

Wesentlich ist, inwieweit sich der Hörer, Leser, Zuschauer, seiner Rolle als Konsument und Reizempfänger bewußt wird. Inwieweit er dieses Bewußtsein aktiviert und aus der Haltung des Rezipienten, des bloßen Empfängers herausfindet und sich als Sender, als »Teilhaber«, als »Mitspieler«, als Mitproduzierender versteht. Dies wäre der Punkt, an dem die noch »autoritären« Medien in Medien wirklicher Kommunikation überführt werden könnten. Ansätze zur Sensibilisierung durch Kommunikation und kreativer Aktivität zeichnen sich auch bereits im Neuen Hörspiel ab. (1969: 16)

Über die oben dargestellten Positionen wird eines sehr deutlich: die Produktionstechnik wirkt sich mit ihrer Durchsetzung in den Hörspielproduktionen zunächst nicht als eine Fortsetzung und Intensivierung des Hörspiels als eines suggestiven Handlungs- als Rollenspiels über die Imagination und einer in diesem Sinne metaphorischen Choreographie aus. Sie wirkt sich inspirierend auf die Komponisten wie Literaten aus, die in den Grenzbereichen der Künste und Medien arbeiten und die stereophonen Produktionstechniken weniger als semantische sondern syntaktische Spielmittel verwenden. Die Stereophonie erweitert einerseits Spielräume für literarische Formen und nutzt andererseits das Spannungsfeld des intermodalen Zusammenspiels der beiden Sinne, des Hör- und Sehsinns, um so den Wahrnehmungsvorgang in der

Rezeption selbst ins Zentrum zu rücken. Detaillierter zeige ich dies im Folgenden anhand einzelner Fallstudien. Zunächst steht der Komponist und Hörspielmacher Mauricio Kagel mit einer Sequenz aus seinem (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmestand* (1968) im Fokus, gefolgt von Überlegungen zum Begriff des »radiophonen Textes« von Gerhard Rühm, den ich anhand der Spielpartitur des Hörspiels *Ophelia und die Wörter* (1969) auf seine genuin radiophone Beschaffenheit hin befrage und diskutiere. Nutzt Rühm die Produktionstechnik als syntaktisches Mittel, um die Stimmen abstrakt zu choreografieren, so verwendet Kagel diese dagegen grundsätzlich anders. In *Lullaly*, ein Teil des Stückes (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmestand*, kreiert Kagel, so die These, ein anekdotisches Kurzhörspiel über das stereophone Spiel der Bewegung und das intermodale Zusammenspiel der Wahrnehmungssinne des Hörens und Sehens, das sich im Bereich des Phantastischen und des Märchens ansiedeln lässt.

3.5 Mauricio Kagel: »Durchdringung der Musik als Sprache und Sprache als Musik«

Was mich als Komponist am Hörspiel interessiert, ist die Tatsache, daß hier die Klarheit der Aussage wesentlicher Bestandteil des Genres ist. In solchem Zusammenhang sind nur konkrete Gedanken formulierungsfähig. Ich würde nie ästhetische Bereiche, die ihrer Natur nach *apolitisch* sind, [...] ablehnen. Aber ich wehre mich dagegen, Hörspiele zu machen, die als Ausgangspunkt ästhetische Nirwanas zum Inhalt haben. Ich sehe im Hörspiel ein Mittel zur genuinen Rundfunk*agitation*.

Kagel 1983: 136

Bei Kagel nimmt grundsätzlich – ähnlich wie bei u. a. Mon und Wondratschek – die Möglichkeit eine zentrale Rolle ein, innerhalb des Mediendispositivs politische Rede auf deren theatrale Inszenierung, ideologische Phrasenhaftigkeit und suggestiv-demagogische Wirkung als Herrschaftsinstrument hin zu analysieren, zu dekonstruieren und hierüber auszustellen wie in ihrer spezifischen Rhetorik transparent und ästhetisch erfahrbar zu machen. So setzt er sich mit diesen Themen in seinem sprachkritischen Hörspiel *Der Tribun* (WDR 1979) – als der »Umsetzung meiner Skepsis mit den Mitteln der Rundfunkarbeit in der Fiktion des Hörspiels« (1983: 138), wie Kagel es selbst beschreibt – auseinander. Sein Interesse betrifft sowohl die performative und klangli-

che Seite des Sprechens, die akustische Materialität der Sprache als auch »die Schärfe des Wortes«, durch welche »Musik konkret zu werden [vermag], ohne sich in Illustrationen zu verwandeln.« (Ebd.: 139) Auch für den Komponisten erschöpft sich demnach das Hörspiel mit der Ausweitung des Spielmaterials, nun aus der Perspektive der Musik als der Erweiterung um das Sprachmaterial, nicht in einer Dichotomie von Information und Musik als reine, selbstreferenzielle Klanglichkeit, die Knill den Neuen Hörspielmachern unterstellt. Denn die Montageverfahren begründen sich ihm zufolge weder in einem »ästhetische[n] Nirwana« (ebd.:136), noch münden diese dort, einem reinen Selbstzweck dienend. Im Folgenden möchte ich die Rolle des stereophonen Raumes bei Kagel anhand einer Sequenz aus dem Hörstück (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmmezustand* (WDR 1970) analysieren, ein Hörspiel, das sich nach Schöning »von der ›Literatur‹ ebenso befreit [hat] wie von der ›Musik‹.« (1969: 10)

Lullaby: Radiophone Poesie diesseits wie jenseits der Abstraktion

›(Hörspiel). Ein Aufnahmmezustand‹
des Argentiniers Mauricio Kagel bedeutet
innerhalb des Neuen Hörspiels in jeder Hinsicht
die abenteuerlichste Grenzüberschreitung.

Schöning 1969:10

Das stereophone Spiel stellt in Kagels Hörspiel als strukturgebendes, also syntaktisches Prinzip eine zentrale Spielidee dar, bei dem Produktionstechnik und Gestaltungsverfahren auf eine spezifische Weise zusammenspielen. Ich analysiere das (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmmezustand* im Folgenden anhand eines Ausschnitts, in dem er das intermodale Spiel zwischen Hör- und Sehsinn über diese Produktionstechnik sehr humoristisch vollführt. Dieser Ausschnitt trägt in der digitalisierten Version den Titel *Lullaby*.⁴⁵ Zunächst aber zum Entstehungsprozess dieses Hörspiels: Es basiert auf keiner vorab fixierten Partitur als Manuskript, sondern verdankt ihr Material improvisatorischen Vorarbeiten im Hörspielstudio während eines Aufnahmeprozesses, zu dem Kagel sie-

45 Diese Bezeichnung kann man zwar als Markierung über das etikettierende Zeichensystem verstehen, die dem Zuhörer prinzipiell Aufschluss über den Inhalt gibt, jedoch ist dieser Titel in der Radioversion – als eines Kontinuums der Sequenzen mit Übergängen, jedoch ohne Abruf der einzelnen Sequenztitel – nicht abrufbar. Dass dies einen wesentlichen Unterschied während der Rezeption darstellt, werde ich noch näher ausführen.

ben Musiker einlädt. Dem Produktionsprozess, der Aufnahme und der Postproduktion kommen im Neuen Hörspiel – analog zur Prozessorientierung der historischen Avantgarden wie zu postmoderner Kunstpraxis – eine wichtige Rolle zu. Kagel markiert dies bereits im Titel. »Aufnahmestand« betont mindestens zwei Aspekte: Zum einen rekurriert der Begriff auf die Aufnahme als Produktionsprozess der 1960er Jahre und damit auf die Erweiterung der Produktionstechniken über u. a. die Stereophonie und das Tonband sowie deren Einfluss auf die Gestaltungsverfahren. Zudem stellen die Aufnahmesituation als Herstellungsprozess sowie der Aufnahmestand, an den sich Auswahl- und weitere Produktionsverfahren während der Postproduktion anschließen, eine Referenz dar: sie sind jedweder Radiosendung als einer abgeschlossenen Medienkonserve vorgängig. Die Aufnahmeprozedur ist in der fertigen Produktion als solche normalerweise weder vorhanden noch transparent. Als missglückt bewertete Aufnahmen werden als Ausschussware entsorgt. Kagel kehrt diesen Vorgang gewissermaßen um, indem er sich nicht zuvorderst für die »kunstvoll artikulierten Klänge und Worte« interessiert – diese gar im Hinblick auf seine Intention als »notgedrungene[] Abfallprodukte« (Kagel 1969: 392) bezeichnet –, sondern für die Aufnahmen, die normalerweise als Abfallprodukte während der Postproduktion wegfallen. Er beschreibt den Produktionsprozess, bei dem »Intention, Methode und formaler Aufbau nur mittelbar in Zusammenhang stehen«, folgendermaßen:

Jeder der sieben Mitwirkenden, der zu einer Studioaufnahme eingeladen ist, wird erst a posteriori erfahren, daß nebensächliche Fragen und Antworten, spontane Äußerungen, ungezwungene Bemerkungen und Nebengeräusche Hauptinteresse dieser Produktion sind. Die von ihm kunstvoll artikulierten Klänge und Worte werden dagegen als notgedrungener Abfall hingenommen und sozusagen als Material zweiter Ordnung später einmontiert. Wegen der Hinterlist dieser Produktionsmethode wäre ein Vergleich mit Polizeiverhören nicht ausgeschlossen – wo jede Darlegung des Untersuchten später gegen ihn gerichtet werden kann. Ein wesentlicher Unterschied zu solchen Praktiken sei jedoch erwähnt: nach Beendigung der jeweiligen Aufnahme wird der Mitwirkende in das Kompositionsprinzip des entstehenden Hörspiels eingeweiht, und es wird für die Verwendung seiner mehr oder weniger unfreiwilligen Worte und Töne um Einverständnis gebeten. (Ebd.)

Kagels Hörspiel basiert nicht auf einer Komposition respektive Partitur, die von Musikern umgesetzt wird: Es gibt für die eingeladenen Interpreten keine Texte; die Mitwirkenden erhalten lediglich Schablonen als eine Art Gebrauchsanweisung und Anregung, die Kagel »Aktionsideogramme« nennt und die den

»Ausgangspunkt für eine spezifisch akustische Tätigkeit der Instrumentalisten« (ebd.: 415) darstellen:

Ich habe vorher mit jedem Interpreten gesprochen, bei jedem aber habe ich regelrecht gelogen. Etwa in der Art: ›Ich bin von einem Hörspielautor und seinem Regisseur eingeladen worden, Hörspielmusik zu komponieren. Aber ich glaube kaum, daß dies notwendig ist, weil das Hörspiel heute keiner Hörspielmusik bedarf. Deswegen habe ich keine Noten vorbereitet. Kommt-Kinder-wir machen-schon-was.‹ Das war eine Sprache, die dem Rundfunkjargon entsprach, schnodderig genug, um präzise genug zu sein, aber ebenso unpräzise, um an der Sprache vorbeizusprechen. Ich sagte weiter: ›Wir treffen uns im Studio‹ und ›Wir werden denen schon was liefern‹. Das Wort ›liefern‹ klärt viel. (Ebd.)

