

1 Kunst/Radio/Kultur

Ausgangspunkt und Forschungsperspektive

1.1 Das Hörspiel und der Kulturauftrag im öffentlich-rechtlichen Rundfunk

Radio als Kulturinstrument für die Massen

Die Einführung und Etablierung des neuen Mediendispositivs beginnt 1923 mit einem dezidierten Kulturauftrag. Der Auftrag basiert jedoch nicht auf einer euphorischen Kulturorientierung, sondern ergeht vor allem aus Abwehrgründen, wie der Medienwissenschaftler Wolfgang Hagen feststellt (vgl. 2003: 278). Das militärisch-industrielle Kalkül und die Angst vor einer anarchistischen Radiobewegung, als »jederzeit drohende Gefahr einer nicht-staatlichen Verfügung über den Rundfunk und die drahtlosen Dienste« (2005: 68), erklären nach Hagen das pressante Kulturpostulat als ein vor allem antipolitisches. Als antipolitisches Kulturinstrument wird der deutsche Rundfunk zwar nicht unmittelbar nach seiner Einführung politisch instrumentalisiert, das Kulturpostulat kann aber auch nicht, das gibt Wolfgang Hagen zu bedenken, als ein Indiz für »ein[en] spezielle[n] Hang der Weimarer Bürokratie zu Kunst und Kultur« (2005: 106) gewertet werden, sorgt die »Parole vom ›Kulturträger Rundfunk‹« nach Winfried B. Lerg zuvorderst für die Ablenkung der »Nachrichtenagenturen und Verlage von den publizistischen Möglichkeiten des neuen Mediums« (1970: 301). Daneben führt Lerg noch einen weiteren Grund

für das Schlagwort an, ist darüber doch der Nachweis »für die alleinige Leistungsverwaltung in einer so repräsentativen Angelegenheit wie der Kulturvermittlung« erbracht, »die nach absolutistischen Leitbildern einer ›öffentlichen‹, sprich: staatlichen Verwaltung [bedarf].« (Ebd.) Auf diesem Weg erfährt der Rundfunk zwar seine Initiation in dieser stark restriktiven Vorform des Massenmediums, die Verantwortlichen schließen gleichzeitig das aus, was das Massenmedium später als publizistisches Medium charakterisiert: Aktualität und Live-Berichterstattung. Welche Inhalte lassen sich nun über den Äther angesichts der Restriktionen und Auflagen verbreiten? Wirkt sich dies als (künstlerischer) Freiraum auf die Diskussionen um mögliche Spielformen im Hörspiel aus? Auf diese Fragen komme ich ausführlich innerhalb des zweiten Kapitels zurück.

Kultur im Radiodispositiv:

Das Hörspiel und der ›performative‹, spielerische Kulturbegriff

Der Kulturauftrag versteht sich Hagen zufolge während der Weimarer Republik als im Dienste eines traditionellen, hegenden Kulturbegriffs: »Unterhaltung als Pflege des Brauchtums in Musik und erbauliche[n] Vorträge[n]« (2005: 71): »Auch [...] bei den engagierten, gebildeten und technisch versierten Radiomachern bleibt die Verfangenheit in das epistemologisch geprägte Äther-Paradigma (›wellendurchstrahlter Bannkreis‹) spürbar. Dessen Metaphysizismus lässt den doppelten Ausschluss der Sozialdimension des Radios unangetastet. Gleichwohl bewegen sich Bischoff (und mit ihm Hans Flesch, Kurt Weill, Paul Hindemith und andere) auf einem anderen, weil künstlerisch reflektierten Niveau.« (Ebd.: 90) Die Verfangenheit ist zwar in intensiver Weise auch hörspieltheoretischen wie -praktischen Aktivitäten inhärent, dennoch finden sich, wie ich innerhalb des zweiten Kapitels detailliert zeige, in dieser Frühzeit bereits radiokünstlerische Ansätze, die in ihrer Programmatik einem anderen Kulturbegriff zustreben. Wolfgang Hagen nennt diesen den »›performativen‹, spielerischen Kulturbegriff« (2010: 24), dessen Entstehung er in den 1950er Jahren mit dem Aufkommen des Computers datiert: »Simulation, Berechenbarkeit und Programmierung sind hier die Stichworte. Kultur ist jetzt nicht mehr das, was wirklich ist. Kultur vielmehr überprüft permanent das Spiel von Wirklichkeiten und Simulation, von Information und Rauschen«. Der Kulturbegriff nimmt seinen Ausgang in der Erfahrung, so der Soziologe Dirk Baecker,

dass die Gesellschaft ein Resultat ihrer eigenen Performanz ist. Rastlos wird nach neuen Referenzen gesucht, die der Gesellschaft Grenzen setzen, die der Gesellschaft nicht zur Verfügung stehen – nur um diese Grenzen auszuweiten und auch das Nichtverfügbare verfügbar zu machen. Man arbeitet daran, die ökologischen Voraussetzungen der Gesellschaft ebenso verfügbar zu machen wie das Unvordenkliche der eigenen Kultur. Aber all dies wird zum Spielmaterial immer wieder neuer Einsichten in die Redundanz der Gesellschaft. (2003: 71)

Postmoderne Kultur ist dementsprechend endgültig als eine »Kultur der Irritation« (ebd.: 70) zu verstehen, vor allem, so möchte ich präzisieren, der Irritation und des Aussetzens normativer Setzungen und kulturell generierter Erfahrungswerte. Auf diesem Wege entstehen vor allem seit den 1960er Jahren, im Zuge eines nach Jean-Francois Lyotard 1968 einsetzenden »grenzenlosen Experimentieren[s]« (1982), künstlerische Arbeiten im massenmedialen Dispositiv, die medienreflexiv angelegt sind. Durch diese Entwicklung findet das Hörspiel Schöning zufolge Anschluss an »die medienweiternden, multiperspektivischen Tendenzen der Moderne« (1983: 7). Hagen unterstreicht die Partizipation an der Kultur als Kulturarbeit: »Bekanntlich hält das Radio einen großen Kanon offener Formen bereit. Oder anders gesagt: Radio muss als ein Medium verstanden werden, das nicht nur ein Spiegel oder ein Abbild der Kultur bietet, sondern selber Teil von ihr ist« (2004: 6). Nur dann seien Kulturradioprogramme auch »legitime Vermittler von Kultur« (2010: 24). Ob der Kürzung finanzieller Mittel im kulturellen Sektor des Mediendispositivs erfährt dieses Postulat gerade in den letzten Jahren eine hohe Brisanz. Ist eine »permanente Laborsituation« (Kapfer 2011: 168), wie sie etwa der ehemalige Leiter der Hörspielabteilung *Hörspiel und Medienkunst* beim Bayerischen Rundfunk als Zielsetzung beschreibt, auch eine medienpolitische Herausforderung für die beteiligten Redakteure wie für die Institution selbst, so legt die Programmgestaltung dieser Redaktion in ihrer praktizierten Intermedialität wie Interdisziplinarität und ästhetischen Vielfalt ein Zeugnis davon ab, wie produktiv sich eine solch experimentelle Anlage auf die Darstellungsformen auswirken kann.¹

1 Im Dezember 2017 wurde die Hörspielabteilung mit der Redaktion *Dokumentation und Feature* zur neuen, trimedialen Redaktion *Hörspiel/Dokumentation/Medienkunst* zusammengeführt.

