

2 Auditive Medienkulturen und -texte: Ansätze eines Hörspielmappings

»Hörspiel kann vieles sein. In dem Begriff Hörspiel geht vieles auf. Hörspiel verschmilzt die traditionellen Gattungen. In ihm gehen auf: Literatur, Musik, die Schauspielkunst. Hörspiel kann sein: die akustische Realisation von Text und Partitur. Aber auch: die Montage akustischer Originalton-Materialien: Tonbandliteratur. In ihm gehen auf: Lyrisches, Episches, Dramatisches. In ihm gehen auf: Sprache, Geräusch, Musik. Hörspiel als autonomes künstlerisches Produkt ist auch ablösbar vom Massenmedium, in dem es entstand. Und doch sind in ihn eingegangen die Konditionen eines Massen-Mediums.« (Schöning 292f.)

In welcher Form auch immer: Hörspiele sind als Klangereignisse Teil auditiver (Medien-)Kulturen, die in einem wechselseitig prägenden Zusammenhang mit ihren medienspezifischen Erzählungen und deren Produktions- und Rezeptionsprozessen stehen. Inspiriert von der Idee einer Gedanken- und Gedächtniskarte wird im Folgenden ein philologisches Mapping vorgenommen, das in verknüpfenden Schritten, basierend auf einer gegenstandsangemessenen Kategorienbildung, voranschreitet. Der Ansatz eines solchen philologischen Mappings von Hörspielerezählungen aus transnationaler und transmedialer Perspektive kategorisiert diese auditiven Medienkulturen nicht allein nach geografischen Räumen, sondern bezieht in einem Querschnitt sowohl historische als auch mediale und genrespezifische Entwicklungen und Bewegungen ein. Damit wird es möglich, sowohl institutionelle als auch ideologische und formale Aspekte und Facetten zu erfassen. Hörspiele sind an vielen Orten der Welt auf ihre je eigene Weise entstanden, aber da es hier nicht um vereinzelte Hörspielgeschichten geht, sondern um transnationale und trans-

mediale Zusammenhänge, werden nur punktuell spezifische Kontexte vertieft und ansonsten die Querverbindungen in den Mittelpunkt gestellt¹.

Den Ausgangspunkt der Forschungsfrage stellt die Auseinandersetzung mit der Hörspielkultur im deutschsprachigen Raum dar. So begann diese Arbeit zeitgleich aus zwei Richtungen zu wachsen: Zum einen aus der Beschäftigung mit transnationalen, transkulturellen und postkolonialen Theorien mit ihren spezifischen Perspektiven auf Kultur und Medientexte, zum anderen aus der eher beiläufigen Begegnung mit einer Erzählgattung aus meiner Kindheit und der Wiederentdeckung des Geschichten-Hörens im Jugendhörspielformat *Die drei ???*. Diese haben sich über die Hörspiele hinaus in ein transmediales Erzähluniversum ausgedehnt, das medienspezifische Fragestellungen aufbrachte. Die Fälle von Justus Jonas, Peter Shaw und Bob Andrews konnte ich aufgrund der theoretischen Auseinandersetzung mit kultureller Differenz, Machtpraxen und Wissensstrukturen kaum mehr hören, ohne mich zu fragen, warum Figuren, die Haushälterinnen darstellen, so häufig aus Südamerika stammen und vor Sprachbarrieren stehen oder es nicht selten darum geht, Amerikas indigene Einwohner_innen von den auf ihnen lastenden Flüchen zu befreien. Aus diesen konkreten Hörmomenten abstrahierete sich sodann die allgemeinere Frage: Was fördert eine noch breitere transnationale und transmediale Perspektive auf den Gegenstand Hörspiel zu Tage? Dieser Bereich der Feldöffnung und der Darstellung der Forschungswege beziehungsweise Blickrichtungen soll nachvollziehbar gemacht werden.