Wie ist nun die Aussage zu verstehen, dass in diesem Hörspiel – die Gattungsbezeichnung steht bezeichnenderweise im Titel in Klammern, ist dem zweiten Teil des Titels, dem *Aufnahmestand*, jedoch vorangestellt – Intention, Methode und formaler Aufbau nur mittelbar in Zusammenhang stehen? Zunächst zum Titel: Steht die Bezeichnung Hörspiel in Klammern, so deutet dies auf das Bezugssystem hin. Dieses ist im konventionellen Sinne – tradierte Hörerwartungen betreffend – eine überwiegend literarische Radiosendung und stellt insofern den Ausgangspunkt des Hörspiels dar. So arbeitet Kagel zwar generell im Grenzbereich von Musik und Sprache, aber die Produktionen entstehen und stehen ob der Produktionspraxis im Mediendispositiv Radio – in den 1960er Jahren wie auch teilweise heute noch – innerhalb eines Redaktionkontextes und sind über die Sendeplätze wie paratextuellen Hinweise mit demselben verbunden. Der Kontext ist in diesem Fall das Neue Hörspiel, der wiederum im Gesamtkontext des Hörspiels als dem radiophonen Bezugssystem steht. Das Hörspiel, und damit die literarische Produktionspraxis wie die narrative Radiosendung, stellt auch die Referenz dar – wobei diese zwar im Titel aufgerufen wird, aber eingeklammert ist, was bereits eine erste Verschiebung andeutet. Der zweite Teil des Titels verweist auf den Prozess, der im Fokus des fertigen Hörspiels steht: auf den Aufnahmestand. Er betont die Prozedur, aus dem die fertige Produktion resultiert. Ein fertiges Hörspiel basiert auf einer künstlerischen Intention, die für gewöhnlich in einem Zusammenhang mit der Methode und dem formalen Aufbau steht. Im Falle dieses Hörspiels ist die Intention der Methode nicht vorgängig. Kagel funktionierte die Aufnahmesituation quasi um, das Resultat der Aufnahme wird über dieses Verfahren nicht kalkulierbar. Hierüber soll Kagel zufolge im Gegenteil

die Voraussetzung für einen nicht-gerichteten, tendenzfreien Ablauf geschaffen werden. Widerspruchsvoller Kontrapunkt zwischen allen Personen dieser Hörmontage wird dann ebenso möglich wie Mißverständnisse, Übereinstimmungen, Entsprechungen, Störungen aller Art, und nicht zuletzt eine makroskopische Anwendung des Mikrophons für die Registrierung solcher psychologischen Momente, die im Wortfunk-Drama meistens nur stilisiert in Erscheinung treten. (Ebd.: 393)

Über die dem natürlichen Sprechen innewohnende Spontaneität während der Probeaufnahmen bzw. vor, zwischen und nach den Aufnahmen, einem Sprechen, das eben nicht ein Sprechen vor dem und für das Mikrophon, also die Aufnahme ist, darin sieht Kagel die Möglichkeit einer Fluchtlinie aus der Stilisierung.

Ist nun das gelockerte Verhältnis zwischen Intention und Methode verdeutlicht, gilt es noch den Zusammenhang zum formalen Aufbau zu klären. Die Produktion basiert weder auf einer ihr vorgängigen Intention im Hinblick auf das endgültige Resultat noch auf einer Partitur. Die formale Ausgestaltung ergibt sich nicht aus der künstlerischen Intention, ist das Resultat der Aufnahmen doch nicht absehbar, sondern aus den entstehenden Aufnahmen selbst, die Kagel als gleichberechtigte Materialien montiert. So sind die performativen Aspekte der Stimme als Klang- wie Geräuschmaterial auf der Gestaltungsebene in gleicher Weise relevant, wie der semantischen Dimension der Sprache Bedeutung zukommt; das Gleiche gilt für Musik und Geräusche, sie haben – wie Kagel betont – »keine untermalende, parasitäre Funktion [...], sondern [sind] den Worten und Sprachklängen an Bedeutung gleichgesetzt.« (Ebd.: 415) Bei der (intransparenten) Durchinszenierung der Aufnahmesituation, über die Kagel die grundlegende Möglichkeit für diese Art der Aufnahmen erzeugen kann, relativiert er jedoch die behauptete Ungerichtetheit seines Vorgehens in einem Gespräch mit Schöning: »Natürlich wußte ich bereits über die Art der Situationen, die ich brauchte, Bescheid. Ich wollte zum Beispiel einen Abschnitt im Park aufnehmen; ein ›böses‹ Märchen komponieren.« (Kagel zit. n. Schöning 1983b: 172) Die Inszenierung des Entstehungsprozesses dient Kagel dazu,

[e]ine Wirklichkeit [zu] schaffen, die zwar künstlich ist, aber sich so der existierenden Elemente bedient, bis sie plausibel wirkt. Das ist ein Spiel mit Illusionen, aber auch mit Illusionismus und Anti-Illusionismus als Paradigmen. Damit sind wir zu einer weiteren Technik dieses Hörspiels gekommen: der Verwischung der Grenzen, der unscharfen Grenzen zwischen Musik und Sprache, zwischen Illusion und Nicht-Illusion. (Hörspiel) Ein Aufnahmезustand ist

ein Dokument *radiophonischer Poetik*. Einer Poetik, die eben nur im Rundfunk in diesem Maße möglich ist. Weder auf der Bühne, noch im Film ist dies so erreichbar, weil dort das Auge unser Ohr ablenkt. (Zit. n. ebd.: 173)

Wie sich das Spiel mit Illusionen, Illusionismus wie Anti-Illusionismus in Kagels Hörspiel vollzieht und wie Kagel mit der Beziehung zwischen Hör- und Sehsinn im genuin akustischen Medium spielt, um Bedeutung als Spiel der Signifikanten unentwegt an- aber nicht auszudeuten und zu verschieben – wobei er die Einheit von Signifikant und Signifikat negiert wie decouvriert, was mitunter den Reiz dieser Sequenz ausmacht –, möchte ich nun produktions- wie rezeptionsästhetisch zeigen.

Lullaby: Das Spiel mit der stereophonen Produktionstechnik zwischen syntaktischem und semantischem Spielmittel

Es handelt sich hier um einen Lyrismus des Imaginären, der von der Vorstellung von Träumen ernährt wird, von der Durchdringung von Musik als Sprache und Sprache als Musik.

Kagel zit. n. Schöning 1983b: 173

Zunächst ist eine Stimme zu hören, die das klassische Kinderlied *Schlaf Kindlein, schlaf* – das gleichzeitig die Melodie des Liedes *Maikäfer, flieg* ist – ruhig, in sich versunken und nahe am Mikrophon summt, wobei die Stimme relativ gleichmäßig auf beide Stereopositionen verteilt ist, also als Phantomschallquelle in der Mitte zwischen den Lautsprechern rezipiert wird.

Das Klangbild des Summens, über geschlossene Lippen erzeugt, dem über die Resonanz des Körpers, insbesondere des Mundraumes und der Kehle, eine körperliche Dimension innewohnt, mehr Körpergeräusch als der Verbalsprache zugehörig, also gerade den Überschuss des Mediums Stimme in den Vordergrund stellt, grundiert die gesamte Sequenz. Sie verleiht dieser akustischen Szenerie, die sich in den drei Minuten herausbildet, den – je nach Gestus des Summens verändert sich dieser innerhalb der Sequenz – (körper)spezifischen Sound des *Lullabys*. Dieser durchgängigen Tonspur – sie lässt sich aufgrund ihrer rezeptionsästhetischen Wirkung als emotiver Soundtrack bezeichnen – fügt Kagel weitere Geräusche und Klänge hinzu, wobei die Sequenz, bis auf den Schluss, der gleichzeitig den Höhepunkt darstellt, nicht mit Verbalsprache arbeitet, sondern ausschließlich mit Geräuschen und Klängen, die dieser nicht zugehörig sind, und wenn doch, dann eben lediglich als Überschuss wie

im Falle des Summens. Bereits nach 16 Sekunden kommt ein lauterer, helles Geräusch einer klimpernden Rassel hinzu, das die gesummte Melodie jedoch nicht unterbricht, es erweckt eher den Eindruck, als begleite das Summen unterschiedliche Handlungen, die immerzu auf die Mitte der Stereopositionen ausgerichtet sind. Die summende Person, die wie sich am Ende herausstellt, den Klangcharakteristika zufolge männlich ist, gerät im Verlauf der Sequenz mehr und mehr zur Figur, die mit einem weiteren Protagonisten in einer abstrakten Form interagiert. Letzterer bleibt jedoch stumm. Am Ende lässt sich schließen, dass es sich um ein Kind handelt, das einschlafen soll. Da sich das Geschehen rezeptionsästhetisch auf die Mitte zwischen den Lautsprechern ausrichtet, kann dort das Kind verortet werden, das mit der Zuhörerposition zusammenfällt; er kann insofern auch als – so ließe sich sagen – derjenige bezeichnet werden, der zum Einschlafen gebracht werden soll und eben nicht, denn hierbei erweist sich der Titel als irreführend: So lullt Kagel den Zuhörer über *Lullaby* nicht ein. Ganz im Gegenteil, fordert er ihn doch geradezu heraus, irritiert die Rezeptionsweise, die weder im musikalischen noch als theatral-literarisches Spiel völlig aufzugehen scheint. So fungiert das Prinzip Störung im Falle von *Lullaby* auf der Ebene der Unentscheidbarkeit ob der Rezeptionsweise, lässt sich doch gewissermaßen zwischen beiden Les- als Hörarten wechseln, die sich gegenseitig zu befruchten scheinen.

