

konkrete historische Person, eine fiktive Figur, ein unbestimmtes Irgendwer oder eine abstrakte Entität der Erzählvermittlung, unabhängig davon, was genau durch die Stimme gesagt wird. Das unterscheidet das Hörspiel auch grundsätzlich von der Lesung, denn während in Letzterer die Lesenden die Stimmen der Figuren lesen, spielen die Sprechenden im Hörspiel die Figuren.

Die *paraverbalen*, d.h. »neben-sprachlichen«, Aspekte beziehen sich daher auf den spezifischen Klang einer Stimme als solcher sowie auf konkrete Formen der Realisierung der davon abstrahiert zu betrachtenden Wörter. Macht man sich bewusst, dass etwa das Wort »Apfel« so, wie es hier gedruckt steht, von verschiedenen Menschen ausgesprochen, immer eine ganz unterschiedliche Realisierung erfährt, gelangt man zum Paradigma der paraverbalen Stimmaspekte. Dieses konstituiert sich zum einen dadurch, dass jeder Mensch eine eigene Stimmcharakteristik besitzt, also mal tiefer, mal höher, mal schnarrender, mal nasaler, mal glatter etc. spricht; zum anderen kann auch ein und derselbe Mensch dasselbe Wort auf ganz verschiedene Arten aussprechen, etwa durch eine leichte Verschiebung des Wortakzents, durch eine gedehnte oder sehr schnelle Aussprache, durch eine überdeutliche oder aber nachlässig-nuschelnde Formulierung etc. Zugleich verfügt einerseits tendenziell jede Stimme über eine andere konative Charakteristik und Gestik im Vergleich zu einer anderen Stimme und andererseits kann an jede unterschiedliche Artikulationsform ein und derselben Stimme eine andere semantische Nuance geknüpft sein, die das ausgesprochene Wort seinem Sinn nach verändert. So besaß bspw. nach Angabe von Konstantin Sergejewitsch Stanislawski ein Schauspieler seines Kollektivs die Fähigkeit, die Phrase »heute Abend« auf 40 verschiedene Arten auszusprechen, wobei das Publikum diesen artikulatorischen Varianten auch wirklich 40 unterschiedliche Bedeutungen bzw. Bedeutungsnuancen entnehmen konnte (vgl. Fischer-Lichte 1983, 44, und die dortigen Verweise auf Stanislawski). In der Folge können die Paraverbalia, also die einzelnen analytisch erfassbaren Komponenten der sprachbegleitenden Stimmcharakteristik, in eine generelle Dimension, die Stimmqualität, sowie in eine artikulationsbezogene Dimension, die Sprechweise, unterschieden werden.

Stimmqualität

Generelle paraverbale Aspekte charakterisieren die spezifische Stimmqualität, sind also die stets vorherrschenden individuellen Charakteristika einer bestimmten Stimme, gewissermaßen der »Fingerabdruck« bzw. das »Gesicht« der Stimme, und unabhängig von einer speziellen Benutzung etwa beim neutralen Einlesen eines Textes, bei der emotionalen Verkörperung einer Figur oder der Äußerung unartikulierter Laute. Die Stimmqualität ist maßgeblich für die akustische Unterscheidung sowie rezeptive Unterscheidbarkeit der verschiedenen Figuren in einem Hörspiel. Werden Sprecherinnen und Sprecher mit sehr ähnlichen Stimmqualitäten für die

Besetzung von unterschiedlichen Figurenrollen eines Stücks gewählt, ist es für die Zuhörenden meist schwer, unterscheiden und bestimmen zu können, welche Figur gerade spricht. Das kann in Ausnahmefällen eine absichtliche dramaturgische Entscheidung sein, etwa um auf Basis einer Äquivalenzrelation die semantische Nähe zweier Figuren zu betonen – zumeist ist es jedoch Ergebnis einer Fehlentscheidung der Regie und daher nur selten anzutreffen.