Vom Bohren harter Bretter: (Quoten)Druck und die Frage nach der Kultur

Die wohl bis heute weitreichendste Zäsur, den Kulturauftrag des öffentlich-rechtlichen Rundfunks betreffend, markiert die Einführung des dualen Rundfunksystems im Jahre 1984. Durch den Dualismus von öffentlich-rechtlichen und privat-kommerziellen Sendern kommt es mit dem Verlust des Sendemonopols seither immer wieder zu der Diskussion um eine Privatisierung der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten; eine Teilprivatisierung ist über Outsourcing längst gängige Praxis. Beliebter Angriffspunkt: die Finanzierung über die Rundfunk-Gebühr. Dieser Zahlungspflicht der Bürger entspricht der sogenannte *Grundversorgungsauftrag*, zu dem sich die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten im Gegensatz zu den Privatsendern, die privatwirtschaftlichen Logiken folgen, verpflichten: »Der Kulturauftrag ist neben dem Bildungs- und Informationsauftrag einer der wichtigsten verfassungsrechtlichen Rechtfertigungsgründe für das Bestehen des öffentlich-rechtlichen Systems.« (Baum 2010: 26) Die unabhängige Grundversorgung mit Bildung, Information, Beratung und Unterhaltung ist als Programm- bzw. Bildungsauftrag im Rundfunkstaatsvertrag niedergeschrieben (§ 11, *Auftrag*). Der öffentlich-rechtliche Rundfunk hat danach die Pflicht, »im Interesse von Informationsfreiheit und Demokratie, ein vielfältiges, umfassendes und ausgewogenes mediales Angebot zu sichern.«² Obgleich der Kulturauftrag für den Rundfunk, dessen Selbstverständnis wie auch die rechtliche Ausgestaltung demgemäß verbindlich ist, bleibt eine nähere Bestimmung des Begriffs der Kultur und seines Wesens in dem Gesetzestext aus. Lediglich ein Satz weist auf die Beziehung der Angebote zur Kultur hin: »[Die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten] haben Beiträge insbesondere zur Kultur anzubieten.« (Rossen-Stadtfeld 2005: 42) In diesem Satz klingen die Verpflichtungen zwar an, darüber hinaus »werden aber weder dimensionale oder typologische Unterscheidungen noch genauere funktionale Zuordnungen vorgenommen«, wodurch sich »[d]er rundfunkrechtliche Kulturbegriff [...] als auslegungs- und konkretisierungsbedürftig [erweist].« (Ebd.: 33) Die Unschärfe des Kulturbegriffs birgt ein Konfliktpotential, das stetig zur grundlegenden Legitimationsdebatte ob der Erfüllung des Auftrags und der gegebenen Differenz zum Privatfunk gerät.

2 Rundfunkstaatsvertrag (§ 11 Abs. 2 und 3) unter <http://www.media-perspektiven.de/publikationen/dokumentation/>

Der Rundfunk übernimmt als Institution in seinem Kernauftrag zwei voneinander prinzipiell zu differenzierende Aufgaben, auf die bereits hingewiesen wurde: Einerseits fungiert er als Kulturvermittler, also Berichterstatte kultureller Ereignisse, andererseits ist er eben selbst ein aktiver Teil des kulturellen Lebens, also Kulturproduzent. Außerdem umfasst der Begriff ›Kultur‹ als pluralistisches Konzept, als »beliebte[r] Kandidat[] für die Einheit des Vielfältigen« (Baecker 2003: 99), unzählige Spiel- und Erscheinungsformen und ist längst nicht mehr nur normativ zu fassen. Dirk Baecker, der davon ausgeht, dass »der Kulturbegriff eine Erfindung der modernen Gesellschaft ist« (ebd.: 161) und die Differenz und Akzentverschiebung der Wortbedeutung im Übergang zur Moderne wie Postmoderne nachzeichnet, schlägt daher vor, ihn, »der auf Diskontinuität, Heterogenität und Differenz abstellt« (ebd.: 99), grundlegend als Suchbegriff zu konzipieren (vgl. ebd.: 33). In seinen aufschlussreichen Ausführungen zur Frage nach der Kultur legt er den Fokus nicht darauf, *eine* Antwort auf das Wesen von Kultur zu finden, sondern viele: »In Frage steht [...], was unter dem Titel der Kultur in der modernen Gesellschaft beobachtet wird und was als Kultur beobachtbar ist. Die Kultur ist eine Beobachtung, und zwar eine ganz spezifische Beobachtung.« (Ebd.: 83) Als Beobachtung subsumiert Kultur eine (unüberschaubare) Vielfalt an Praktiken und ist demnach nicht widerspruchslös zu beschreiben. Eine Diskussion über den Kulturauftrag ist in ihrer Grundanlage daher bereits potentiell konfliktreich beschaffen: »Wer immer den Kulturbegriff verwendet, ja auch nur das Wort ausspricht, verstrickt sich damit sofort in eine Verweisungsstruktur, die komplexer ist als es jeder einzelne Satz oder einzelne Gedanke nachvollziehen kann.« (Baecker 2003: 9) Das ist nach Baecker auch der Grund dafür, warum der Begriff einschüchtere, aber ebenso auf etwas verpflichte wie überhaupt gelesen und verstanden werden könne.

Der Kulturauftrag des Rundfunks ist also verfassungsrechtlich festgeschrieben und fällt in Deutschland in die Hoheit der Länder. Diese Tatsache sei grundlegend für die Entfaltung von Kultur, insbesondere aber für eine kulturelle Identifikation über die Regionalisierung der Sender, denn, so der ehemalige Intendant des WDR und ORB Friedrich-Wilhelm von Sell: »Kultur braucht Freiheit, und Freiheit kann sich nur auf der Grundlage gewachsener Strukturen, nicht zentral gelenkt und gesteuert, entfalten.« (2007: 258) Dabei unterstreicht auch er die notwendige Bedingung einer wechselseitigen Durchdringung von (Radio)Kunst und Gesellschaft, die sich »nicht alleine am Massengeschmack orientieren, diesen aber auch nicht ›hochmütig‹ ausblenden« dürfe, um darüber »einen lebendigen Kommunikationsprozess in unse-

rer Gesellschaft«, wenn auch lediglich medial vermittelt fernab eines Zweikanal-Systems, zu leisten:

[Der Rundfunk] muss das latent Aktuelle, das morgen Relevante aufspüren, das Umstrittene, noch nicht Konsensfähige zur Sprache bringen; er muss kritisch, aber auch ansprechend, also unterhaltend sein; seiner Gesellschaft und seinen Bürgern zugewandt in jedem Fall, Teilnehmer und Stimulator im fortlaufenden Prozess gesellschaftlicher Entwicklung. (Ebd.: 260f.)