Anschließend ertönt die summende Stimme für wenige Sekunden erneut ohne weitere Geräusche, bis man ein paar Schritte, die sich auf Kies zu bewegen scheinen, hört; daraufhin vernimmt der Zuhörer das Geräusch von Murmeln, die eine Murbelbahn zu passieren scheinen. Nach insgesamt 46 Sekunden mischt sich eine Art Pfeifgeräusch in die Szenerie, das den hohen Gesang einer Nachtigall imitiert und von der Zuhörerposition aus links positioniert ist. Die Szenerie wird nun insgesamt unruhiger, das Summen des Kinderlieds bewegt sich in feinen Nuancen vom Mikrophon weg, wiederum begleitet durch verschiedene Interaktionen u. a. der Murmeln, und wendet sich diesem wieder zu. Die summende Stimme, der imitierte Gesang des Vogels, die Murmeln und weitere, überwiegend helle Geräusche sind nun simultan anwesend und grundieren die Szenerie. Nach 1:22 nähert sich ein Pferd in schneller, galoppierender Gangart von – aus der Zuhörerperspektive – links, wobei sich die Schrittfolge abstrahiert je näher es der Szenerie zu kommen scheint. Zunächst wirkt es so, als würde das Pferd direkt auf die Szene zu galoppieren, doch in der mittleren Stereoposition angekommen, scheint es sich auf der Stelle zu bewegen. Es bleibt Teil der Szenerie, wenn nach insgesamt 1:43 Minuten eine helle Glocke ertönt, deren impulsgebende Bewegung auf

den summenden Protagonisten zurückzugehen und dessen Summen nun ungeduldig zu werden scheint. Der helle, klare Ton der Glocke wirkt dabei beinahe schmerzhaft, also – und dies betrifft die gesamte Szenerie – keinesfalls beruhigend oder gar ermüdend. Kaum verstummt die Nachtigall, nähert sich erneut das galoppierende Pferd, nun – wiederum als konkret empfunden – aus der Zuhörerposition von rechts, wird jedoch alsbald vom lauter werden den Summen übertönt, das jetzt von der bisher überwiegend sanften in eine deutlich differente, tiefere Tonlage wechselt; sie wird im letzten Drittel der Sequenz rauer und unbehaglicher, vermischt sich mit einem ebenfalls in der Mitte lokalisierbaren, Schnauben des Pferdes, das sich zunächst wiederum aus der Szenerie nach links wegzubewegen scheint, jedoch alsbald erneut den Eindruck erweckt, auf der Stelle zu galoppieren, doch setzt sich diese Veränderung der Richtung nicht kontinuierlich fort. Auf einmal ist es auch nicht nur ein Pferd: Das Wiehern wie die Schritte und Schrittfolge wechseln in verschiedene Stereoposition und vervielfältigen sich, offenbar sind es nun mehrere Pferde. Außerdem mischt sich in die akustische Szenerie ein Geräusch, das an einen hellen, diskontinuierlichen Sinuston erinnert, jedoch über eine klangliche Breite verfügt, also vermutlich synthetisch hergestellt wurde, in jedem Fall aber ein tontechnisch verändertes, verstärktes Geräusch darstellt, das an eine Mischung aus metallischer Rassel und Sinuston erinnert, deren auffällig heller Klang wiederum zum übrigen Geräuscheinventar so abgemischt ist, dass dieser deutlich in den Vordergrund gerät und zudem als schmerzhaft empfunden wird. Nach insgesamt 2:20 verstummt die menschliche Stimme für einen Moment und geht in ein tiefes, sehr körperliches, dumpfes Geräusch über, bewegt sich aus der Mitte der Stereopositionen in schnellen Schritten weg, nicht zur Seite, sondern in die Tiefe, so scheint es rezeptionsästhetisch, um schließlich zügig erneut an die ursprüngliche Position zurückzukehren. Diese Bewegung der Rückkehr ist begleitet von den lauten und – im Vergleich zur Höhenlage und Klangfarbe der übrigen Geräusche und Klänge – eher tiefen Klängen einer Kuhglocke; als Impulsgeber identifiziert der Zuhörer wiederum den summenden Protagonisten, dessen Summen nun endgültig eine dumpfere Klangfarbe grundiert, in ein tiefes, ungeduldiges Knurren übergegangen ist, das in zunehmendem Maße genervt und ärgerlich wirkt. Auf diese Weise wird der knurrende Mann mehr und mehr zur interagierenden Figur einer Handlung, die dem Rezipienten überwiegend (wie lediglich) über die Körpergeräusche erzählt wird. In diese akustische Szenerie mischen sich erneut die Schritte eines Pferdes, dessen Bewegungsrichtung nun endgültig nicht mehr erkennbar ist; seine Schrittfolge, die zunächst auf wiederum nur ein Pferd schließen

lässt, bleibt unbestimmt, größtenteils diffus und abstrakt; es wirkt, als bewege es sich erneut – wenigstens partiell – auf der Stelle, nun – im dritten Auftritt – in verlangsamer Gangart, eher einem Traben gleich. Nach insgesamt 2:34 Minuten wechselt das laute, ärgerliche Summen aufs Neue in ein zwar nicht wesentlich entspannteres und leiseres, aber weniger verärgertes und dennoch intensives Summen. Aus einem Pferd werden wiederum mehrere, ausgelöst durch verschiedene Wieher-Geräusche und diffuse, auf verschiedene Stereopositionen diskontinuierlich verteilte Geräusche eines Hufgetrappels. Nach insgesamt 2:48 Minuten ist nun abermals die Bewegung der Figur als Phantomschallquelle aus der Mitte der Lautsprecherpositionen nach links über relativ leise Schritte auf Kies angedeutet, die alsbald zu dieser mittleren Position mit einer weiteren Schallquelle zurückzukehren scheint, über deren Impulsgebung ein heller, vervielfältigt wirkender Geräusch-Klang in die akustische Szenerie einzieht: ein sehr helles Geräusch, das an den hektographierten Klang eines großen metallischen Windspiels erinnert und das die vorherigen Geräusch-Klänge durch die aggressive und aufdringliche Wirkung übertrifft und verstärkt. Dabei, und dies ist in Bezug auf die Bewegung der Phantomschallquelle noch anzumerken, wird in diesem Fall die Stimme paradoxerweise nicht leiser oder wendet sich vom Mikrophon ab, was ja die Voraussetzung dafür wäre, dass die Bewegung, die Schritte im Kies, mit der Körperbewegung der Hörspielfigur in Verbindung gebracht wird. Die Aggressivität der Szenerie spiegelt sich darüber hinaus in der summenden Stimme wider, wechselt diese erneut sowohl den Gestus als auch in eine tiefere Tonlage und wirkt in steigendem Maße verärgert, bis die Sequenz mit dem zornigen Satz endet, der wiederum der summenden Figur zugerechnet wird: »Schlaf doch endlich.« Mit diesem letzten Satz mündet das Hör-Spiel in einer konkreten Situation in dessen Verlauf Kagel den Rezipienten durchweg in ein Geschehen hineinzieht, das er ihm über das Changieren zwischen konkreten Handlungsfragmenten und erneuter Abstraktion, zwischen der Wirklichkeit eines suggestiven, illusionären Handlungsgeschehens und einer musikalisch-klanglichen Imagination gleichzeitig jedoch permanent entzieht. Kagel nutzt die tontechnischen Mittel, um das alltägliche Zubettgehen als rituelle Handlung im familiären Umfeld über das Moment des Imaginären, des Märchens und des Phantastischen (und dies wohnt dem Ritual selbst wiederum in Form von Märchen und Kinderliedern inne) zu verfremden. Dieses Moment ist im Hörspiel über verschiedene Charakteristika, die auf diesen Bereich verweisen, selbst präsent.

Was deutet nun auf diese Szenerie des Rituals konkret hin, welche Momente verfremden sie? Und inwieweit spielt sie über das stereophone Spiel

Hör- und Sehsinn gegeneinander aus? Über diese Fragen möchte ich mich nun der spezifischen Verfasstheit des Hör- und Sehspiels annähern. Dem Hörer ist der Titel der Sequenz in der Rezeption über das Radiodispositiv unbekannt. Die akustische Szenerie beginnt mit dem bekannten Schlaflied, das bereits als Markierung auf den Handlungszusammenhang verweist, insbesondere da das Lied nicht kunstvoll rezitiert, sondern lediglich, in alltäglicher Manier, gesummt wird. Diese Referenz ist aber gleichzeitig nicht eindeutig, da die Melodie ebenfalls auf das Lied *Maikäfer, flieg* referiert. Der Text, den die Melodie dabei also potentiell mit aufruft, steht in einem grundsätzlich grotesken Verhältnis zur lieblichen Melodie des Wiegenliedes. Kagels (*Hörspiel*). *Ein Aufnahmezustand* besteht aus insgesamt sieben, der Anzahl der beteiligten Interpreten kohärent, Sequenzen. Das der *Lullaby*-Sequenz vorgängige Stück *Speak softly* ist über das Geräusch einer sich schließenden Tür, die wiederum auf den Aufnahmerraum und den Beginn der Aufnahme verweist, gerahmt. *Speak softly* ruft durch die hörbare Kommunikation zwischen Regiekabine und Aufnahmerraum den Aufnahmezustand als Situation beim Hörer auf, wenngleich Kegel diese Szenerie im Verlauf der knapp sechseinhalbminütigen Sequenz zunehmend verfremdet. Unterscheiden sich die beiden Szenen bereits in ihrer atmosphärischen Grundstimmung – so markiert der Schluss der ersten Sequenz zugleich hör- und wahrnehmbar ihren Abschluss. Die anschließende Sequenz *Lullaby* verweist im Eindruck des Räumlichen nicht auf einen konkreten Ort, sondern im Grunde auf einen imaginären Nicht-Ort. Daher kann diese Sequenz auch als eine in sich geschlossene, unabhängig vom Rest des Hörspiels, wahrgenommen werden. Der Übergang zur nächsten Sequenz *Spinning top* ist wiederum durch einen harten Schnitt markiert, der abermals an eine Tür erinnert, die diesmal jedoch in gesteigerter Vehemenz zugeschlagen wird.