Als Grundprämisse gilt das Wissen um das Erschaffen eines Konstrukts und der eigenen (Ausgangs-)Position, denn sowohl Beobachtung als auch Befragung verändern bereits die Situation und der interpretativen Auswertung und Deutung kommt wie in der qualitativen empirischen Forschung ein hoher Stellenwert zu (vgl. Zierold 317f.). Qualitativ heißt, theoretisch begründete Interpretationen und Darstellungen der Ergebnisse zu suchen, wobei sich qualitative Methoden gleichzeitig nicht unabhängig vom Forschungsprozess und Gegenstand verstehen lassen. Dadurch ergibt sich eine wechselseitige

1 Diese Vorgehensweise bedingt, dass ähnlich wie bei einer Mindmap, der subjektive Zugang und die eigene Forschungsposition deutlich wird. Das freie, kreative und assoziative Bilden von Kategorien unterstützt die Konstruktion eigener Regeln, nach denen das Mapping erstellt und gelesen wird. So entstehen konzeptuelle Karten und semantische Netze, die zu einer spezifischen Dokumentation und Darstellung von Wissen führen.

Abhängigkeit der einzelnen Bestandteile der Forschungsarbeit, die durch eine Gegenstandsangemessenheit von Theorie und Methode bedingt werden. Es entstehen subjekt- und situationsspezifische Aussagen mit empirisch begründeter Formulierung, die versuchen, das untersuchte Phänomen bzw. Geschehen von innen heraus zu verstehen (vgl. Flick 22f.). Der Ansatz des Qualitativen liegt dieser Arbeit im Bereich der Recherche zum Gegenstand zugrunde, weshalb die eigene Ausgangsposition und Fragestellungsformulierung nachvollziehbar gemacht werden.

2.1 Der deutschsprachige Raum: »ein speziell gelagerter Sonderfall«

Die offizielle Hörspielproduktion beginnt im deutschsprachigen Raum mit Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* am 24.10.1924 und somit kurz nach und von Anfang an eng verwoben mit dem Beginn der Rundfunkgeschichte, der sich auf den 29. Oktober 1923 festlegen lässt (vgl. Krug 17f.). In dieser Zeit ist der Rundfunk und damit das Hörspiel, das als eine genuin dieser Medientechnik zugeschriebene narrative Gattung verstanden wird, jedoch noch keineswegs als national zu begreifen, sondern es handelt sich um eine höchst regionalspezifisch wirkende Erzählform. Mit einer Sendeweite von maximal 150 km entstehen akustische Gemeinschaften, die im lokalen Rahmen agieren. Produktion, Darstellung und Rezeption von Hörspielen sind Teil einer pränationalen Erzählkultur. Hörspiele werden live und von Sprecher_innen der lokalen Theaterbühnen gestaltet, was Hörspiele zunächst zu flüchtigen und einmaligen Ereignissen macht.

Diese aus der Medientechnik hervorgehende Regionalfokussierung wird erst durch eine größere Sendereichweite und die Möglichkeit, Hörspiele auf Schallplatten zu pressen und von diesen abzuspielen, auf eine lokal-nationale Ebene ausgedehnt. So kommt dem Hörspiel in Deutschland während der NS-Zeit der ideologische Auftrag zu, die nationale Einheit zu stärken. Die akustische Gemeinschaft wird genutzt, um eine politische und kulturelle Gleichschaltung vorzunehmen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zerfällt diese erzwungene nationale akustische Gemeinschaft wieder in Regionalbezirke.

Da die Rundfunkanstalten entsprechend der Zonen wiederaufgebaut werden, prägen diese Sendestrukturen auch die Hörspielproduktion. Die jeweiligen Intendant_innen und Hörspielmacher_innen markieren Hörspiele in ih-

ren Genreausformungen und sind gemeinsam mit den Universitäten auch auf theoretischer Ebene die diskursformenden Stimmen. Namen dieser Zeit sind vor allem Reinhard Döhl, Armin Paul Frank, Eugen Kurt Fischer, Werner Klippert, Klaus Schöning, Heinz Schwitzke und Friedrich Knilli. Letztere lassen sich hierbei als bedeutsame Antagonisten aufführen. Schwitzke, der bis 1971 die Hörspielabteilung des NDR leitet, plädiert stets für ein Hörspiel, das sich als reines Wortspiel darstellt. Der bedeutendste Hörspielmacher dieses Genres ist Günther Eich. Demgegenüber steht der Medienwissenschaftler Friedrich Knilli mit seiner Forderung nach einem totalen Schallspiel. Diese Diskussion prägt die 1960er und 1970er Jahre. Daran anschließend setzt die Phase des sogenannten »Neuen Hörspiels« ein.