So warnt Friedrich-Wilhelm von Sell vor der Beschneidung des Freiraums der Kreativität innerhalb des öffentlich-rechtlichen Rundfunks und den zwangsläufigen Konsequenzen einer Orientierung an der Ökonomie für das kulturelle Gut, deren Befürworter »ein Stück Kommunikationskultur in unserer Gesellschaft zur Disposition« mit dem Argument zu stellen suchen, »dass ein Wettbewerb mit Privaten viel mehr Vielfalt, sprich Kultur, in unsere Medienlandschaft brächte« (ebd.: 265). Ob ein Wettbewerb mit den Privaten zu mehr Vielfalt führt, ist mehr als fragwürdig und für ein breitgefächertes kulturelles Angebot enorm gefährlich, möchte der Rundfunk der Konsequenz eines »Schwarzweiß von elitärer Hochkultur hier und kommerziell beeinflusster Subkultur dort« (Deppendorf 2005: 150) entgehen. Ein Wettbewerb wirkt sich meiner Meinung nach deswegen potentiell kontraproduktiv aus, da hierbei als Referenz die Einschaltquote herangezogen wird, d. h. Programmsparten, die nicht dem Massengeschmack entsprechen, erfahren schneller finanzielle Kürzungen und Einsparungen, wodurch sich die Vielfalt in der Programmgestaltung über einen längeren Zeitraum hinweg reduziert. Und doch spielt der Quotendruck, der gar »als Mutter aller Missstände« (Jessen 2010) bezeichnet wird, seit der Einführung des Dualen Systems trotz Auftrag und fern einer vollständigen Privatisierung eine Rolle, obgleich sich das Verfassungsgericht zu den Diskussionen um die Rechtfertigung für das Bestehen des Systems längst geäußert hat:

Der öffentlich-rechtliche Rundfunk findet diese Rechtfertigung nicht schon darin, dass sich jeweils möglichst viele Menschen einschalten, sondern erst darin, dass er neben massenattraktiven Sendungen auch anspruchsvolle kulturelle Sendungen mit einem hohen Kostenaufwand in seinem Programm hat, die nur für eine geringere Zahl von Teilnehmern von Interesse ist. (Zit. n. Baum 2010: 26)

Und dennoch, mit der »Vergötterung der Quote« (ebd.) haben einige Kulturradios nach wie vor nicht gebrochen, wodurch der Rundfunk »sowohl programminhaltliche wie programmstrukturelle Anpassungsreaktionen erken-

nen [lässt], in denen ein klares öffentlich-rechtliches Qualitätsprofil auf Dauer zu verschwimmen droht« (Rossen-Stadtfeld 2005: 42). Es droht nicht nur zu schwimmen, es schwimmt mittlerweile, droht vielmehr zu kentern, sei der Bildungsauftrag dem Journalisten Thomas Assheuer zufolge doch »bloß noch lästiges Beiwerk, das Programm wird flott banalisiert« (2007: 284). Die Freiheit öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten von kommerziellen Einflüssen und politischer Fremdeinwirkung sei entsprechend nur mehr bloße Legende. Und was den Hörfunk als »Hort von Bildung und Kultur« betreffe, so nutze dieser das Gebührenprivileg und die damit verbundene Freiheit nicht, um

die Welt mit ihrer Neugier zu überfallen oder alles Sinnen und Trachten auf Themen und Formen zu lenken. [...] Die Sender nutzen ihren Freiraum, um sich mit aller Kraft auf die Quote zu konzentrieren und die »Einschaltimpulse« nach oben zu treiben. [...] So entfesselt die innere Angstkonkurrenz mit den Privaten eine absurde Jagd auf den statistischen Durchschnittsmenschen.³ (Ebd.: 295)

Einerseits erklärt sich die *innere Angstkonkurrenz* aus dem grundsätzlichen Legitimationsdruck, mit dem Intendanten, Redaktionsleiter und Redakteure stets konfrontiert sind. Ulrich Deppendorf unterstreicht etwa die »lupenreine Lobbyarbeit« (2005: 147) von Vertretern kommerzieller Sender, die sich in den Diskussionen um die Erfüllung des Auftrags der öffentlich-rechtlichen unter der Oberfläche verbergen, in der Öffentlichkeit nicht ohne Effekt bleiben und daher gewiss im Stande sind, Druck auszuüben.⁴ Andererseits akzentuiert Thomas Assheuer den »Mühlstein des Quotenfetischismus« als selbstverschuldet, handle es sich bei der bereitwilligen *Programmausdünnung* doch um eine, »die niemand von ihnen verlangt hat« (2007: 295ff.). Eine Reformierung müsse daher am Selbstbewusstsein ansetzen, das sie »nicht aus Macht

3 Jens Jessen sieht, analog zu Thomas Assheuer, gerade darin die Legitimationskrise.

4 Das Kontrollorgan, das die Erfüllung des Kulturauftrags im öffentlich-rechtlichen Rundfunks überwacht, ist ein internes Gremium innerhalb der Anstalten, das keine weitere externe Aufsicht hat. Dass dies keine unprekäre Konstellation darstellt, darauf wird immer wieder aufmerksam gemacht auch aufgrund der Intransparenz der Entscheidungen, was etwa von Ingrid Haas, ihres Zeichens ehemalige RTL-Direktorin, in einem Vortrag zu bedenken gibt. Ihr persönliches Resümee lautet: »Wenn Sie mich also persönlich fragen: ich finde, ein bisschen mehr könnte der öffentlich-rechtliche Rundfunk für die knapp 7 Milliarden EUR in puncto Kultur schon tun. Und sei es, dass Kultursendungen wie »Druckfrisch« attraktivere Sendeplätze bekommen. Nicht (oder nicht ausschließlich), weil ich mir weniger massenkompatible Konkurrenz für das RTL-Programm wünsche – sondern weil ich einfach gerne mal wieder noch wach wäre, wenn die Sendung kommt.« (2005: 145)

und Größe, sondern aus der Qualität ihres Programms beziehen« (ebd.: 298). Daher dürfe sich ein Urteil, das über Qualität und Angebot von Sendungen entscheidet, auch nicht an der Zuschauerquote orientieren, da dies für die öffentlich-rechtlichen Sender bedeute, »dass sie sich wie reine Wirtschaftsunternehmen verhalten, das heißt nach Maßgabe der Produktverkäuflichkeit, ohne Blick auf eine weitergehende Verantwortlichkeit.« (Jessen 2010) Darüber hinaus existieren aufgrund der föderalen Struktur *viele* Kulturprogramme im öffentlich-rechtlichen Rundfunk. Nun könnten *viele* Kulturprogramme auch die Abdeckung *vieler* Aspekte von Kultur und daher eine bunte wie breitgefächerte Kulturarbeit in *Nischen-Kästchen* bedeuten. Dem ist aber nicht so, verschärft sich darüber die Situation nur noch weiter: »Alle Kulturwellen stehen vor der schwierigen Frage, wie sie in einem Feld verschärfter Konkurrenz der Abwanderung von Hörern entgegenwirken können. Mehr oder weniger alle setzen dabei auf Mittel der Popularisierung.« (Noltze 2010: 97) Durch den strukturellen »Umbau der Programme zu ›Wellen‹« und das Aufgeben des »Primat[s] der Fachlichkeit [...] zugunsten eines redaktionellen Programmmanagements« ist »[d]ie Gleichsetzung von ›Erfolg‹ und ›Quote‹ [...] heute so selbstverständlich, dass man sich klarmachen muss: Dies war lange nicht so.«⁵ Dieser Umbau, »die Schaffung von Wellen und Abschaffung der Nischen-Kästchen«, macht »nach den populären Programmen auch das Kulturradio anpassungsfähig in Bezug auf ›strategische Ausrichtung‹ und die Umsetzung von Erkenntnissen der Hörerforschung«:

5 Noltze weist darauf hin, dass der Umbau der Programme zu ›Wellen‹ in den 1990er Jahren dazu führte, dass das »redaktionelle[] Programmmanagement[] [...] vor allem für einen geschmeidigeren Ablauf des Programms einer Welle sorgen soll. Wer Hörer zu einer längeren Verweildauer bringen will, muss die ›Ausschaltpunkte‹ im Sendeablauf abschaffen. So wurden Sendungen mit je spezifischem Inhalt, im Reformjargon ›Kästchen‹, abgesetzt oder an die Programmperipherie verschoben zugunsten von ›Flächen‹ und ›Strecken‹ mit allgemeinerer Ausrichtung: also statt ›Alte Musik‹, dann ›Kommentar‹, dann ›Neue Schallplatten‹ werden die verschiedenen Inhalte auf durchmoderierte Langstrecken verteilt. Jetzt sind die Wellenchefs verantwortlich für den Erfolg ihres Programms, sie vertreten nicht mehr primär einen Inhalt, wobei es natürlich Konvergenzen gibt, weil die Wellen inhaltliche Schwerpunkte haben. Als nachhaltig bedeutsam aber erwies sich der Strukturumbau, weil damit der Erfolg eines Programmangebots anders bemessen wird, nämlich wesentlich an der Reichweite.« Die »bisweilen wunderbar verschrobene[n] Biotope«, aber auch »Meere der Langeweile«, die sich zuvor noch ohne einen Gedanken oder eine Sorge um Hörer herausbilden, sind mit diesem strukturellen Umbau zerschlagen.« (Ebd.: 97f.)