Zurück zu *Lullaby*: Zur Stimme treten anschließend die Geräusche einer Rassel und eines Murnelspiels hinzu, die zwar auf kindliches Spielen verweisen, aber doch zur Verfremdung der Situation beitragen, als diese Spiele üblicherweise gerade nicht in Zusammenhang mit dem rituellen Vorgang des Zubettgehens gebracht werden. Der Gesang der Nachtigall wirkt sich ebenso irritierend aus. So verweist er zwar einerseits auf eine nächtliche Szenerie, bringt andererseits jedoch keine ruhige und besänftigende Stimmung mit sich: im Gegenteil, erhöht sich doch fortan zunehmend die Frequenz der Aktionen. Abstrus mutet das auf die Szenerie zu galoppierende Pferd an, das grundsätzlich zwar dem Themenkreis des Märchens zugerechnet werden kann, dessen Schrittfolge über die stereophone Anordnung jedoch nicht konkret wird, sondern ins Diffuse übergeht. Das Spiel mit Bezügen wie Entzügen

eines Handlungsgefüges kennzeichnen die ersten, knapp zweieinhalb Minuten des Hörstücks. Ein Wendepunkt ins Groteske kommt mit dem Erklängen der Kuhglocke, die zugleich humoristisch wirkt, gewinnt die im Zentrum agierende Figur doch über diese Handlung stark an Kontur. Diese Aktion ähnelt in ihrer Funktion und Wirkung der Peripetie im klassischen Drama. Der Umschlag ins Groteske verändert die Art der Rezeption. Der Hörer hat von nun an die Möglichkeit, einem weiteren Changieren zwischen abstrakter und konkreter Handlung zugunsten einer klaren Entscheidung gewissermaßen auszuweichen. Die restliche Sequenz kann weniger verstörend auf einen aufmerksamen Rezipienten einwirken, findet aber dennoch im die Sequenz abschließenden Satz eine Art – in metaphorischem Sinne – euphonischen Abschluss. Hier tritt die komplexe Kombination und Dynamik der Spielmittel und -strategien Kagels zutage: Er ruft über Systemreferenzen verschiedenste Kontexte auf, die Bedeutung konstituieren wie permanent verschieben. Evoziert werden diese Kontexte, indem Kagel etwa Elemente aus dem Märchen aufgreift. Ferner deutet er über die kompositorische Choreographie signifikanter Geräusche Handlungen an, die nicht nur den Hörsinn ansprechen, sondern aufgrund der indexikalischen Natur dieser Geräusch-Klänge über die intersensorische Beziehung zwischen Hör- und Sehsinn auch visuelle Vorstellungen hervorrufen. Die Stereophonie spielt für die Wirkung und das Zusammenspiel des Hör- und Sehsinns eine maßgebliche Rolle. Neben tontechnischen Manipulationen und Verfremdungen trägt sie dazu bei, dass sich die Szenerie bis zum Schluss niemals vollständig ausdeuten lässt. Rezipiert man die Sequenz *Lullaby* als einen Handlungszusammenhang und nimmt die Erzähltechnik als eine klassisch literarische oder theatrale wahr und insofern als ein dramatisches Handlungsgeschehen und Rollenspiel ernst, entscheidet man sich also etwa, dichotomisch betrachtet, zwischen einer musikalischen und aufmerksamen (im weitesten Sinne) textuellen Rezeption für letztere, so charakterisiert das Rezeptionsverhalten potentiell der Versuch, die Informationen zu verarbeiten, indem der Zuhörer dem Geschehen eine Bedeutung zu verleihen versucht. Kagel verwendet die Stereophonie als syntaktisches Mittel, das er zur Abstraktion von Handlung als körperlicher Bewegung einsetzt. Er stellt die Metaphorik einer solchen Choreographie gewissermaßen auf den Kopf, da er über die stereophone Anordnung die Richtungsinformation, die in der ersten Hälfte des Hörspiels noch überwiegend konventionell geordnet erscheint, eher der Abstraktion der zunehmend imaginärer werdenden Szenerie als der Konkretion des Hörgeschehens zuarbeitet. Der rezeptionsästhetische Versuch, die Richtungsinformation zur Ausdeutung der Hörspielszene in der Logik ih-

rer Anordnung erfassen zu wollen und hierüber die stereophonen Informationen in ein dramatisches Handlungsgeschehen zu übersetzen, endet in einer Sackgasse, da dieser zwangsläufig leerläuft. Die visuelle Vorstellung, mit dem sich der Hörsinn noch behelfen kann, indem die Bewegung nachvollzogen wird, stößt dabei notgedrungen an noch enger gesetzte Grenzen, wird aber über die intermodale Wahrnehmungsweise der zeitbasierten Kunstform, die über die räumliche Strukturierung des Geschehens erweitert wird, aufgerufen. Nur folgt diese genuin radiophone Poetik nicht der Privilegierung des Sehens vor dem Hören, in der normalerweise »das Auge unser Ohr ablenkt« (zit. n. Schöning 1983b: 172), wie Kagel dies in Bezug auf Film und Theater konstatiert, sondern dreht diese gewissermaßen um.⁴⁶ Denn, schließt man vor der Hörspielszene die Augen, so ist das sehr präzise, in Nuancen choreographierte Hörspiel in seinen Schattierungen noch wesentlich deutlicher wahrzunehmen als bei der Aktivierung des Sehnsinns im Bestreben, die Phantomschallquellen zu orten und als dramatischen Handlungszusammenhang auszudeuten. Verschließt der Rezipient jedoch die Ohren, so löst sich die Szene nicht nur akustisch, sondern eben auch visuell auf, obgleich die Schallwellen weiterhin anwesend sind. Dem steigenden Abstraktionsgrad über das stereophone Gestaltungsverfahren ist die zunehmende Konturierung der Hörspielfigur gegenläufig. Sie ist nicht nur über die gesamte Dauer der Sequenz über die summierte Rezitation des Kinderliedes als Phantomschallquelle anwesend; mit ihr werden auch alle anderen Geräusche in Beziehung gesetzt, da der Hörer sie als Impulsgeber der übrigen Schallquellen, wenigstens potentiell, in Ver-

46 Die Annahme einer hierarchischen Beziehung lässt sich weder wahrnehmungspsychologisch oder neurologisch noch künstlerisch generalisieren, belegen doch Filme wie etwa die Walter Ruttmanns oder des russischen Filmemachers Sergej Eisenstein ein frühes Interesse an der Asynchronität der Bild- und Tonspur, die einer solchen Hierarchisierung gegenläufig sind. So postuliert etwa Ruttmann in seinem Aufsatz *Prinzipielles zum Tonfilm* (1), der Tonfilm habe nicht etwa »die Aufgaben, dem stummen Film die Zunge zu lösen. [...] Das ganze künstlerische Geheimnis besteht nun darin, die Kuppelung dieser beiden fotografierten Elemente so vorzunehmen, daß ein Neues entsteht, nämlich die Aktivität, die aus dem Gegeneinander von Bild und Ton erwächst. Kontrapunkt, optisch-akustischer Kontrapunkt muß die Grundlage aller tonfilmischen Gestaltung sein. Der Kampf zwischen Bild und Ton, ihr Spielen miteinander, ihre zeitweise Verschmelzung, die sich wieder löst, um von neuem gegeneinander zu agieren, – das sind die Möglichkeiten« (Ruttmann 1928: 83). In einem Aufsatz, der an obigen anschließt, geht Ruttmann noch einen Schritt weiter, wenn er erklärt, dass die Synchronität von Bild und Ton gar einen Verlust der Illusion bedeuten könne, indem dieselbe potentiell eine »Schwächung des Eindrucks« darstelle (1928a: 83).

bindung bringt. Außerdem ist das Geschehen auf die Zuhörerposition ausgerichtet – die Handlungen der Figur lassen sich also in Relation zu der eigenen Position stellen. Ferner, und dieser Aspekt ist für die Rezeptionsästhetik wesentlich, gewinnt die Figur über den Überschuss an Information, der der Stimme von Natur aus innewohnt, an Kontur und entwickelt sich über die Dauer des Hörspiels zur Figur. Diese Informationen gewinnt der Rezipient, wie bereits erwähnt, nicht wie im traditionellen Hörspiel über die Verbal-sprache; er gewinnt diese über die emotionale Färbung des Stimmklangs. Da das Summen über die Körperresonanz in hohem Maße auf einen Resonanzkörper und damit auf eine substantielle, materiale Körperlichkeit verweist, wird dieser Körper über das Klang- als Stimmungsbild als Figur und in seinen Handlungen zusehends (be)greifbarer, obgleich sich der Zusammenhang gleichzeitig wiederum permanent zu entziehen droht. Mauricio Kagel nutzt in den erzeugten Entfernungseindrücken die Fähigkeit des Ohres, »ein guter Raumanalysator« (ebd.: 80) zu sein. Der Teilnahme am abstrakten Handlungsgeschehen wohnt im aufmerksamen Zuhören prinzipiell ein hohes Potential inne, denn – so formuliert es Dieter Mersch – »[h]örend sind wir ins Geschehen selber eingebunden« (2001: 289). Wo sich das Auge im Abwenden oder gar Verschließen auf Distanz zu halten vermag, setzt sich »die hörende Teilnahme [...] hingegen in Beziehung zum Wahrgenommenen.« (Ebd.: 290) Dieses In-Beziehung-Setzen des Hörsinns nutzt Kagel in der Sequenz *Lullaby*, indem er einen Hörraum choreographiert, der sich in der Zeit über die Bewegung im Stereospektrum verräumlicht.

Mersch zufolge ist das Ohr »[w]eit mehr als die Aufmerksamkeit des Auges [...] an *Gedächtnis* gebunden.« Das bedeutet, dass der Akt des (Zu-)Hörens eine andere Konzentration erfordert, um »der Folge von Ereignissen eine Struktur der Erinnerung [zu] unterlegen« (ebd.: 291) und so die disparaten Teile zueinander in Relation zu setzen, lauscht man doch der (abstrakten) Narration einer Art Topografie eines imaginären Ortes, die dem Zuhörer in der Flüchtigkeit der akustischen Szenerie widerfährt: er- und sodann verklingend. Das Spiel um das Bestreben, den Hörraum zu orten wie zu ordnen – etwa bestimmte Bewegungsverläufe, in dem vorliegenden Falle z. B. des Pferdes, nachzuvollziehen –, und in diesem Sinne gewissermaßen über die ihr innewohnende Logik wie Funktion, das Handlungsgeschehen betreffend, zu verstehen, also insofern die Produktionstechnik und die Gestaltungsverfahren engzuführen, was jedoch immerzu misslingt, wirft den Hörer auf seine eigene Wahrnehmung zurück. Dies resultiert aus dem Umstand, insbesondere in Bezug auf das intermodale Zusammenspiel, dass der Hörer – durch die

Störung der klassischen Einheit von Zeit, Raum und Handlung – das Handlungsgeschehen auf keinen übergeordneten Sinn rückbeziehen kann, bzw. dieser prozessual über den Entzug immerzu aufgeschoben wie in der Schwebelage bleibt und erst am Ende aufgelöst wird. Deutet das stereophone Spiel lediglich an, dass die Gestaltungsverfahren und die Produktionstechnik über ein metaphorisches Beziehungsgefüge – zwar im Bereich des Imaginären, aber als einem Raum des Symbolischen – der Choreographie den Spielregeln der Einheit und daher den tradierten Spielregeln des Illusionismus gehorchen, entzieht sich das Spiel diesem Bestreben konsequent. Hinzu kommt das Paradox, dass bereits angesprochen wurde: Obwohl die stereophone Produktion dem natürlichen Wahrnehmungsvorgang näher kommt als die monophone, kann die Schallquelle, die in Form der Schallwelle nur flüchtig präsent ist, nicht fixiert werden, da die Schallwelle, die sich eben keiner materiell anwesenden Schallquelle verdankt, lediglich als suggestiv evozierte Phantomschallquelle zwischen den Lautsprechern imaginiert werden kann. Die stereophone Produktion stellt in den 1960er Jahren noch eine Neuheit dar. Ihre Wahrnehmung muss damals besonders irritierend gewirkt haben: einerseits aufgrund der Differenz zur monophonen Rezeption, und andererseits ob des Unterschieds zwischen stereophoner und natürlicher Hörwahrnehmung. Über die der Rezeption innewohnende Möglichkeit – als Angebot verstanden – der aktiven Reflexion als einer bewussten Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmungs- und Sinnestätigkeit intensiviert sich der Hörakt abermals. Dieses Beispiel spielerischer Reflexion des (Zu-)Hörens vermag potentiell Aspekte der Wahrnehmung versinnlichend bewusst zu machen. Die Zuhörer und der Akt des Zuhörens, als aktiver Vollzug, als Kunst der Rezeption, werden zum Zentrum des Geschehens. Die (auch intermodale) Sinnestätigkeit selbst avanciert zur wesentlichen Spielidee.