Das Neue Hörspiel ist dem Experiment gewidmet, öffnet sich beispielsweise für Originaltöne, also für Material, das nicht aus dem Aufnahmestudio stammt. Als erstes Stück dieses Genres wird zumeist *Fünf Mann Menschen* von Friederike Mayröcker und Ernst Jandl genannt. Dieses stammt zwar bereits aus dem Jahr 1969, belebt aber vor allem noch die 1970er und beginnenden 1980er Jahre. Hörspielmacher_innen verstehen sich als Sammler_innen und Arrangeur_innen und sind seit dieser Zeit auch an der tatsächlichen akustischen Verarbeitung beteiligt. Zum Großteil entsteht hier ein Genre, das vornehmlich von einer kleinen und individualisierten akustischen Gemeinschaft rezipiert wird, sich damit als Elitekunst an der Schnittstelle zur *Ars Acustica* darstellt und dazu führt, dass Hörspiele vermehrt als Radiokunst von den Kultursendern ausgestrahlt werden. Als eine solche »öffentlich-rechtliche« Nischenkunst prägt das Hörspiel die auditive Medienkultur im deutschsprachigen Raum bis heute. Näher an der Populärkultur und mit transnational sowie transmedial performativen Elementen spielend sind Hörspielformate der Kollektive Rimini Protokoll oder She She Pop. Ebenso sind Milo Rau mit *Hate Radio* oder Andreas Ammer/FM Einheit (*Crashing Aeroplanes; Apokalypse live*) äußerst erfolgreich, was sich u.a. auch in der Auszeichnung durch den Hörspielpreis der Kriegsblinden niederschlägt².

Darüber hinaus haben sich einige Genres wie der ARD Radiotortort etabliert, der sich großer Beliebtheit auch bei einem Massenpublikum erfreut, nicht zuletzt, weil sich in Zeiten des Internets Rundfunk-Hörspiele auch als

2 Eine weitere interessante Forschungsfrage könnte sein, die im deutschsprachigen Raum vorhandenen transnational und transmedial ausgerichteten Erzählformen in ihrer Heterogenität und Differenz zu außereuropäischen Formaten zu untersuchen.

Podcast abonnieren oder als MP3 downloaden lassen und somit Unabhängigkeit von Sendezeiten und Freiheit im Hören die Aneignungsprozesse bestimmen. Diese Unabhängigkeit gibt es für Hörspiele im deutschsprachigen Raum zwar schon seit den ersten Pressungen auf Schallplatte, allerdings handelt es sich dabei stets um Rundfunkproduktionen. Erst mit den Hörkassetten und später den CDs und einem Verbund eigener Hörverlage werden Hörspiele auch rundfunkunabhängig produziert und vertrieben³.

Mit der Einführung der Medientechnik der Hörkassetten in den 1980ern Jahren, begleitet von der Einführung einer ISBN-Nummer für elektroakustische Medientexte, entsteht dann auch ein Hörspielgenre, das die auditive Medienkultur im deutschsprachigen Raum auf eine besonders nachhaltige und spezifische Art und Weise prägt (vgl. Weber »Von Odysseus bis Kanak Attack« 10). Dabei handelt es sich um das bis heute anhaltende populärkulturelle Phänomen der Kinder- und Jugendhörspielserien. Anette Bastian bezeichnet die akustische Gemeinschaft, die sich aus individualisierten jungen Hörer_innen formiert, in ihrem populärwissenschaftlichen Buch als »Generation Kassettenkinder«.