Etwa der, dass auch kulturelle Programme vor allem nebenbei gehört werden und deshalb nicht zu viel Aufmerksamkeit binden dürfen. Man soll beim Hörspiel bügeln können. Jetzt war es auch möglich, das vorige Sammelsurium von Inhalten dramaturgisch bewusst zu ordnen, einem Programm eine Gesamtfarbe zu geben, an einer ›Identität‹ zu arbeiten, also Markenbildung zu betreiben. Anpassungsfähigkeit meint auch eine höhere Beweglichkeit, wenn das Programm reformiert werden soll. Je ›flächiger‹ der Sendeablauf strukturiert ist, etwa in Dreistundenblöcken, desto leichter lassen sich Veränderungen vornehmen, nämlich auch unterhalb einer Strukturreform. Dies ist ein zunächst neutraler Befund. Diese Entwicklung hat allerdings Folgen nicht nur für die Strukturen, sondern auch für die programmliche Ausrichtung der so entstandenen Wellen: Die Reformen der Kulturwellen der ARD in den letzten Jahren weisen alle eine ähnliche Tendenz auf, und die lässt sich aus inhaltlicher Sicht durchaus bewerten. Als Reaktion auf die kontinuierlichen Verluste des Stammpublikums, dessen gleichzeitige Überalterung, die mit einem Mangel an jugendlichen Hörern einhergeht – das wären hier Menschen unter vierzig –, haben sich die Kulturprogramme fast durchweg die gleichen Rezepte verschrieben: weniger Wort, mehr Jugendlichkeit der ›Anmutung‹, weniger Fachlichkeit, mehr ›Begleitung‹. Das endet nicht selten in überwiegend phatischer Kommunikation: Sprechakte, die nur noch soziale Funktion haben. Dieses Radio verspricht sich mehr Hörer, indem es bewusst weniger spezifisch ist, Zumutungen erspart, etwa die des konzentrierten Zuhörens. (Ebd.: 98)

Ein »Heilungseffekt« bleibt allerdings aus, gehe die Abwanderung doch weiter – »die ›Popularisierung‹ schafft[] [insofern] keine Popularität«:

Die Stammhörer sterben aus, die Jungen werden nicht gewonnen, und was das Fatalste ist: Man verliert nun auch – und zwar über alle Generationen hinweg – Hörer aus dem Segment der klassisch Kulturinteressierten, weil diese in den immer weiter verwässerten Süppchen des kulturellen Allerleis kaum noch Substanzielles zu kauen finden. [...] So wird das Radio gerade nicht zum Korrektiv des kontinuierlich verblödenden Fernsehens: Es macht es nicht anders, es tut auf seine Weise mit.⁶ (Ebd.: 99ff.)

Die dunklen Wolken der Legitimationskrise, die sich also auch über den öffentlich-rechtlichen Dächern zusammenbrauen, stetig entladen und mitunter für Kürzungen und Reformen in den Kulturprogrammen sorgen, und die-

6 Dass nun einige dieser Hörer zum Deutschlandfunk umschalten, »dessen nüchtern-konservative Programmphilosophie sich inzwischen als Wettbewerbsvorteil erweist«, darin sieht Noltze die eigentliche Ironie: »Die ängstlichen Renovierungsarbeiten und verspäteten Choreografien von Zeitgemäßheit haben gerade das Unzeitgemäße solchen Kulturradios zutage gebracht.« (Ebd.: 100)

se »Konsensfalle« sind nicht der alleinige Grund für die Diskussionen um die Erfüllung und adäquate Umsetzung des Kulturauftrags. Das Dilemma der Kulturprogramme liege nach Wolfgang Hagen darüber hinaus ganz grundlegend in »der Unentschiedenheit und Unklarheit, was man eigentlich für ›Kultur‹ hält, die im Radio gesendet werden soll.« (2013: 5) Insofern beruht das Dilemma auf einer Selbstkasteiung durch die mangelnde Auseinandersetzung der Programmverantwortlichen mit Kulturvielfalt und darauf, dass dieselben nicht »klug auf das Zuhören setzen«, wodurch ihnen ein deutlicher Erfolg möglich sei, bestehe doch »ein Bedarf an wortintensiven Radioprogrammen« (ebd.: 6). Also wäre ein Radioprogramm, das auf die (konzentrierte) Rezeption seiner Hörer baut und daher nicht weiter »verwässerte Süppchen des kulturellen Allerleis« (Noltze 2010: 99) erwärmt, doch keine Zumutung für dieselben, sondern erfolgreich? Wie auch immer man diese Frage beantworten möchte, Quote und Auftrag scheinen kaum vereinbar. Nun soll es mir jedoch nicht um die Frage nach der prinzipiellen Beschaffenheit der Kulturprogramme gehen, die die Erfüllung des Bildungsauftrags gewährleisten könnte. Auf diese Frage klare Antworten finden zu wollen, ist meiner Einschätzung nach auch der falsche Weg. Diese Frage ist alle Gestalten der Kultur umfassend gar nicht eindimensional zu beantworten – außerdem ist die Ermittlung und Beurteilung der tatsächlichen Erfüllung um die Kriterien als auch das »sinnvolle[] und wirtschaftlich vertretbare[] Verhältnis« mit den »Teilbereichen Information und Unterhaltung« (Eckhardt 2005: 67) ebenso wenig eindeutig abzugeben, wie sie tatsächlich messbar oder statistisch zu erheben wäre. Die Antwort auf diese Frage ist vielmehr eine stete Begegnung und permanent in Bewegung, fallen die vielen möglichen Antworten doch niemals in ein alles einschließendes Moment zusammen, ist Kultur doch selbst im steten Wandel begriffen. Der Kulturbegriff scheint auch hier sinnvoller Weise als eine Art (unabgeschlossener) Suchbegriff zu funktionieren, dem ein nach allen Seiten offenes Selbstverständnis ebenso inhärent ist wie dessen grundsätzliche Unverfügbarkeit. Andererseits benötigt die Unschärfe des Begriffs ein deutlicheres Gegenüber, einen Kulturarbeiter mit klarem Profil, um nicht weiter hinter all der Angepasstheit im Programmfluss (womöglich ganz) zu verschwinden. Was das Hörspiel als programmatisch offenen und Innovationen aufgeschlossenen Programmbestandteil anbelangt, ist sein Überleben praktisch von der Umsetzung des performativen Kulturbegriffs in den Redaktionen abhängig, die mit einer *Unentschiedenheit* und *Unklarheit* gegenüber dem, was Kultur ist oder sein kann, ganz prinzipiell schwer vereinbar erscheint. Im Gegensatz zu Hagen und Assheuer sieht etwa Fritz Raff, u. a. ehemaliger Vorsitzender der