Kagel denkt in der Konzeption die Rezeption mit; er denkt den Prozess des Hörens mit, wie er das Verhalten des Hörers mitbedenkt und kalkuliert damit spielt. Ähnlich wie Brecht im *Ozeanflug* auch »das Verhalten der Zuschauer mit reflektiert« (Primavesi 2008: 94), wenngleich sich Kagel dabei näher an der Sinnestätigkeit selbst bewegt, bindet er die Zuhörer durch die Aktivität und das gezielte Lenken der Sinne und das Wahrnehmen der eigenen Wahrnehmung in die Szenerie mit ein.

3.6 Die Partitur als »radiophoner Text« – Rühms Hörspiel *Ophelia und die Wörter* (WDR 1969)

Die offene Konzeption des Neuen Hörspiels erweitert die Kunst- wie Medien-grenzen angestammter Erzähl- und Darstellungsformen und überwindet traditionelle Konzepte. Indiz dafür ist bereits das (veränderte) Verhältnis zwischen Partitur und akustischer Realisation. Die Praxis der Rollenaufteilung zwischen Autor und Regisseur im traditionellen Hörspiel ist den klassischen Theaterpraktiken entlehnt, in der eine Schauspielinszenierung auf einen dramatischen Text zurückgreift. Diese Beziehung verändert sich mit dem Neuen Hörspiel grundlegend. Die Realisation steht nicht länger neben der Partitur, der selbst ein gewisser Eigenwert – auch ohne Transformation ins auditive Zeichensystem – im Medium der Schrift zukommt. Die Partitur ist nun eine an sich unabgeschlossene Vorlage – insofern ein Hörspielmacher denn überhaupt auf eine solche zurückgreift, was ja bereits bei Ruttman nicht mehr der Fall ist. Sie stellt keine konstitutive Bedingung für ein Neues Hörspiel dar, weil die Partitur produktions- wie rezeptionsästhetisch erst in der akustischen Realisation und über die Rezeption derselben aufzugehen vermag, also nicht in der stummen Graphé eines Notationssystems, das alsbald – ob der komplexen Beziehung zwischen Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik – an seine Grenzen gerät, sondern der Flüchtigkeit und Ereignishaftigkeit des performativen Vollzugs zustrebt. Klaus Schöning bezeichnet die Manuskripte, auf die im Tonstudio zurückgegriffen wird, auch als »stereophone Schaltpläne und Partituren«, worüber der Autor potentiell zum »akustische[n] Ingenieur, [zum] medienbewußten Realisator« (Schöning 1983b: 175) wird.

Der Vorlage ist gegenüber ihrer Umsetzung kein Eigenwert mehr inhärent: sie bedeutet eine bloße Vorstufe im Arbeitsprozess, die für die Rezeption und wissenschaftliche Analyse zwar ebenso aufschlussreich sein kann wie eine künstlerische Renotation, aber an sich nicht autonom funktioniert. Das heißt auch: sie stellt normalerweise keinen Text dar, der sich für einen, von der akustischen Ausführung autonomen Rezeptionsakt eignet. Doch auch sie hat potentiell einen Reiz für den Leseakt, wie ich nun anhand der Partitur des österreichischen Schriftstellers, Komponisten und bildenden Künstlers Gerhard Rühm ausführe.

Rühm unterscheidet zwischen »lese- und hörtexten«. Er differenziert also grundsätzlich zunächst Texte, die für eine Rezeption über den (stillen) Leseakt konzipiert sind von denjenigen, die »– wie eine musikpartitur – erst rich-

tig wahrgenommen werden [können], wenn man [sie] hört« (Rühm 1970: 49). Diese Unterscheidung basiert darauf, dass er es selbst als Manko empfindet, »wenn man bei lesungen texte vorträgt, die der zuhörer ebensogut für sich – in einem buch oder in einer zeitschrift – lesen kann« (ebd.). Diese *Sprechtexte*, die sich produktionsästhetisch am Sprachvortrag als Sprechakt ausrichten, rechnet er zu den Hörtexten und differenziert sie von *radiophonen Texten*. Unter diesen, das zeigt bereits die Terminologie an, subsummiert er Texte, die erst in der Umsetzung über die Tontechnik des Rundfunkstudios ihre endgültige Realisation erreichen. Diesen Texten wohnt die Transformation schon inne – sie ist ihnen im buchstäblichen Sinne bereits eingeschrieben –, das bedeutet konkret, dass die technischen Möglichkeiten des Tonstudios »nicht nur als hilfs- und konservierungsmittel einer im direkten vortrag mittelbaren hörsache gebraucht, sondern funktionell eingeplant [werden]« (ebd.: 51). Was dies konkret bedeutet, illustriere ich anhand eines Ausschnitts aus seinem Hörspiel *Ophelia und die Wörter*, das am 8.5.1969 im dritten Programm des WDR urgesendet wird.⁴⁷ Da ich an dieser Stelle näher auf die Bezeichnung des radiophonen Textes eingehen möchte, konzentriere ich mich hier auf die produktionsästhetische Seite.

Diesem Hörspiel liegt der vollständige Rollentext der Ophelia aus William Shakespeares *Hamlet* – in der Übersetzung von Schlegel – zugrunde, deren Figur im Mittelpunkt des Geschehens steht. Der Text wird über die gesamte Länge des Hörspiels hinweg von einer Schauspielerin, und, wie Rühm in der Anmerkung zur Notation angibt, »in normale[r] studioakustik«, rezipiert, wobei diese »wie im ursprünglichen Text gesprochen werden [soll]« (1969: 243), d. h. als die dramatische Figur der Ophelia, auch wenn sie im Hörspiel nicht direkt mit den anderen Figuren des Shakespearschen Dramas interagiert, da deren Texte ausgespart bleiben. An die Stellen, an denen im *Hamlet* die Dialogpartner Ophelias zu Wort kommen, montiert Rühm u. a. wiederum Ophelias Text, jedoch mit dem Unterschied, dass diese Passagen elektroakustisch bearbeitet sind. Rühm beschreibt dies folgendermaßen: »alle haupt- und zeitwörter wurden aus dem satzverband herausgelöst und einzeln in ihrer grundform aneinanderreih[t]. die so gewonnene wortkette ist in rückläufiger reihenfolge, also krebsgängig, in den originaltext ophelias eingefügt, und zwar an den stellen, an denen der text des jeweiligen partners ausgespart wurde« (1970: 55).

47 Es gibt darüber hinaus noch zwei Versionen: ein Theaterstück und einen Film, es handelt sich hierbei also um einen dreifachen Medienwechsel.

Wiederholen sich Wörter, verändert Rühm diese stufenweise durch technische Manipulation, denaturiert und verfremdet diese, »bis etwa das wort ›gehen‹ bei seiner letzten Wiederholung ein nicht mehr identifizierbarer klangkomplex geworden ist« (ebd.). Über die Geräuschkulisse, die ebenfalls stufenweise denaturiert wird, fügt Rühm dem Text weiteres Material aus dem akustischen Realisationsprozess hinzu: Begriffe, die Hörbares bezeichnen, sind gleichmäßig über den gesamten Text verteilt. Bei der Gestaltung der Geräuschkulisse geht es Rühm darum, Ophelias Umwelt als eine »kaleidoskopartige spiegelung ihrer eigenen worte und vorstellungen« darzustellen, als »eine hermetische begriffswelt, in die sie sich immer tiefer verstrickt, bis sie im wahnsinn endet, ihre rede sich verwirrt« (ebd.: 56). Den (imaginären) Gegenpart zu Ophelia übernimmt – dieser Intention entsprechend – ebenfalls die Sprecherin der Ophelia, wobei Rühm der Notation den Zusatz »aber objektiviert« beifügt, den er noch konkretisiert: »die wörter werden einzeln, deutlich (nicht automatisch) und in gleichmäßiger zeitabfolge gesprochen. andere akustik« (1969: 243). Diesen Gegenpart Ophelias, der sich nicht nur dadurch von Ophelias Text unterscheidet, dass er fragmentiert ist, sondern sich auch über die Unterschiede der Intonation und der Studioakustik wie über die zunehmende Denaturierung des Sprachmaterials deutlich hörbar vom originären Text Ophelias abhebt, lässt Rühm Wort für Wort die verschiedenen Stereopositionen abwandern. Rühm choreographiert den Gegenpart als (Halb-)Kreisbewegung um Ophelia, die sich selbst eben im Zentrum (Mitte) befindet. Ist der »prozeß der verselbstständigung der sprache« bei Shakespeare Rühm zufolge durch die Handlung motiviert und setzt als kontinuierlicher Prozess erst zu einem späteren Zeitpunkt ein, vollzieht sich dieser in Rühms Hörspieladaption dagegen von Anfang an, wodurch »dem hörer die introversion ophelias als die auflösung ihrer rolle in eine autonome textstruktur mit verallgemeinerten begriffen und vervielfältigten beziehungen erscheint« (1970: 56).

Neben dieser Betrachtung der Intention der Gestaltungsverfahren, ist für mich wesentlich, auf welche Weise Rühm seine Anweisungen zur Produktionstechnik und den Gestaltungsverfahren in der Notation, die Teil der von Klaus Schöning herausgegebenen Anthologie *Neues Hörspiel. Texte Partituren* ist, festhält. Zunächst findet sich eine, der Partitur vorangestellte Beschreibung seiner Intention im Hinblick auf Shakespeares Text. Wie transformiert Rühm die beabsichtigte Gestaltung des radiophonen Textes in die schriftliche Notation? Hierzu ein Beispiel, um den Zusammenhang zu verdeutlichen (siehe Abbildung; Rühm 1969: 347).