Da sich im Hörspiel mit den Stimmen die Figuren manifestieren und sich gewisse physische, aber auch psychische Merkmale aus dem Klang der Stimme schlussfolgern lassen, ist die Wahl der jeweiligen Sprecherinnen und Sprecher zentral für die meisten narrativen Hörspiele. Macht man sich bewusst, dass es ohne geschehenstragende oder -vermittelnde Stimme(n) im Hörspiel weder Figuren noch Sprache geben kann, wird erahnbar, welcher Stellenwert ihr zukommt. Die Stimme ist im Hörspiel die Figur, denn, weil andere Indizien der sekundären Charakterisierung, wie Kleidung, Körperhaltung, Bewegung, Blickverhalten etc., immer nur durch einen Erzählkommentar geliefert werden können, sind sie im Vergleich zur direkten Manifestation der Figur in der Stimme stets nur nachrangig und zugleich von potenziell zweifelhafter Aussagekraft. Die Stimmen geben den Figuren eine Präsenz, ein Gesicht, eine Persönlichkeit; und die Figuration des Hörspiels mit bestimmten Stimmen legt dessen spezifische Prägung fest und ist – wenn die Besetzung der Figuren »stimmig« ist – nicht zuletzt mitentscheidend für die Glaubwürdigkeit und das dramaturgische Gelingen der Geschichte.

Wie bereits gesehen, lassen sich in aller Regel ungefähres Alter und Geschlecht aus den Stimmen heraushören; durch die Resonanzstärke, also die Klangfülle, können außerdem Rückschlüsse auf den Körperrumfang gezogen werden. Daran bindet im Weiteren eine Fülle von hörspielkonventionellen, oft genretypisch etablierten sowie stereotypen Semantiken an, die daher, weil sie als kognitive Schemata weit verbreitet und leicht aktivierbar sind, auch häufig genutzt werden. Solche nach Figurenrollen geprägten Stimmcharakteristiken besitzen besondere Stabilität in Erzählgattungen, die per se auch auf relativ statischen Handlungsstrukturen beruhen, wie vor allem das Kriminalhörspiel. Sie sind in der Analyse dann auch besonders transparent für tatsächliche gesellschaftliche Stereotype und Geschlechternormierungen.

So besitzt der Detektiv zumeist eine tiefe, harte, zugleich raue und resonanzreiche Stimme mit großer Lautung und gibt seine Abklärtheit durch konsequentes Verweilen in der Indifferenzlage zu Gehör – also eine ähnliche Stimmcharakteristik, wie man sie (bis auf die Rauheit etwa) auf weiblicher Seite für die Besetzung einer Professorin verwenden würde. Das weibliche »Opfer« hingegen hat in der Regel eine (zu) hohe Stimmlage mit sanfter Klanghärte, geringer Resonanz und artikuliert sich oft kraftlos und gehaucht – Stimmqualitäten also, die für männliche Figuren fast undenkbar sind, am ehesten noch mit parodistischer Absicht oder für eine Typenfigur wie den »Feigling« genutzt werden können. In dieser (durchaus konven-

tionellen) exklusiven Zuweisung von Stimmqualitäten an bestimmte geschlechtlich definierte Figurenrollen lassen sich, wie gesagt, gesellschaftliche Rollenmuster und Normierungen erkennen und einer gendertheoretischen Dekonstruktion unterziehen (vgl. dazu auch Kap. 8.3).

Da die Stimmqualität sozusagen den Körper der Figur ausmacht und in diesem Verständnis nur in gewissen engen Grenzen moduliert werden kann, entsteht der spezifische semiotische Wert dieser verschiedenen Stimmen in einem Hörspiel vor allem in ihrer Relation zueinander. Wesentlich wichtiger als ein eventuelles Changieren der jeweiligen Stimmqualität ist also die Diskrepanz der Qualität der einen Stimme gegenüber einer anderen. Wie an das Aussehen einer Figur im Film bestimmte Semantiken geknüpft bzw. über diese kommuniziert werden, so werden an die Stimmqualitäten im Hörspiel bestimmte Semantiken geknüpft bzw. über diese vermittelt. Auch hierbei bilden konventionelle Korrelationen eine solide Basis, die zwar ebenfalls immer kritisch hinterfragt werden können, nichtsdestotrotz aber aufgrund ihrer breiten Etabliertheit zugleich sehr produktiv sind. Die tiefe raue Männerstimme kommuniziert klischeehaft das »Männliche« per se, sprich: Härte, Abgeklärtheit, Intellekt, Stärke. Die hohe sanfte Frauenstimme kommuniziert klischeehaft das »Weibliche« per se, sprich: Zärtlichkeit, Verletzlichkeit, Emotionalität und Schwäche. Abseits der Geschlechterdichotomie, jedoch nicht jenseits einer stereotypen Semiotisierung besitzen einzelne Stimmqualitäten eine spezifische Semantik. So korreliert bspw. die geschlossen nasalierte Stimmresonanz konventionell mit »Elitarismus«, »Hochkultur«, aber auch »Überheblichkeit« – was bis dahin geht, dass ein entsprechendes Stimmspektrum im Kulturprogrammsektor vieler Rundfunkanstalten weit verbreitet ist.