Dass es sich beim Kinder- und Jugendhörspiel im deutschsprachigen Raum sowohl was die Marktlage als auch was die Forschung zum Gegenstand betrifft um einen »spezial gelagerten Sonderfall« handelt – um einmal mit Justus Jonas von *Die drei ???* zu sprechen – wird erst durch einen transnationalen Blick bewusst. So wird konstatiert, dass

»weder Frankreich noch Spanien noch Italien noch England noch Russland Vergleichbares zu unserer Kinder- und Jugendhörspiellandschaft aufbieten können. Deutschland scheint eine Kinderhörspielinsel in Europa zu sein. Man kann noch Österreich und die Schweiz hinzunehmen, die natürlich

3 Im Gesamtkontext einer auditiven Medienkultur gilt es im Zusammenhang mit den Hörverlagen das Verhältnis von Hörbuch und den verschiedenen Hörspielgenres zu bedenken. So wird von einem »Hörbuch-Boom« in den 1990er Jahren gesprochen, der die gesamte auditive Medienkultur im deutschsprachigen Raum in Bewegung versetzt und mit einer Aufwertung des auditiven Modus einhergeht (vgl. Sölbeck 72). Da im Weiteren aber der Fokus auf außereuropäische fiktionale und narrative Hörspiele gelegt wird, ist für das Hörbuch im deutschsprachigen Raum auf die Forschungsliteratur zu verweisen, wie unter anderem Stefan Köhlers Arbeit zu *Hörspiel und Hörbuch: Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart* (2005) oder der Sammelband von Jürg Häusermann, Korinna Janz-Peschke und Sandra Rühr *Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen* (2010), ebenso *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel* (2017), herausgegeben von Stephanie Bung und Jenny Schrödl.

auch mit deutschen Hörspielproduktionen beliefert werden. Über den deutschsprachigen Bereich hinaus wird die Kinder- und Jugendhörspielluft aber extrem dünn.« (Bastian 138)

Dabei sind viele der Serien wie *Fünf Freunde* und *Die drei ???* transmedial verarbeitete Importe aus anderen Sprachräumen, die aber nur im deutschsprachigen Raum als elektroakustische Medientexte vielfach rezipiert werden und Teil einer ausgeprägten auditiven Medienkultur sind. Diese These wird vielfach unterstützt durch Beobachtungen von Handlungen und Akteur_innen im Mediensystem. So habe ich Internetforendiskussionen verfolgt und qualitativ selektiv ausgewertet. Rezipient_innen tauschen sich aus und stellen ihre Fragen anderen Nutzer_innen. Im Forum *Bonjour Frankreich* schreibt Userin alina:

»ich bin auf der Suche nach Hörspielen wie die Drei??? auf Französisch. Ich habe schon in einigen Läden geguckt, aber nichts gefunden, weil ich nur vorgelesene Bücher gefunden habe oder die Beschreibungen nicht so vielversprechend fand.«⁴

Und wird im Bereich der Frankophonie von den Nutzer_innen Doha und Sab im Leo-Forum bestätigt:

»ich sehe zwar die Übersetzung im leo, wenn ich jedoch Franzosen davon erzähle, dann kennen sie so was meistens nicht und wissen gar nichts damit anzufangen. Woran liegt das? Wird so was in Frankreich allgemein nicht gehört?«

»Also ich bin im französischsprachigen Teil der Schweiz aufgewachsen und so was hatten wir gar nicht. Ich kenne Hörspiele nur aus der deutschen Schweiz, wo sie (damals zumindest) ziemlich beliebt waren.«

Für den anglophonen Bereich gibt es einige sehr spezifische Foren und Blogs, die sich dezidiert mit dem Hörspiel und elektroakustischen Medien auseinandersetzen, wie zum Beispiel das Forum *audiodramatalk.com* oder *radiodramarevival.com*. Hier finden sich Diskussionen und Auseinandersetzungen zu selbstproduzierten Hörspielen, aber auch Downloads und Pro-

4 Einige Tippfehler wurden zur Erleichterung der Lesbarkeit korrigiert, da damit keine inhaltlichen Eingriffe einhergehen. Die Originalkommentare lassen sich über die in der Bibliografie zitierten Werke nachvollziehen.

grammtipps mit vielen Verweisen auf die Programme der BBC, die ein sehr umfangreiches Repertoire an Hörspielformaten für Erwachsene anbieten. Allein das Vorhandensein dieser Foren und die Vielfalt der vorgeschlagenen Programme in der Anglophonie mit Schwerpunkt UK verweist auf eine aktive auditive Medienkultur mit Genres, die sich vom deutschsprachigen Raum unterscheiden. Ein Blogbeispiel, das sich explizit mit englischsprachigen Hörspielen in Kanada befasst und dabei auch auf die Canadian Broadcasting Corporation als bedeutendste und größte Produktionsquelle verweist, titelt 2012 dagegen »Who Murdered Canadian Radio Drama?« (Pulp and Dagger). Die Hörspielabteilung des großen Nationalsenders ist seit diesem Jahr geschlossen, gleiches gilt für Australien. Hier verändern sich auditive Medienkulturen über institutionelle Entscheidungen markant.