Den Kopf zurückgedreht, schien er den Weg
 Zu finden ohne seine Augen: denn
 Er ging zur Tür hinaus ohn' ihre Hilfe
 Und wandte bis zuletzt ihr Licht auf mich. •

6 schoß 5 tragen

1 grab

4 bahre

2 fallen 3 tränen

Nein, bester Herr, nur wie Ihr mir befahlt,
 Wies ich die Briefe ab und weigert' ihm
 Den Zutritt.

6 nacht 5 rat

1 nacht

4 kommen

2 nacht 3 nacht

• gehen

Abbildung: Partiturauszug aus Ophelia und die Wörter

Rühm geht bei dem von ihm gewählten Notationssystem über die horizontale Ausdehnung der Schrift hinaus, der die klassischen Hörspielpartituren in Anlehnung an den dramatischen Text folgen, und nutzt die Flächigkeit der Seite, um die Anordnung der Texte, der einzelnen (teilweise denaturierten) Wörter als Textfragmente und Geräusche graphisch zu verdeutlichen. Ist die Stimme Ophelias auf der ersten Textebene (des unverfremdeten Ophelia-Textes) in der Mitte des Stereospiels positioniert, so differenziert er die unterschiedlichen Positionen über die Ziffern 1–6. Auf diese Positionen ist der Gegenpart Ophelias als der zweiten Textebene verteilt. Sind den Ziffern normalerweise auch einzelne Wörter zugeteilt, so stehen Ziffern ohne Wörter für Pausen. Fettgedruckte Ziffern zeigen den Einsatz der kreisförmig gestalteten Bewegung der zweiten Textebene an. Denaturierungen einzelner Wörter oder Geräusche kennzeichnet Rühm über einen (oder mehrere) Querbalken, je nachdem, wie fortgeschritten diese Denaturierung, als ein kontinuierlicher Prozess, im Zuge des Hörspiels sein soll. Die dritte Ebene stellt die Geräuschkulisse dar, die auf

der rechten Seite durch einen Querstrich vom Rest abgeteilt ist. Dabei gibt Rühm sowohl die Art des Geräusches als auch die Dauer, mit einem vertikalen Pfeil gekennzeichnet, an: »wo geräusche nicht schon ihrer natur nach zeitlich begrenzt sind (z. b. ›brechen‹), werden sie bis zum einsatz des nächsten durchgehalten [...]. der einsatz jedes geräusches erfolgt unmittelbar nach dem verlauten durch ›gekennzeichneten wörter« (1969: 343). Zwar geraten solche graphischen Aufschreibesysteme relativ schnell an natürliche Grenzen, solange sie noch encodierbar sein wollen. Klänge, Geräusche und Stimmen können nicht vollständig detailgetreu formuliert und in diesem Sinne reproduziert werden. Adjektive, die etwa Nuancen und Parameter, die sich nicht wie Töne festlegen lassen, zu beschreiben suchen, sind mit subjektiven Vorstellung verbunden und nicht intersubjektiv zu bestimmen. Dennoch zeigt dieses Beispiel, was Rühm mit einem radiophonen Text zu bezeichnen sucht. Es verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Gestaltungsverfahren und Produktionstechnik, in diesem Falle der Stereophonie. Die Produktionstechnik der Stereophonie, der Tonbandaufnahme und der Denaturierung von Aufnahmen ist im analogen Zeitalter schon aus Kostengründen eng mit der Studiotechnik verbunden. Daher bezieht sich der Begriff des ›radiophonen Textes‹ vor allem auf das Radio- als Produktionsdispositiv. Es wird deutlich, dass der Text nicht nur eine Partitur ist; ihm kommt auch ein Eigenwert als (radiophoner) Text zu. So kann er nicht nur als Spielanleitung für die Transformation ins Akustische gelesen werden, sondern auch als verbalsprachlicher Text im klassischen Sinne rezipiert werden. So kommt das Phänomen der intermedialen Bezüge als Bezug des vorliegenden, literarischen Textes auf das radiophone Genre des Hörspiels zum Vorschein. Was heißt das nun konkret für den Leseakt des radiophonen Textes? Rezipiert man den Text als literarischen Text, so wird das kontaktgebende mediale System der Stereophonie als Verfahren des Hörspiels mit aufgerufen und wirkt sich bedeutungskonstituierend auf die Rezeption aus, macht den Text als solchen überhaupt erst in dem intendierten Sinne rezipierbar, da er mit bestimmten Codes arbeitet, die nur über die Technik der Stereophonie entzifferbar werden. Allerdings ist die Vorbemerkung, sie lässt sich auch im Sinne einer Spielanleitung für den Rezeptionsakt lesen, Voraussetzung für den Umgang mit dem Text. So ist zwar das kontaktgebende mediale System bzw. diesem System zugerechnete Genre, das Hörspiel, mit dem es allgemein in Verbindung gebracht wird, nicht in seiner Materialität präsent, stattdessen ist jedoch die Struktur der Stereophonie als Produktionstechnik mit den (bereits über die Graphik erweiterten) Mitteln der Literatur sowohl thematisiert als auch ansatzweise simuliert. Da die

Spielregeln der stereophonen Gestaltung auf den Text übertragen sind, werden beim Lesen die auditive Wahrnehmung über die intermediale Bezugnahme und die stereophonische Hörerfahrung stimuliert. Der Text enthält also rezeptionsästhetisch potentiell klangliche wie performative Aspekte. Die Aktualisierung über das Aufrufen des Bezugssystems setzt eine aktive Rezeptionsweise voraus, die der Text als literarischer Text zwar evoziert, aber eben selbst erst in der akustischen Realisation vollzieht und nach diesem Medienwechsel auch nicht mehr auf das Ursprungsmedium verweist. Die Stereophonie ist diskursive Bedingung für die radiophonen Texte. Rühm empfindet die apparativen Produktionsmittel als willkommene Erweiterung seiner intermedialen Darstellungs- und Erzählformen, insbesondere im Hinblick auf die akustischen Möglichkeiten durch die Tontechnik, die sich in der Struktur der stereophonen Choreographie des verfügbaren Materials auf die Schreibverfahren auswirkt. Rühm begründet den Reiz intermedialer Konzeptionen mit der Möglichkeit, ein formales Konzept in verschiedenen Medien auszuarbeiten und ob dieser Transformationsprozesse jeweils mit verschiedener Materialität und Medialität konfrontiert zu sein. So stellt etwa, wie Rühm erklärt, die auditive Fassung seines Stückes *rhythmus r* (1968) den Versuch dar, »einen ursprünglich visuellen text in adäquate lautqualität umzusetzen« (1970: 49). Adäquat heißt in diesem Zusammenhang auch, dass sich Rühm bei diesen intermedialen Arbeiten nicht nur mit den Differenzen der jeweiligen medialen Dispositive auseinandersetzt, sondern dass er diese auch auf medienspezifische Vermittlungsformen hin befragt, da – so Rühm – »die meisten meiner arbeiten immer auch funktionen des sie präsentierenden mediums sind« (ebd.: 56), Funktionen, so ließe sich anfügen, auch den gesellschaftlichen Mediengebrauch betreffend.

3.7 Das Tonbandgerät, die Produktionstechnik der Montage, die Aufnahme als Realitätsfragment und die Bandmontage als künstlerische Intervention

das tonband ist kein automat, sondern ein instrument,
dessen reichweite und gesetzlichkeiten man kennen muß,
wie der musiker die seines instrumentes kennt.

Franz Mon zit. n. Schöning 1983a: 76

Neben der stereophonen Produktionstechnik stellt das Tonbandgerät eine weitere mediale Technologie zur Erweiterung der Gestaltungsverfahren dar. Dem Hörspielregisseur Peter Michel Ladiges zufolge spiegelt die »ganze frühe Phase der Rundfunkarbeit bis zur Erfindung der magnetischen Bandaufzeichnung [...] die Anstrengung wider, ein reines Distributionsmittel in ein Produktionsmittel umzufunktionieren [...]. Erst die elektromagnetische Bandaufzeichnung und d. h. die Reproduzierbarkeit (im Sinne Benjamins) der akustischen Welt gab denen, die mit akustischem Material darstellend umgingen, das Werkzeug und die Möglichkeit zu fixieren und zu bearbeiten« (1970: 113).⁴⁸ Mit dieser Erfindung habe sich zunächst nichts Grundsätzliches geän-

48 Das Neue der akustischen Kunstform werde als »ein Zusammentreffen von Impulsen [sichtbar], die von außen kommen (der Musik, der Literatur)« (ebd.). Ladiges übersieht allerdings, dass dieses Verhältnis zwar einerseits auf wesentlichen Impulsen der *Musique concrète*, der Elektronischen Musik, Literatur, des Fluxus und der Happenings basiert, andererseits aber auch über neue Verfahren der Produktionstechnik in den Rundfunkstudios und die hierüber ebenso inspirierte Erweiterung etwa literarischer Verfahren in wechselseitigen Austauschprozessen steht und darin zu sehen ist. Ladiges merkt ferner mit einem Seitenblick auf den Film an, dass hier die historische Aufeinanderfolge der Erfindungen genau umgekehrt liege: »Man hatte den Kinematographen (das Produktionsmittel) und, um die Produkte zu verbreiten, bediente man sich der Bühne (also eines älteren Distributionsmittels), wie man sie im Theater und im Variété vorgefunden hatte. Auch diese Bindung ist geblieben; gelockert worden nur durch das Fernsehen als möglichen elektronischen Distributionsapparat einerseits und das Underground Cinema andererseits, das sehr viel entschiedener mit festgefahrenen Gewohnheiten aufzuräumen versuchte und sich seine Verbreitungsmöglichkeiten eben erst suchen mußte und immer noch sucht. Ansonsten sind wir auch nach 70 Jahren Film immer noch gezwungen, in einem Kino den Vorhang auf- und zugehen zu sehen und ein absurdes gemischtes Programm zu betrachten, das sich an bestimmte vorgegebene Zeiteinteilungen hält.