Eine semantische Sonderdimension existiert bei *bekannten Stimmen*. Wenn berühmte Personen – vor allem aus dem Bereich Schauspiel und Synchronisation, aber auch aus dem öffentlichen Leben – den Figuren eines Hörspiels ihre Stimmen leihen, überträgt sich meist in gewissem Umfang etwas vom auratischen Paradigma des Figurenrepertoires bzw. der Rollensemantik, für das diese Personen durch ihre Arbeit bekannt geworden sind. Dieser Umstand wird natürlich bereits bei den Besetzungsüberlegungen zu Beginn einer Hörspielproduktion mit bedacht und stellt entsprechend bei der Analyse eines fertigen Hörspiels einen zu beachtenden Untersuchungsaspekt dar. Wenn Christian Brückner, die deutsche Stimme u.a. von Robert De Niro und Martin Sheen, oder Luise Helm, die deutsche Stimme u.a. von Scarlett Johansson, Megan Fox und Emma Stone, Hörspielfiguren verkörpern, klingt in dieser Performanz in aller Regel auch etwas vom Starimage und dem Rollentyp der mit den Stimmen verknüpften Schauspielerinnen bzw. des Schauspielers mit. So weist die von Brückner gespielte Hauptfigur in *DER GEWISSENLOSE MÖRDER HASSE KARLSSON* über die Stimme Bezüge zu den von de Niro verkörperten, häufig im Bereich der Illegalität agierenden Figuren (Mafioso, Teufel, Kinderschänder, Taxifahrer etc.) auf und findet mit Brückner eine passende »Be-Stimmung«.

Sie Stimme lässt sich nach den Kategorien von Höhe, Farbe, Härte und Fülle einordnen. Wie an den Begriffen schon deutlich wird, bei denen es sich im Grunde um Bezeichnungen aus visuellen bzw. taktilen Zusammenhängen, also dezidiert nicht akustischen Bereichen handelt, macht es mitunter Schwierigkeiten, etwas so Unanschauliches und Ungreifbares wie den Klang einer Stimme korrekt zu beschreiben. Synästhetische Metaphern können helfen, dieser Schwierigkeit zu begegnen, wobei zugleich topografische Vergleichen (»hoch« vs. »tief«, »eng« vs. »weit« etc.) ein Grundprinzip unserer Kultur sind (vgl. Titzmann 1977, 150) und bei der Beschreibung stimmlicher Gesichtspunkte und ihrer semantischen Dimensionen gerade sehr treffend sein können. Entsprechend gibt es mehrere unterschiedlich gelagerte Systeme zur Beschreibung der paraverbalen Aspekte; das hier vorgestellte hat sich jedoch im Kontext einer langjährigen Praxis der Hörspielanalyse als allgemeinverständlich, leicht anwendbar, probat und aussagekräftig erwiesen.

- Stimmhöhe (hoch – tief; Indifferenzlage – (zu) hohe Stimmlage – (zu) tiefe Stimmlage)
 - dazu gehört auch: Tonumfang/Ambitus (groß – klein)
 - zudem: Höhenverlauf (gleichförmig – variationsreich)
- Klangfarbe/Klangtemperatur (Timbre; Tenor – Bass – Sopran – Alt; Dur – Moll, warm – kalt usw.)
- Klanghärte (sanft/weich – scharf/hart)
- Stimmfülle/Volumen/Resonanz (große Lautung – kleine Lautung; voll/resonanzreich – eng, gedrückt; kraftlos/gehaucht – offen nasaliert/geschlossen nasaliert)