ARD und Indendant des Saarländischen Rundfunks, die öffentlich-rechtlichen Kulturprogramme in der Umsetzung ihres Kultur- und Bildungsauftrags in besserem Lichte: »Wir in der ARD favorisieren ein modernes, zukunftsweisen- des Kulturprogramm, das innovativ ist, das Hoch- und Alltagskultur abbildet und sich aktiv in den gesellschaftlichen und kulturellen Diskurs einbringt, Impulse gibt und auch viel Neues schafft.« (Raff 2008: 28) Er endet seinen Aufsatz mit einem Verweis auf Friedrich Schiller, der die Herausforderung, »dem heiklen Geschmack der Kenner und der Würde der Kunst gleichermaßen ›Genüge zu leisten‹, ohne dadurch einer breiten Öffentlichkeit ›ungenießbar‹ zu sein«, vor mehr als 200 Jahren als eine Schwierigkeit, die »[g]ross, doch nicht unüberwindlich« (ebd.: 28) sei beschreibt. Dass die Bewertung in einem von der ARD herausgegebenen *Zustandsbericht*, nicht kritisch ausfällt, sondern in eigener Angelegenheit werbend, liegt in der Natur der Sache. Raff bringt mit Schiller die Herausforderung aber auf den Punkt, der sich der öffentlich-rechtliche Rundfunk als Institution stellen muss, möchte er dem Mehr- im *Mehrwert der Kultur* nicht als bloßer Berichterstatter einem Außerhalb seiner selbst begegnen, sondern tatsächlich (*viel*) *Neues* schaffen und *innovativ* sein. Der ›Freiraum für die Hörer‹, mit dem der Rundfunk heute teils selbst für sich wirbt, sollte sich in diesem Sinne eigentlich zu einem freieren Spielraum in Produktionsräumen entwickeln. Denn nur so ließe sich eine Kulturvermittlung gewährleisten, die nicht nur bestätigend agiert und Habitualisierung aktualisiert, sondern die kritische Denk- und intermediale Zwischenräume eröffnet, den Zusammenhang von Inhalt und Form zu lockern vermag und Brüche mit dem Konventionalisierten und Normativen wenigstens am Rande der Kulturprogramme zulässt. Denn, so Hans-Joachim Lenger in Anschluss an Hagen, ein performativer Kulturbegriff setze nicht weniger als die stete Bereitschaft voraus, das Format unserer Medien-Kulturprogramme in Teilen oder auch ganz umzustricken: »Deren Strukturen lassen sich nämlich nicht formalisieren; vielmehr sind sie beständig auf der Suche nach neuen Formen, die sie annehmen könnten. Nie ist eine Medientechnik nämlich bloßes Mittel.« (2013: 11) So betont Lenger in seinen 35 *Thesen zum Kulturradio*, die er im Umfeld der Aktivitäten der Radioretter⁷ 2012 verfasst, ein künftiges Kulturradio

7 Als Reaktion etwa auf den Programmabbau von WDR 3 formiert sich 2012 eine *Initiative für Kultur im Rundfunk – Die Radioretter*, um Widerstand gegen eine weitere Reform des Kulturprogramms zu leisten und die Öffentlichkeit auf die Entwicklungen der andauernden Formatierungsbewegungen »zu einem magazinierten Wort-Häppchen-Programm« aufmerksam zu machen. Neben den offenen Briefen an die Intendantin des

begreife »sich als mediales Ensemble, das ebenso technischen wie ästhetischen Logiken folgt. Insofern experimentiert es mit dem Wesen des Radios selbst.« (2012: 2) Diese Logiken, die das ureigene Wesen und die spezifischen Verfahren des Radios betreffen, als solche, »die mit denen techno-ökonomischer Interessen nicht schon zusammenfallen« (ebd.), sind potentiell frei zu bespielen und zu aktualisieren, halten sie doch Möglichkeits- als sinnliche Erfahrungsräume für die Hörer bereit, die das Medium der Information und Unterhaltung als Operationsfelder ansonsten überwiegend meidet.

Hörspiele, die nicht auf tradierte Erzählformen zurückgreifen, sondern spielerisch zu entwickeln suchen, setzen grundsätzlich einen künstlerischen Freiraum voraus. Als Ausgangspunkt der Suche nach radiophonen Vermittlungsstrategien in diesem Freiraum können und konnten Hörspiele immer schon auf die Ästhetik ihres Programmumfelds aus- und abstrahlen. Insofern profitiert(e) das Medium insgesamt davon, stellt die Radiokunst als Spielraum für Fragen nach sowohl ästhetischen als auch technischen wie programmatischen Möglichkeiten einen prinzipiell spannenden Ausgangspunkt für eine gegenwarts- wie zukunftsorientierte Auseinandersetzungen dar. Hierüber hat das Radio insgesamt einerseits die Möglichkeit, Anschluss an zeitgenössische Kunstformen zu finden und andererseits »die eigene Unverzichtbarkeit [zu aktualisieren]« (Lenger 2012: 3), indem es das Risiko einer Zumutung eingeht und sich nicht voller Sorge, es könnte doch gehört werden, durch Programmausdünnung und Selbstzensur aufzulösen beginnt.

Westdeutschen Rundfunks, Monika Piel, und den Rundfunkrat, lanciert die Initiative darüber hinaus Veranstaltungen, um eine öffentliche Diskussion über Kulturprogramme und Quotendenken anzustoßen.

1.2 Zum Begriff ›Hörspiel‹: Akustische Kunst im Spannungsfeld *Kunst/Radio/Hörer*

Die neue akustische Kunst – das Hörspiel – nicht wie etwa die Malerei,
wie Architektur aus einem organisch gewachsenen Bedürfnis –
sie entstand wie die Kinematographie als Folge einer technischen Erfindung.
Kaum eine der traditionellen Kunstformen hatte eine derart
synthetische Geburt. Keine andere hatte von Anfang an
ein derart reiches Produktionsvolumen.
Keine andere ein derartig weitreichendes Distributionssystem.

Schöning 1979: 287

Hörspiel im Spannungsfeld der Nachricht, Unterhaltung und Kultur

Um die Situation in der Anfangszeit des neuen Mediums verstehen zu können, ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass das Radio aus einer technischen Erfindung heraus entstand, als Nebenprodukt in der »Entwicklung der elektronischen Nachrichtenmittel« (Soppe 1978: 38), einer – mit Brecht – »Erfindung, die [insofern] nicht bestellt« (1932: 128) ist. Klaus Schöning stellt noch in den 1980er Jahren fest: »Bis heute sind die Erkundungen ins [damals] mediale Neuland nicht abgeschlossen. Eines der Experimente, das das Radio sogleich anstellte, war das Experiment Kunst. Das Ergebnis wurde Hörspiel genannt.« (1979: 287) Nach wie vor hängt ihr Überleben als genuin radiophone Kunst im Medium Radio von der Experimentierfreudigkeit seines Gastgebers oder ehemaligen Mäzens⁸ ab, denn »[n]ur diese grundsätzlich offene experimentierende Haltung ermöglicht die Erhaltung des Hörspiels als eines wesentlichen kulturell-gesellschaftlichen Produktes.« (Ebd.: 290) Diese *offene experimentierende Haltung* sorgt für das Fortbestehen einer künstlerischen Auseinandersetzung in und mit dem Medium auf allen Ebenen des Disposi-