Das letzte Beispiel führt in den spanischsprachigen Raum. Auf *spanienforum.com* schreibt der Nutzer Asturianín im Jahr 2009:

»Leider lassen sich kaum gute spanische Hörspiele finden. Nach den goldenen 50er Jahren des Radiohörspiels kam da leider kaum was nach. Ich glaube übrigens nicht, dass die Stellung des Hörspiels in Lateinamerika etwas mit der Alphabetisierungsrate zu tun hat. Schau dir Kuba an, dort ist das Radiohörspiel noch am lebendigsten und auf der Insel hat man kein Analphabetenproblem. Oder Deutschland! Hörspielland Nr. 1! Unbestritten was das kommerzielle Hörspiel anbelangt. Beim Radiohörspiel kann höchstens die BBC dem d. Rundfunk das Wasser reichen. Das Fundament ist: Europa-Kassetten – Die drei Fragezeichen – Heikedine Körting. Ein weltweit einmaliges, durch und durch deutsches Phänomen.«

EUROPA und *Kiddinx* mit den Serien *Benjamin Blümchen*, *Bibi Blocksberg*, *Fünf Freunde*, *TKKG* und *Die drei ???* dominieren immer noch den Markt. War im Jahr 2002 noch *Benjamin Blümchen* mit über 50 Mio. verkauften Kassetten der Rekordträger (vgl. Weber »Von Odysseus bis Kanak Attack« 6), sind heute *Die drei ???*, die mit jedem neuen Hörspiel mindestens Gold oder Platin erreichen, die absoluten Spitzenreiter.

Der Ruf der kommerziellen Serien ist allerdings nicht der beste. Gerade auch der Aspekt der seriellen Fortsetzung wird sorgenvoll betrachtet. Als »Suchtmittel« bezeichnet, das die »Sensationierung der Hirne« vorantreibt (Jung 13), reihen die Serien sich in eine hörspielspezifische Tradition der Abwertung ein, die auch andere Genres bereits seit ihren Anfängen begleiten. Der Psychiater Dr. Louis I. Berg, der die Radio Soap Operas in der US-amerikanischen Medienwelt der 1920er Jahre für Jugendliche, Frauen

mittleren Alters und Neurotiker aufgrund der vermittelten Werte und der Manipulierbarkeit der Hörer_innenschaft durch serielle Abhängigkeit für hochgefährlich hält, löst mit seinen Sorgen sogar eine groß angelegte universitäre Forschungsaktion aus (vgl. Thurber 62). Dergleichen transnationale Zusammenhänge im Umgang mit auditiven Medienkulturen stehen in der Forschung bisher im Hintergrund.