Bezogen auf ihre Höhe besitzt jede Stimme eine individuelle natürliche *Indifferenzlage*, d.h. eine Höhe, in der die Stimmbänder weniger angespannt sind und in der mit geringerem Atemdruck artikuliert werden kann als in allen anderen Stimmlagen und in der die Stimme dennoch mit ihrem vollen Resonanzraum, also quasi am ökonomischsten arbeiten kann. Allgemein wird die Indifferenzlage bei Sprechern zwischen F und H, bei Sprecherinnen eine Oktave höher, zwischen f und h, angesetzt. Alles, was von dieser Indifferenzlage nach oben oder unten abweicht, ist mit einem Mehraufwand an Kraft und Atemdruck verbunden, entsprechend als »mühevoller« wahrnehmbar und im Weiteren spezifisch semantisierbar.

Zur Stimmhöhe gehört auch der Ambitus bzw. *Tonumfang*. Mit ihm lässt sich die Spannweite zwischen dem höchsten und dem tiefsten Ton ermessen, zu der eine bestimmte Stimme fähig ist. Für gewöhnlich wird diese Dimension in einem Hörspiel jedoch nie in ganzem Umfang aktualisiert. Die stereotype Semantik, die mit einem gering gehaltenen Ambitus gemeinhin kommuniziert wird, ist die, dass es sich bei der stimmtragenden Figur um eine solide, charakterstarke Persönlichkeit handelt.

Dagegen ist der ebenfalls zur Stimmhöhe zu rechnende *Tonhöhenverlauf* einer Stimme im Hörspiel definitiv ausgeprägt und bestimmbar. Mit ihm werden die Ebene, die Bewegung und der Umfang der Tonhöhenveränderung während des Sprechens erfasst, also die Gestaltung der Auf-und-ab-Bewegung der Stimme bezüglich der mittleren Nulllinie ihrer Tonhöhe. Die Beweglichkeit des Tonhöhenverlaufs dient in der Regel der Vermittlung von Emotionalität oder von Gedankenprozessen der Figur. Stereotyperweise werden daher Figuren mit dynamischer Persönlichkeit mit einer stark ausgeprägten Tonhöhenvariationsbreite gekennzeichnet und Figuren mit einem gleichförmigen, »langweiligen« Charakter entsprechend mit einem minimal ausgebildeten Tonhöhenverlauf.

Die *Klangfarbe* einer Stimme lässt sich u.a. relativ gut mit Begriffen der Musikwissenschaft für die Bestimmung der musikalischen Stimmlagen fassen, also mit den Bezeichnungen »Tenor«, »Bass«, »Sopran« und »Alt« und darüberhinausgehend auch mit »Mezzosopran« oder »Bariton«.

Die *Klanghärte* bezeichnet daneben weitere, besonders in den Ausdruckseffekten einer Stimme wirksame Charakteristika.

Die Fülle bzw. *Resonanz* einer Stimme schließlich bemisst sich an den theoretischen physischen Klangkapazitäten einer Stimme sowie an deren faktischer Nutzung. So kann sich eine Stimme das ganze volltönende Volumen des Brustraums zunutze machen; oder sie kann sehr eng auf den sogenannten »Maskenklang« im vorderen oberen Gesichtsfeld zusammengezogen werden, wodurch sie scharf und schrill klingt; oder sie kann in den Nasenresonanzbereich konzentriert sein, was in einen entsprechend nasalen Klang resultiert; oder sie kann auch ganz kraftlos und gehaucht gebildet werden, also gleichsam nur im Mundraum entstehen. Besonders diese letzte Form der Stimmfülle reduziert erheblich die Körperlichkeit der Stimme, da hier eben die mitschwingenden, konkreten klangwirksamen Merkmale des Körpers vernachlässigt werden, was im Extremfall dazu führt, dass die Flüsterstimme einen ganz entindividualisierten Klang besitzt. Je nach der gewählten Resonanz einer Stimme lassen sich so unterschiedliche semantische Komplexe an die stimmtragende Figur knüpfen oder teils auch in direkter Rückbindung an die so artikulierten Sprachinhalte anbinden.