8 Wobei Frank Schätzlein hier gerechtfertigter Weise darauf aufmerksam macht, worauf auch Knut Hickethier immer wieder nachdrücklich hinweist, und zwar, dass die Bezeichnung des Rundfunks als Mäzenatentum ein verfälschtes Bild erzeugt, handelt es sich dabei doch nicht um eine »selbstlose Schaffung künstlerischer Freiräume«, Großzügigkeit oder Mäzenatentum, sondern um das Wahrnehmen des Kulturauftrages sowie »die Produktion eines Programmangebots, das den Bedürfnissen und Interessen der Rezipienten gerecht wird.« (Schätzlein 1996: 2)

tivs, insbesondere auch in der Erforschung des Radios als Produktionsdispositiv, wie Heidi Grundmann es für das Kunstradio darlegt:

Sendungen wie das *KUNSTRADIO* des Österreichischen Rundfunks, ORF, versuchen, jenen KünstlerInnen einen Zugang zum öffentlich-rechtlichen Radio offenzuhalten, denen es nicht um die Distribution ihrer Werke und auch nicht (mehr) um den Zugang zu den Produktionsstudios der Rundfunkanstalten geht, sondern um Aufzeichnung, Übertragung und Kommunikation, um das Hinterfragen und Untersuchung eines Mediums also, das in seiner bisherigen Identität von der Digitalisierung noch stärker infrage gestellt wird als etwa der Film oder das Fernsehen. KünstlerInnen, die sich in ihrer Arbeit mit den drastischen Veränderungen des Mediums Radio und seinen immer diffuser werdenden Grenzen auseinandersetzen, kommen von der bildenden Kunst, der Literatur, der Musik und/oder der Medienkunst und Technik. (2000: 130)

Dass sich diese Freiräume, als eine »temporäre autonome Zone«, »die (noch) nicht von den großen Konglomeraten der Medienindustrie besetzt bzw. dem Druck von Markt und Quoten unterworfen sind« (ebd.: 141f.), immer wieder neu und grundsätzlich behaupten müssen, hängt mit der Doppelfunktion des Radios als »Kunstrichter und Kunstproduzent« (Schöning 1979: 287) sowie mit der »synthetischen Geburt« (ebd.) des Hörspiels als Kunstform zusammen. Denn das Hörspiel fällt als solche zwangsläufig aus dem reglementierten Rahmen massenmedialer Formen: »Hörspiel [...] ist weder eine reine Informations- noch eine reine Unterhaltungssendung. Die in einem Hörspiel enthaltenen Informationen lassen sich nicht auf einen berechen- oder planbaren Informationswert reduzieren. [...] Nicht die Informationen sind ausgewogen, ausgewogen ist die Komposition – diese wird dadurch zur *komplexen Information*.« (Ebd.: 288f.) Oder, wie es Herbert Kapfer formuliert:

[W]ährend das Massenmedium versucht, mit strikten Formaten und rituellen Dramaturgien bei einer Masse von Nutzern Glaubwürdigkeit und Vertrauen zu erlangen, wendet sich Kunst – selbst ein Medium – an den Einzelnen und erzeugt dabei häufig Irritation, Überraschung, Erkenntnis, Sensibilisierung der Wahrnehmung etc., oder sie entzieht sich der Anforderung, einem Zweck zu dienen oder eine Funktion auszuüben. [...] Die Systeme Medien und Kunst weisen geringe Schnittmengen auf, wie auch diese Analogie belegt: der Begriff des Mediums verbindet sich mit dem des Formats, der Begriff der Kunst mit der offenen Form. (2006: 14)

Die paradoxe Liaison der Kunst mit dem verwalteten Medium als »verwaltete Kunst« (Schöning 1970: 250) bedeutet dort, wo sie ernst genommen wird, eine Gratwanderung, die auf Seiten der Verwaltung als Reglementierung ei-

nige Akzeptanz ob des Unterschiedes verlangt, denn es bleibt nicht zwangsläufig beim bloß formalen Bruch mit dem Normativen der Erzählmodi. Dies betrifft insbesondere Projekte, die auf das technologisch-kommunikative Potential des Radios aufbauen:

Tatsächlich gab und gibt es immer wieder Künstlerinnen und Künstler, denen es gelingt, die Vorschriften auch großer Rundfunkanstalten zu durchbrechen, vorhandene Technologien ihren überkommenen Zwecken zu entfremden und sie mit solchen zu verbinden, die im Kanon der Rundfunktechnik nicht vorgesehen sind. Dabei kann es gelegentlich vorkommen, dass sie Entwicklungen des Broadcast-Mediums Radio, ja selbst seine zunehmenden Konvergenzen mit anderen Medien vorwegnehmen. (Grundmann 2006: 200)

Das autonome Agieren der Künstler in der Institution des Rundfunks wie etwa im Falle der Projekte *Public Supply* (u. a. 1966) und *Radio Net* (1977) von Max Neuhaus stellt jedoch eher eine Ausnahme dar. Heidi Grundmann sieht darin dennoch die Konstante einer erweiterten Radiokunst, als »ein, wie der Künstler/Kurator Dan Lander es genannt hat, ›artists' desire to re-invent radio‹, das immer wieder alle Hindernisse, Regeln, Vorschriften, Einengungen und Grenzen durchbricht.« (Ebd.: 207) Diese grundsätzlich problematischen Bedingungen für das Hörspiel betreffen nicht allein die diffizile Konstellation innerhalb der Institution. Radiophone Kunstformen geraten zusehends an den Rand der Programme oder fallen gar über diesen Rand, »da der Rundfunk selbst um seinen Platz in einer zunehmend mediengesättigten und kommodifizierten technologischen Welt kämpft, in der etwa das Internet, ein anderes junges, neues und in Entwicklung begriffenes Medium, The Next Big Thing zu sein scheint.« (Frost 2010: 49)

Hörspiel/Theater/Literatur: Das Hörspiel im Kunstsystem

Der Einfluss anderer medialer Erzählformen spielt auf der Suche nach möglichen Darstellungsformen im neuen Dispositiv von Anfang an eine wichtige Rolle. So greift die frühe Radioarbeit – auch durch den »Zwang zu großen Produktionsraten aufgrund einer bereits von Anfang an umfangreichen täglichen Sendezeit« (Strzolka 2010: 275) – auf den verfügbaren Bestand anderer Medien und kulturell gesicherte Formen, wie etwa der verschiedenen Gattungen der Literatur (Stoffe und Erzählkultur) und des Theaters, zurück, indem sie die Darstellungsweisen der anderen Medien »taktierte, kopierte und imitierte« (ebd.). Auf diesem Weg verhilft sie der Literatur zu einem weiteren,

alternativen Verbreitungsweg: »Das Radio wird als sekundärer Distributionskanal insbesondere für Lyrik, die traditionell umsatzschwächste Literaturgattung, avisiert. [...] Das neue Medium Rundfunk stabilisiert von daher – so wenigstens die Konstruktion – eher das alte Medium der Literatur, und das gelingt nur, weil dem neuen Medium keinerlei Eigengewicht zugebilligt wird.« (Leschke 2003: 48) Schöning führt dies zum einen auf technische Gründe zurück, denn praktikable Möglichkeiten zur Arbeit auf der Ebene des auditiven Materials und dessen Formung im Sinne eines Hörspiels als medialer Komposition bieten erst u. a. Tonband sowie die stereophone Produktionstechnik. Zum anderen sind hierfür jedoch ebenso organisatorisch-personelle Aspekte maßgeblich, denn »übers Hörspiel befinden nicht nur Hörspielmacher, sondern auch die, die Hörspiel machen lassen.« (1979: 288)