Die Forschung zur deutschsprachigen Hörspielgeschichte nimmt folglich einen zentralen Stellenwert ein (Krug 2008, Sölbeck 2011). Diese diachrone Blickrichtung legt den Schwerpunkt vorwiegend auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg (von der Grün 1984, Döhl 1985, Jägers 1989). Daneben interessiert sich das Gros der Forschungsliteratur für formale, mediale und genrespezifische Fragen entlang eines deutschsprachigen Korpus. Eugen Kurt Fischers *Form und Funktion* leitet 1964 in diesen Themenkomplex ein, der vor allem unter semiotischen Gesichtspunkten (Knilli 1961, Schöning 1970, Klippert 1986, Hobl-Friedrich 1991, Weber 2000, Schmedes 2002, Geppert 2006) und narratologischer Perspektive (Hickethier 1986, Huwiler 2005, Mohn 2019) fortgesetzt, ausdifferenziert und spezifiziert wird. Nur wenige Arbeiten setzen bisher an soziokulturellen Problemstellungen an. Erwähnenswert sind hier Hischenhubers Arbeit aus dem Jahr 1985 zu Gesellschaftsbildern im deutschsprachigen Hörspiel seit 1968 sowie das von Natalie Binczek und Uwe Wirth 2020 herausgegebene *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Darüber hinaus ist Anna Rutka mit ihrem Buch *Hegemonie, Binarität, Subversion: Geschlechter-Positionen im Hörspiel ausgewählter deutscher und deutschsprachiger Autorinnen nach 1968* aus dem Jahr 2008 hervorzuheben. Sandra Kuhlmann setzt sich ebenfalls mit Geschlechterkonzepten auseinander, und zwar in Kriminalhörspielserien für Kinder und Jugendliche, und Gerd Strohmeier (2005) nimmt die Darstellung von Politik bei Benjamin Blümchen und Bibi Blocksberg in den Blick. Insgesamt ist zu konstatieren, dass aufgrund der aktiven auditiven Medienkultur im Kinder- und Jugendbereich die Forschungslage im Bereich der Didaktik ausdifferenzierter ist. 2014 haben sich unter anderem Volker Frederking, Axel Krommer und Thomas Möbius mit dem Medienverbund im Unterricht auseinandergesetzt und Petra Hüttis-Graff sowie Daniela Merklinger verfolgen seit 2012 an der Universität Hamburg ein Forschungsprojekt zum Hören und Schreiben in Lernprozessen von Kindern. Diese Arbeiten stehen nur exemplarisch für eine kontinuierliche und immer wieder aufgenommene und in aktuelle Medienbezüge gesetzte pädagogische Forschungsblickrichtung. Der 2016 erschienene Sammelband von Oliver Emde, Lukas Staden und Andreas Wi-

cke verknüpft Kinder- und Jugendhörspiele als Korpus mit aktuellen Fragen einer kulturwissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft. Von »Bibi Blocksberg« bis »TKKG«: *Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektive* greift postkoloniale Perspektiven auf, arbeitet sich aber auch an einem deutschsprachigen nationalphilologischen Korpus ab.

Grenzen auf der Ebene des Untersuchungsgegenstands werden zwar immer wieder überschritten, doch nur, um sie erneut zu etablieren. Wird der Blick über den deutsch-nationalisierten Kanon hinausgeworfen, dann als ein zusammenhangloser, nicht verbindender Blick in andere nationale Hörspielgeschichten, die die Kategorie der Nation auch in ihren Titeln bereits stark betonen, wie beispielsweise *Das englische und amerikanische Hörspiel* (Frank 1981), *Das japanische Hörspiel* (Hisashi 1978) oder *Das österreichische Hörspiel* (Heger 1977). Auch Thomsen und Schneider (1985) überwinden mit ihrem Buch *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels* die nationalphilologische Kategorisierung nur ansatzweise. Denn schon das Inhaltsverzeichnis zeigt, dass es sich hier um eine Nebeneinanderstellung verschiedener einzelnationaler Hörspielgeschichten handelt. So sind die Kapitel überschrieben mit »Das englische Hörspiel«, »Das niederländische Hörspiel«, »Das spanische Hörspiel«, »Das ungarische Hörspiel« etc. Dabei erklären Thomsen und Schneider das Aufzeigen von Verbindungen und Verknüpfungen der »insular vor sich hin werkelnden« Philologien als gewünschtes Ziel (1). Dies ist in einem ersten Schritt erreicht, da grundsätzlich aufgezeigt wird, dass es zahlreiche auditive Medienkulturen mit ihren Hörspielen, Hörspielgeschichten und Hörspieelforschungen gibt, eine wichtige Vorarbeit, um dann tatsächlich nach den Querverbindungen zu fragen. Es gilt, die medialen und historischen Markierungen durch nationalstaatliche Rundfunkanstalten und national agierende Hörverlage sowie die sprachlichen Barrieren zu konstatieren und das Hörspiel als Gegenstand trotzdem nicht als ein national-insulares Kulturrelikt in der Forschung zu besiegeln.