Natürlich können über den Einsatz elektroakustischer Manipulationen (siehe dazu im Folgenden) die einmaligen, individualisierenden Aspekte einer Stimme stark verändert und auch so etwas wie eine abstrakte Stimme erzeugt werden, die derart verfremdet ist, dass sie etwa nicht mehr nach geschlechtlichen oder altersspezifischen Dimensionen bestimmt werden kann. In Mauricio Kagels *DIE UMKEHRUNG AMERIKAS*, einem experimentellen Stück, das eine Fülle von stimmlichen Sinn- und Grenzbereichen austestet, wird u.a. auch mit rückwärts eingesprochenen, invertiert wiedergegebenen und entsprechend aufgezeichneten Sprachspuren gearbeitet, wobei dieses Verfahren zwar die Verständlichkeit der

sprachlichen Inhalte weitestgehend wahr, jedoch die stimmlichen Charakteristika extrem distanzierend, gleichsam ins »Unmenschliche« verzerrt.

Stimmen erscheinen im Hörspiel jedoch in aller Regel nicht isoliert (das Monologhörspiel bildet hierzu die Ausnahme): Stimmen interagieren, treten in Austausch, manifestieren die Figuren des Hörspiels und realisieren durch (performative) Rede und Gegenrede meist einen beträchtlichen Teil der Handlung. Entsprechend ist jede Untersuchung, die die einzelnen Stimmen rein isoliert betrachtet, ungenügend, da sich die jeweilige Stimmführung, die Klangfarbe, Klanghärte immer in Reziprozität zu den Äußerung(sinhalt)en der mit ihr im Gespräch stehenden anderen Stimmen befindet und sich entsprechend anpasst. Ganz allgemein gilt, was die Klangcharakteristiken der auftretenden Stimmen anbelangt, dass das Verhältnis der Stimmen untereinander zu berücksichtigen ist und auch ein Blick darauf gerichtet wird, ob bestimmte Stimmen eher ähnliche bzw. kontrastierende Charakteristiken haben. Dieser Umstand kann in einem Hörspiel gerade, was die paradigmatisch-semantische Figurenkonstellation anbelangt, gezielt funktionalisiert sein (vgl. Kap. 7.4), indem bspw. die Führungsfiguren zweier verfeindeter Gruppen sehr ähnlich oder aber auch deutlich unterschiedlich »be-stimmt« sind.

Auch das Arrangement verschiedener Stimmen, also die Art und Weise, wie zwei oder mehrere unterschiedliche Stimmen zusammengebracht werden, kann vielfältige Bedeutungen erzeugen. Ein einfacher *Dialog* basiert auf dem Prinzip des Austausches: Zwei Stimmen treten in Kontakt zueinander und die Fragen der einen rufen die Antworten der anderen hervor und umgekehrt. Eine Stimme ruft, da sie es selbst nicht hat, das Wissen der anderen Stimme ab, fragt, erhält Antwort und so nähern sich die Bewusstseinsinhalte beider Stimmen allmählich an. Diese dialogische Struktur kann dazu führen, dass die Figuren einander näherkommen, sofern das ausgetauschte Wissen den Interessen beider Figuren gleichermaßen entspricht (Eingeständnis der Gefühle zwischen Liebenden, Zusammenführung von Detektionsergebnissen im Gespräch zweier Kriminalermittlungsbeamter etc.), oder es kann dazu führen, dass die Figuren sich entzweien, was meist der Fall ist, wenn das ausgetauschte Wissen eine Differenz in den Interessen der beiden Figuren erkennbar macht (unvereinbare Wunschvorstellungen, Enttäuschung der Annahme einer Figur). In jedem Fall wird im dialogischen Austausch das Wissen erst im Prozess des Sprechens generiert.

Zugleich können Stimmen aber auch gleichsam *synlogisch* zusammengeführt werden. Zum Ausweis der höchsten seelischen Einheit in der Liebesbeziehung zweier Frauen werden bspw. in Lena Kazians *LIEBESFETT* die Stimmen der beiden Protagonistinnen in manchen Passagen des Hörspiels so zusammengebracht, dass sie wechselweise nacheinander und stellenweise sogar gleichzeitig Abschnitte ein und desselben Satzes sagen. Eine Stimme beginnt dabei ein Aussagefragment zu sprechen, die andere Stimme greift unmittelbar das letzte geäußerte Wort auf und führt es fort, indem sie einen weiteren Aussageteil anknüpft, worauf wieder die