Die zwei Pole des Hörspielbegriffs: Das literarisch-dramatische Hörspiel und das (Neue) Hörspiel als ›Totales Schallspiel‹

Der Begriff ›Hörspiel‹ subsumiert seit den ersten Bemühungen um die Herausbildung künstlerischer Darstellungsformen im Radiophonon unterschiedliche Produktionspraktiken, Ästhetiken, Erzähl- und Inszenierungsformen wie Hörerwartungen. Die beiden Pole bilden die Vorstellung vom Hörspiel als programmatisch offen konzipierte akustische Kunstform und Hörspiel als Präsentation »literarische[r] Texte in Form akustischer Aufzeichnungen«⁹ (Binczek/Mütherig 2013: 467ff.), als Vermittler im Dienste der Literatur also respektive traditioneller literarischer Erzähltechniken: »Beide gehören gleichwertig zur Hörspielästhetik.« (1979: 288) Diese Ästhetiken sind weder deckungsgleich, noch verweisen sie auf eine gemeinsame Tradition: »Das neue Hörspiel ist nicht aus diesem Kanon hervorgegangen und nicht an seine Stelle getreten. Es ist weder ein ›formeller‹ noch ein ›experimenteller‹ Ableger des traditionellen Hörspiels noch seine dauerhafte Vorhut. Akus-

9 So beginnen Natalie Binczek und Vera Mütherig den Abschnitt »Hörspiel/Hörbuch« im *Handbuch Medien der Literatur* mit dieser entsprechend eingeführten Definition des Hörspiels. In ihrer Gegenstandsbestimmung problematisieren die Autorinnen jedoch die Versuche einer Reduzierung und Engführung auf die traditionellen literarischen Gattungen, »als sie [nicht nur] die medientechnischen Bedingungen des Hörspiels ausblenden, sondern [...] als sie sich auf die experimentellen, vorrangig oder ausschließlich klanglich arrangierten Hörspiel-Projekte nicht sinnvoll anwenden lassen.« (Binczek/Mütherig 2013: 467ff.)

tische Kunst hat ihre eigene Ästhetik und bedient sich ihrer eigenen Mittel und Materialien auf völlig andere Weise als das traditionelle Hörspiel.« (Schöning zit. n. Frost 2010: 48) Ich beschäftige mich innerhalb dieser Arbeit mit experimentell angelegten Spielformen und konzentriere mich daher in den folgenden Ausführungen auch auf dieselben. Eine alternative Bezeichnung für diese zu finden, halte ich dennoch für überflüssig.¹⁰ Da die Gattungsgrenzung spätestens seit der Moderne ganz allgemein eine selbstverständliche Praxis im Kunstsystem darstellt, benötigt diese meiner Meinung nach keine grundsätzliche Abgrenzung zu in diesem Sinne tradierten Kunstformen. Abgesehen davon, dass bereits Versuche unternommen wurden, diese vom Akustischen her konzipierten Inszenierungsformen durch Begriffe wie *Neues Hörspiel*, *Akustische Kunst*, *Expanded oder Extended Radio* oder *Ars Performativa*¹¹ als »das sich ständig verschiebende Feld einer Radiokunst« (Grundmann 2006: 197) vom Rest abzuheben und solchermaßen deren offene Form zu unterstreichen, setzt sich doch die Tendenz durch, die unterschiedlichen Spielformen unter der Bezeichnung ›Hörspiel‹ zu subsumieren.¹²

Das hat sicherlich auch den Grund, dass dem Hörspielbegriff an sich die zwei wesentlichen Aspekte einer offenen Konzeption bereits innewohnen: Erstens die Art der Rezeption über (nicht zwingend ausschließlich) das Gehör. Und Zweitens den Begriff des Spiels, der sich aus seiner Verengung als fiktive Spielhandlung auf der Theaterbühne – mit Heißenbüttel – befreit hat:

10 Paul Pörtner betont in diesem Zusammenhang, wie wenig Sinn es macht und wie müßig es sei, ein totales Schallspiel gegen das Hörspiel zu setzen, führe doch jede Totalisierung ad absurdum: »Bloßes Schallspiel ist ebenso abstrakt wie bloßes Wortspiel. Aber mittels Schall den Gehörsinn zu mobilisieren, mittels kalkulierter Impulse Inspiration zu erzielen: mit einem ausgestrahlten Hörspiel das Selbstbewußtsein des Hörers zu bewegen, das bedeutet eine Steigerung der Wirkung, die aus dem Literarischen stammt, aber über die reine Vermittlung des Sprachlichen ins Unmittelbar Sinnliche des Hörens vordringt.« (Zit. n. Döhl 1987: o. S.)

11 Da innerhalb der Arbeit das Hörspiel als experimenteller Möglichkeitsraum sowohl in historischem als auch ästhetischem Hinblick untersucht wird und die Experimente den traditionell gewordenen Formen mitunter gar vorausgingen respektive sich parallel hierzu entwickelt haben, möchte ich mit dem Insistieren auf den Begriff eben diese Entwicklung unterstreichen.

12 Heidi Grundmann etwa leitet einen Aufsatz mit der Erklärung ein, die Begriffe *Extended Radio* und *Expanded Radio* aus dem pragmatischen Grund zu verwenden, »um den Blick auf eine Radiokunst freizumachen, die über das hinausgeht, was in vielfach begrenzten Sendeplätzen in manchen öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten unter Titeln wie *Ars Acustica*, *Ars Sonora* etc. zum oft ungeliebten und stets gefährdeten Minderheitenprogramm wird.« (2006: 197)

»Spiel ist nicht mehr nur das *Rollenspiel* innerhalb einer *Rollen- und Handlungs-konstellation*, Spiel bedeutet mehr und mehr eine freie Verfahrensweise mit sprachlichen Komponenten, mit Rollenrudimenten, mit Bewegungsabläufen, mit choreographischen, mit musikalischen Momenten usw.« (1970: 27) Oder kurz: »Das Wort Hörspiel bezieht sich auf Hörbares und auf Spielbares.« (Ebd.: 26) Als »Spiel [...] zum Anhören« wie »Spiel mit Hörbarem« (ebd.: 19) lassen sich für das Hörspiel all jene Elemente als Spielmaterialien benennen, die Friedrich Knilli in der »Eigenwelt« des Hörspiels ansiedelt. Hierunter subsumiert er grundsätzlich alle Schallvorgänge, die einerseits für das menschliche Ohr wahrnehmbar sind, und andererseits unterhalb der physischen Schmerzgrenze liegen (vgl. 1961: 24). Die Schallvorgänge, die neben den spezifischen Produktionsformen die »Eigenwelt« des Hörspiels »als eine einzigartige Welt des *Schalls* und der *Bewegung*« (ebd.: 107) demnach konturieren, sind Geräusche, Töne (wie Klänge) und die Stimme, die prinzipiell gleichberechtigtes Spielmaterial darstellen. Das Spiel konkretisiert sich Knilli zufolge seinem ursprünglichem Wesen nach im Radiophonen entsprechend als Schallvorgang (vgl. 1961: 39), worüber das *totale Schallspiel* zu einem »realen Spielvorgang« gelangt. Dahingegen kommt »das herkömmliche Hörspiel [...] nur zu einem eingebildeten und spirituellen Spiel.« (1970: 2) Knilli geht aber noch einen Schritt weiter, wenn er dem herkömmlichen Hörspiel gar jedwede Beziehung zum Spiel radikal abspricht (vgl. ebd.: 3). Es ist vor allem die mimetische Abbildfunktion als Repräsentation, die Knilli zufolge das *totale Schallspiel* oder *Totalhörspiel* von herkömmlichen Hörspielen unterscheidet, da letztere – dieselbe erfüllend – auf die Außenwelt verweisen (vgl. 1961: 73). Treten die Produktionsformen im herkömmlichen Hörspiel nach Knilli aufgrund der »deutsche[n] Teilung in Dichter und Techniker« zurück, verhindere dies, »daß das Werkzeug der Techniker den konkreten Schallvorgängen seine Produktionsform, seine Spiel-Form aufprägt.« (Ebd.: 46) Dass sich dieser Umstand der Arbeitsteilung tatsächlich als Konsequenz auf die Entwicklung des Hörspiels hinsichtlich (medien)spezifischer Erscheinungsformen niederschlägt, hierauf komme ich im zweiten Kapitel zurück.