dert, man habe es als bloßes Mittel zur Arbeitserleichterung bei Pannen genutzt, aber dafür sei es prinzipiell zu schade. Man könne »im Rundfunk von einer systematischen Unterdrückung dieses Instruments durch den Zwang des Distributionsapparats sprechen.« (Ebd.: 114) Heinrich Vormweg betont dagegen in seinem Aufsatz *Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels* die Veränderungen durch das Tonband. Es haben sich »Herstellungspraktiken etabliert, die ganz anders sind als die altgewohnten«, die neue Technik fordere »neuartige, in der Geschichte bisher nur zufällig und sporadisch vorgebildete Rezeptionsweisen.« Dabei bilden »die Begriffe Dokument und Collage am treffendsten die noch weitgehend unreflektierten Pole, die das neue Versuchsfeld unter Spannung halten. ›Dokument‹ verweist auf das Material, das verwendet wird, ›Collage‹ auf die Art des Umgangs mit dem Material.« (1970: 153) Die Herstellungspraktiken beziehen sich dabei vor allem auf Produktionstechniken, die etwa das Tonband mit der Etablierung als Produktionsmittel in der radiopraktischen Arbeit ermöglicht. Mit dem Tonband lassen sich einerseits, viel weniger aufwändig als jemals zuvor, flexibel Originaltöne aufnehmen, die sodann zum originären (Zeit)Dokument avancieren und die journalistische wie künstlerische Arbeit im Radio grundlegend verändern. Über die Montageoperationen erfährt andererseits die Collage als künstlerisches Formprinzip verstärkt Einzug in radiokünstlerische Aktivitäten. Vormweg benennt auch deshalb diese beiden Pole als wesentliche Voraussetzungen für das Neue Hörspiel, weil die Produktionstechnik der Montage eine Brücke schlägt zu den künstlerischen Programmatiken der 1960er und 1970er Jahren. Die Collage ist nach Vormweg als »Ergebnis des Zweifels an den gewohnten Zuordnungen« (ebd.: 163) das Medium der neuen Literatur. Mute sie »auf den ersten Blick als eine in geringem Maße entwickelte Form« an, sei sie doch etwas anderes als Form in traditionellem Sinne:

Sie artikuliert Fragen, nicht Antworten, fordert heraus, statt zu bestätigen, zu bejahen, besteht auf dem einzelnen, statt von ihm in Zusammenhänge, in ein Allgemeines abzulenken. Die Mittel der Collage – von Reihung, Wiederholung, wechselnder Zuordnung bis zur Permutation – halten das Material stets zugänglich, benutzen es nicht im Blick auf etwas anderes, sei es Idee oder Gestalt, sondern weisen direkt auf es hin, oktroyieren ihm nicht Bedeutungen, sondern befragen es. [...] Die Collage repräsentiert die manipulative und artifizielle Aktivität, die im Doku-

Daß aber diese Absurdität Auswirkungen auf die Produktion hat, läßt sich nicht bestreiten« (ebd.: 113f.).

ment, das Inhalt transportiert, konkrete Authentizität dadurch freilegt, daß es das Dokument neuen Beziehungen aussetzt. (Ebd.: 163f.)

Lässt sich also (vor allem) sprachliches Material qua Tonband einerseits direkt abspeichern und zum Dokument überführen, bietet die Bandmontage andererseits die Möglichkeit, dieses Material in unterschiedliche neue Beziehungen und Kontexte zu bringen und zu analysieren. Zwar manipuliert die Collage das Material ebenso wie die »Form in gewohntem Sinn«, entscheidend ist Vormweg zufolge jedoch, dass das Dokument in der Collage als Realitätsfragment auf seine Herkunft verweist, »statt es völlig in Gestalt, Aussage oder Urteil zu überführen. Sie ermöglicht ein autonomes Produkt, bei dem dokumentarische Herkunft und die Akte der Manipulation gleichermaßen erkennbar bleiben. Es erzeugt nicht mehr Illusion, sondern stellt, Spiel und Analyse zugleich ausschließlich in Frage.«⁴⁹ (Ebd.: 156) So verändert sich in den 1960er Jahren die Arbeitsweise derjenigen Hörspielregisseure, die Schöning zufolge »einer gewissen Illusionsaufbereitung überdrüssig waren. Sie begannen, be-

49 Franz Mon zeigt Vormweg zufolge in seinem Hörspiel *das gras wies wächst* über die Collage als künstlerisches Prinzip »Reales in der Sprache«, indem das Hörspiel Sprache als Realität annehme und über die Collage-Technik Sprachelemente selbst handeln lasse, was wiederum »unmittelbare Affinität zum jüngsten technischen Angebot des akustischen Mediums [hat]: der Stereophonie. *das gras wies wächst* ist folgerichtig bewußt und ausschließlich konzipiert für die stereophone Realisation. Es bezieht Stereophonie nicht als ein weiteres dekoratives Reizmittel auch noch ein, sondern setzt sie voraus als Bedingung seines Vorhandenseins.« So seien »die medialen Angebote der Stereophonie [...] in die offene Syntax der Collage integriert, ja zum konstituierenden Faktor der Collage geworden« (ebd.: 159f.). Vormweg verweist in diesem Zusammenhang auf den ersten Entwurf und die Renotation des Hörspiels, die beide gedruckt vorliegen und »höchst aufschlußreich als Spiegelung des Produktionsvorgangs [sind]« (ebd.: 160). In der Art und Weise, wie Mon die Wörter und Stimmen im Hörraum choreographiert und über technische Eingriffe verfremdet, für »alle diese Manipulationen, einer Art Dirigieren nach der Wort-Partitur, gibt die Wörter-Collage eine konkrete Basis.« Erscheine darin nichts »gewollt, zufällig, unangemessen«, sei die Realisierung »nicht mehr eine illusionierende Umsetzung eines Textes in eine zufällig vorhandene Möglichkeit der Vervielfältigung. Sie ist tatsächlich erst die abschließende Realisation des Textes, in ihr erst zeigt sich, was Franz Mon herstellen wollte« (ebd.: 160). Insofern ist das Hörspiel nicht Resultat einer bloßen Zweitverwertung; die Partitur ist als Text nicht in erster Linie dem Medium Buch verpflichtet, das anschließend in ein anderes Medium übertragen wird, Mon konzipiert diese von Beginn an im Gegenteil als (reine) Vorlage für die Realisation seines Textes im radiophonen Zeichensystem und insofern im Medien(kon)text Hörspiel – dies meint Vormweg, wenn er von der abschließenden Realisation des Textes spricht, da die eigentliche Intention erst in der fertiggestellten Produktion aufgeht und sodann sicht- als auch hörbar wird.

einflusst vor allem durch Produktionsverfahren des neuen Films [...] »experimentelle« Methoden anzuwenden« (1969: 8).⁵⁰

Auch der konkrete Poet und Hörspielmacher Franz Mon betont in seinem Aufsatz *Hörspiele werden gemacht* die zentrale Rolle des Tonbandgerätes für seine Arbeit. Gibt es »in den Medien Rundfunk und Fernsehen [...] nur apparativ vermittelte sprachliche Äußerung«, sitzt das Hörspiel Mon zufolge eben an »diesem Knotenpunkt von Sprache und Apparat, an dem auch die täglichen, manchmal existenzwichtigen Informationen und Meinungen gemacht werden« (1982: 82f.). Dabei genügt jedoch die kritische Gebärde nach außen nicht, wie Mon anmerkt; vielmehr müsse sich der Hörspielmacher klar darüber sein, dass »er Sprache nicht mehr wie einst naiv gebrauchen und das technische Medium dabei nur als neutrales Transportmittel benutzen kann. Und auch der Hörer sollte wissen, daß jedes Wort, jeder Dialog, jedes Geräusch bearbeitet, verfremdet, synthetisiert sein kann. Genaues Hinhören, aufmerksames Unterscheiden hat das naive Sich-erzählen-lassen abgelöst. Hören und Reflektieren sind ein und derselbe Vorgang.« (Ebd.: 83f.)

Das Ineinsetzen des Hörens und Reflektierens als parallele, sowohl perzeptive als auch apperzeptive, Wahrnehmungsprozesse setzt natürlich Übung, Sensibilisierung und Medienkompetenz für das Wahrgenommene als auch für die eigene Wahrnehmung voraus; diesen Zusammenhang formuliert Mon hier sehr idealistisch. Es ist aber dieser »Knotenpunkt von Sprache und Apparat«, den Mon anspricht, der das Realisationsfeld sprachkritischer Positionen für viele Literaten im Radio attraktiv und auch hinsichtlich der Möglichkeit auf Sensibilisierung und Erhöhung der Medienkompetenz bedeutungsvoll macht. Dass fertigen Radio-Reportagen, die mit O-Tönen operieren, potentiell Schnittverfahren und Montagen vorausgehen, tritt im Medium der Information, dem Radio als journalistischem Medium, normalerweise nicht in Erscheinung. Diese Produktionstechniken bleiben unterhalb der Wahrnehmungsschwelle und treten nur unter spezifischen Bedingungen – einer (nicht intendierten) Störung – ins Bewusstsein. Die Erfindung der elektromagnetischen Aufzeichnung birgt neben den genannten Speicher- und Bearbeitungsverfahren noch eine weitere Neuerung. Mit der Tonbandaufzeichnung wird

50 Im Zentrum steht Schöning zufolge dabei nicht mehr länger die sprachliche Interpretation eines Textes, »vorgeführt wurden verschiedene mögliche Sprechweisen«, eine Distanzierung, die der Erwartung der Zuhörer entsprechend zuwiderläuft: »Dieser Akt der Verfremdung erweiterte die spielerischen Möglichkeiten und ließ zudem Sprach- und Sprechklischees erkennbar werden« (ebd.).

prinzipiell jegliches Schallmaterial auch für Literaten verfügbar. Diese Entgrenzung des (Sprach)Materials⁵¹ arbeitet dem Poeten als Hörspielmacher zu. Die Autoren der Konkreten Poesie suchen so Hermann Naber zufolge die akustische als »dem literarischen Medium Sprache [...] verlorengegangene Dimension zurück[zu]gewinnen« (1982: 173). Jedwedes über das Tonbandgerät verfügbare Klangmaterial wird im Neuen Hörspiel zum Spielmaterial: »Für die Poeten gehören alle diese Artikulationen zur Sprache, da sie bedeutungsbesetzt sind«, denn, so fährt Mon fort, »auch die emotionalen Lautäußerungen des Menschen haben gestischen Charakter: man kann sie verstehen, obwohl ihre Mitteilung ohne Wörter und Sätze zustande kommt« (1982: 85). Solche Lautäußerungen seien im Aufnahmestudio nur unter bestimmten Bedingungen herzustellen. Indes lockere das Tonbandgerät »die Nabelschnur zwischen Text und Sprecher«:

Es [das Tonband, B.W.] ist imstande, jede Lautäußerung aufzuzeichnen, jeden Schrei, jedes Röcheln, jede Artikulation. [...] Es fängt Äußerungen auf, die kein Schauspieler auf die Bühne zu bringen im Stande wäre. Es liefert sie auf Tonband, und dort sind sie vogelfrei: zur Manipulation, zur Montage, als Zeuge, als Beweis, als Verräter. Das Hörspiel hat diese Chance begriffen und in Gestalt der sogenannten O-Ton-Hörspiele, der Originalton-Hörspiele, eine neue Gattung entwickelt. Der Autor sammelt etwa mit seinem tragbaren Gerät in Kaufhäusern, Wirtsstuben, Bahnhöfen, auf Friedhöfen oder bei Parties sein Sprachmaterial – authentisch gesprochene Rede, die er als Material für sein Stück verwendet. Das kann rein berichtend, dokumentierend gemeint sein und Hörstücke zur Folge haben, die zur Reportage tendieren [...]. Es kann kritisch oder satirisch angelegt sein und wie in einem Hohlspiegel in grotesker Vergrößerung unerwünschte Verhältnisse demonstrieren. Es kann anatomisch Sprachstrukturen sichtbar machen und den Blick für Intonationen, für Bedeutungen, Sinnbezüge unterhalb der ausdrücklichen Sprachmittel von Wort und Satz schärfen. Es kann auch das Medium selbst ironisieren, wie das Hörspiel (*Hörspiel*) – *Ein Aufnahmestadium* von Mauricio Kagel, das aus mitgeschnittenen Gesprächen, Regieanweisungen, Zufallsgerede bei einer Aufnahme im Studio montiert wurde. Wie einst Kurt Schwitters sich nur zu bücken brauchte, um Fahrscheine, Schuhsohlen, Bruchstücke des All-

51 Ich betone in diesem Kontext speziell die Literaten als Hörspielmacher, als ich auf die Musik ja bereits in der Diskussion um die *Musique concrète* und die Auswirkungen auf die Gestaltungsverfahren über die neue Produktionstechnik eingegangen bin. Natürlich ist ein in diesem Sinne verstandenes Schallspiel mit der Erfindung des Tonbandgerätes prinzipiell für jedwedes Gestaltungsverfahren grundsätzlich möglich. Nur spielt es eben prinzipiell dann eine größere Rolle, sobald es als Produktionstechnik in einem bestimmten Bereich, in diesem Fall im Neuen Hörspiel, verfügbar ist und zur Produktionspraxis wird.

tags als Material für seine Collagebilder aufzusammeln, so liegt das konkrete Sprechmaterial praktisch auf der Straße. (Ebd.: 84)⁵²

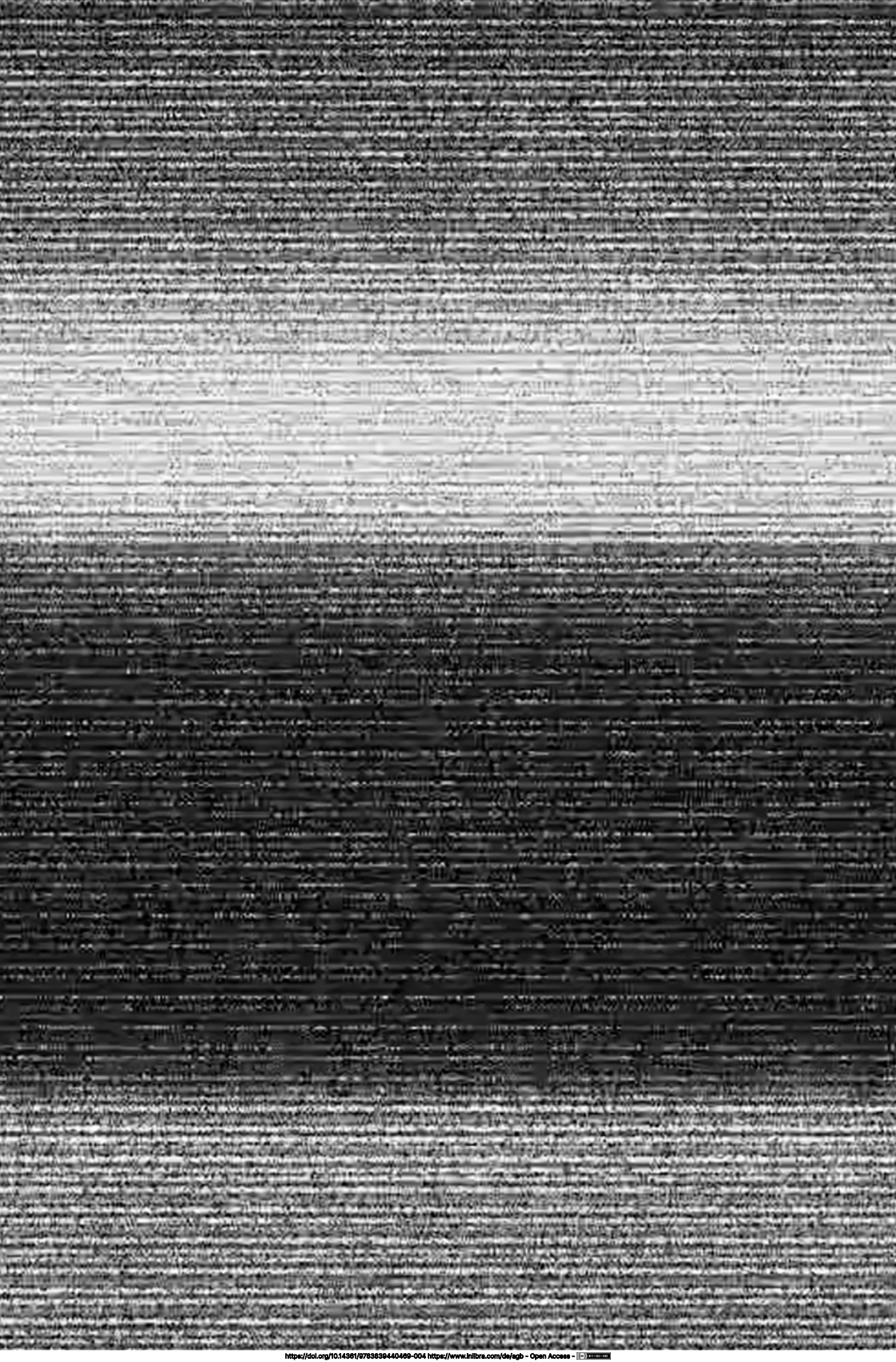
Werde »der *Original-Ton* als künstlerisch wenig brauchbares Material den Radio-Reportagen [bis in die 1960er Jahre] überlassen«, habe »[d]er selbstmörderische und illusionäre Slogan vom ›Tod der Literatur‹ Ende der sechziger Jahre«, wie Schöning konstatiert, indes für das Hörspiel belebende Konsequenzen: »Er trug zwar zu einer gewissen Deliterarisierung des Hörspiels bei, förderte allerdings eine stärkere Hinwendung zur Autonomie der *akustischen Literatur*« (1982: 37). In der Folge kennzeichnet das Hörspiel nach Schöning eine Ästhetik, »die mehr von akustischen Kriterien bestimmt ist« (ebd.: 30). Hans Flesch und Rudolf Arnheim etwa fordern eine solche neue Ästhetik bereits in der Frühzeit der Radiokunst, wie ich im zweiten Kapitel aufzeige.⁵³

52 Mon berichtet darüber hinaus von den Hemmungen in der Studiosituation, die sich für Schauspieler während der Aufnahme reiner Lautsequenzen in seinem Hörspiel *das gras wies wächst* ergeben, die er daraufhin abbrechen muss: »Da half mir die Lektüre des Buches des polnischen Regisseurs Grotowsky weiter. Er beschreibt die Methoden, mit denen er mit seinen Schauspielern arbeitet und seine Ergebnisse erzielt. Seine Gruppe bildet eine feste Gemeinschaft, und die Methoden haben meditativen Charakter. Das war auf unsere hiesigen Bedingungen nicht zu übertragen. Aber der Grundsatz war übertragbar, die Schauspieler ganz zu sich selbst kommen zu lassen, sie aus dem Produktionszusammenhang des Studios zu lösen und sie wenigstens für diese kurze Zeit ohne jeden Druck sich frei und ungehemmt äußern zu lassen. Das Stück wurde vergessen, der Schauspieler war nur er selbst und nichts sonst. Es blieb auch dann Spiel, das war nicht zu vermeiden und sollte nicht vermieden werden. Die Lust am Spiel war die Voraussetzung der Spontaneität und der Freiheit, die diesen Artikulationen diesseits der alten Tabus zugrunde liegen mußten. Aber es war ein Spiel um des Spielens willen. Ich habe diese Form der sprachlich-artikulatorischen Kreativität mehrmals mit ganz verschiedenartigen Schauspielern und Sängern versucht, und sie gelang, nach anfänglicher zögernder Verwunderung über die Zumutung, jedesmal. Vorgearbeitet haben dem die Stimmung und das Interesse, wie sie durch das Aktionstheater, die Happenings, die phonetische Poesie verbreitet worden sind. Jede sprachliche Äußerung hat situativen Charakter. Das heißt, sie entsteht in und als Antwort auf eine ganz bestimmte Situation – im luftleeren, also hier im situationsfreien Raum passiert nichts, ich mußte also imaginative Situationen als Motivation für die erwarteten Äußerungen herstellen. Das geschah, indem ich dem Sprecher im abgeschirmten Raum eine Situation beschrieb, in der er sich mit Hilfe seiner spontanen Artikulationen zurechtfinden, behaupten, realisieren sollte. [...] So gewonnenes spontanes Artikulationsmaterial wurde von mir zuerst in dem Stück *blaiberg funeral* (1970) verwendet« (ebd.: 86f.).

53 Dabei bringen die Künstler, die nicht nur aus dem Bereich der Literatur, sondern bald auch aus anderen Kunstbereichen zum Rundfunk kommen, über die Begegnung mit der Studiotechnik neue Arbeitsmethoden und Verfahren ein, die Schöning zufolge »die

Die theoretischen Positionen bleiben, wie in den Fallanalysen gezeigt, nicht bloße Deklaration und Forderung, sondern lösen sich auch medienpraktisch auf unterschiedliche Weise ein. So handelt es sich bei den radiokünstlerischen Produktionen, die im Umfeld des Neuen Hörspiels entstehen, um metareflexive, zum Teil intermediale Konfigurationen, die das Radiodispositiv, also den spezifischen Produktions- wie Distributionsrahmen und die Übertragungs- wie Produktionstechnik ebenso mit einbeziehen wie den eigenen Schaffensprozess. Aus der Retrospektive lassen sich »die unterschiedlichen und zum Teil konträren Positionen« nach Schöning auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner festlegen, den »Anspruch auf freie künstlerische Entfaltung der durch Akustisches vermittelten Information im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.« (Ebd.: 17)

bisherige Hörspielpraxis wahrscheinlich weit mehr beeinflusste, als die Stücke selbst – soweit dies überhaupt deutlich voneinander zu trennen ist. Das Verfügbarmachen neuer Verfahren, das Interesse an der Erweiterung der Elemente des akustischen Mediums ist von Anfang an charakteristisch für die praktische und theoretische Arbeit des neuen Hörspiels« (ebd.: 27).



»So the less we structure the theatrical occasion
and the more it is like unstructured daily life
the greater will be the stimulus
to the structuring faculty
of each person
in the audience.«

John Cage, 1965