Welchen Bereich eröffnet nun aber der Begriff des »Spiels« im Hör-Spiel als Spielkonzept? Was kann Knillis Spiel und Gegenspiel bedeuten? Es gilt also noch, das Spielbare neben dem Hörbaren im Heißenbüttelschen Sinne zu fokussieren. Beim Begriff »Spiel« handelt es sich um ein alltagssprachlich weit verbreitetes Wort, mit dem für gewöhnlich individuelle Spielerfahrungen einhergehen. Der Kulturphilosoph Johan Huizinga bezeichnet das Spiel als eine primäre Lebenskategorie, »da menschliche Kultur im Spiel und als Spiel auf-

kommt und sich entfaltet.« (1938: 7). Da ›Spiel‹ ein ubiquitäres Phänomen benennt und einen sehr offenen Begriff darstellt, der dem Theaterwissenschaftler Helmar Schramm zufolge »gemeinhin mit größter Selbstverständlichkeit von Vielen auf Vieles angewendet [wird]«, erwachse einer »solche[n] habitualisierte[n] Erfahrung [...] dem gesunden Menschenverstand geradezu automatisch ein Wissen darum, dass sich Spiel verbindet mit Lust, Begehren und tätiger Sinnlichkeit, [...] mit einer ›anderen‹ Wirklichkeit, einer *Wirklichkeit des Möglichen*, reich an Augenblicken der Verwirklichung. Wo allerdings Alltagswissen mit traumwandlerischer Sicherheit daherkommt, steht hellwacher Sachverstand offenbar vor einem Rätsel.« (2014: 332) Diesem sehr treffend beschriebenen Verlauf entsprechend stößt man bei dem Versuch, den Begriff definitorisch einzugrenzen und ihn auf spezifische Phänomene anzuwenden, alsbald auf die Schwierigkeit, dass derselbe sich jeglichen Bestrebungen gegenüber, allgemeingültige Aussagen über ihn zu treffen, grundsätzlich sperrt. Entsprechend korrespondiert die Fülle an Publikationen zu Versuchen, den Begriff zu erfassen, Helmar Schramm zufolge nicht nur dem »besonderen Reiz«, sondern ebenso der »enorme[n] Komplexität der Spielproblematik.« (Ebd.) Folglich kann auch davon ausgegangen werden, »dass ein definitorischer Zugriff auf die dynamische Komplexität des Spiels aus einer abstrakt fixierten, metatheoretischen Zentralperspektive nicht möglich ist.« (Ebd.) Handelt es sich »bei jeglichem Spielbegriff [...] von der Natur der Sache her stets um einen kontextabhängigen Relationsbegriff«, dessen Reichweite entsprechend beschränkt ist, sind dennoch gemeinsame Merkmale festzustellen. Schramm schlägt eine Verbindung von Theater- und Spielbegriff vor, die auf das Hörspiel als kulturelle Spielform übertragen werden kann. Als »interdisziplinäres Diskurselement« verweist der Begriff ›Spiel‹ in der Bezeichnung Hörspiel bereits auf künstlerische Interferenzen in der radiophonen Kunstform. Finden sich also verbindende Merkmale auf der Gestaltungs- und Inszenierungsebene des Hörspiels, über die sich Allgemeingültigkeit für das Hörspiel proklamieren lassen, so spielen in der vorliegenden Arbeit gerade auch interwie intramediale Strategien eine zentrale Rolle, die als Spielstrategien anderer Kunstformen oder redundanter Formen des Mediensystems als Formate auf die akustische Kunstform eine Anwendung erfahren. Die Kategorie des Spiels eröffnet demnach analog zur Relevanz derselben in theaterhistorischen wie -theoretischen Fragestellungen ebenso in Bezug auf hörspieltheoretische Fragestellungen und Beurteilungen Möglichkeiten zur Analyse insbesondere intermedialer Strategien. So lassen sich auch im Hörspiel als verbindende Merkmale *Spielmittel* (etwa Spielraum, Figur), *spielerische Dynamiken* (etwa

Aktion, Handlung, Rhythmus) und *Spielstrategien* (u. a. Improvisation, Montage) (vgl. ebd.: 338) ermitteln und für eine Analyse fruchtbar machen. Dies betrifft sowohl Hörspiele geschlossener, tradierter als auch offener Spielkonzepte, da dem Begriff ›Spiel‹ als Kategorie aufgrund der impliziten Offenheit grundsätzlich konkrete wie abstrakte narrative Konzepte innewohnen. Der Kunstpädagogin Tanja Wetzel zufolge hat »das Spiel als ästhetische Kategorie [seit der Postmodernediskussion] in der bildenden wie der darstellenden Kunst, in der Literatur und Musik wieder an Konjunktur gewonnen«. Dieselbe bestimme »die Diskurse der ästhetischen Theorie wie ästhetischen Bildung, wenn es darum geht, den Bereich wie auch die Strategien der Erkenntnis- und Erfahrungsprozesse zeitgenössischer Kunst in ihrer Offenheit und Polyvalenz neu zu bestimmen.« (Wetzel 2004: 577) Schramm zufolge ist die »seit einiger Zeit besonders auffällig gewordene Virulenz des Kulturfaktors ›Spiel‹« ein »Indiz für den Aufbau gravierender Spannungsfelder der europäischen Moderne, deren ambivalente Spätfolgen heute aus unterschiedlichsten Perspektiven registriert werden.« (2014: 338) Dem Spiel wohnt eine Relevanz inne, die »aus heutiger Sicht in erster Linie auch zusammenhängt mit seiner eigenartigen Fähigkeit zur experimentellen Erprobung grenzüberschreitender Synthesen, mit seiner theoretischen und praktischen Potenz zur Modellierung von Denkweisen, Wahrnehmungsformen und Sprachkultur, von Produktionsweisen und Lebensstil.« (Ebd.: 339) Aufgrund der interdisziplinären Verankerung des Spiels als Diskurselement bietet es sich als Zugang zu einem von Schramm geforderten »neue[m], zeitgemäße[m] Verständnis von *Kunst* im weitesten Sinne des Wortes« (ebd.) entsprechend an.

Überschreitungen sind in den experimentellen Erprobungen der in der vorliegenden Arbeit thematisierten Hörspiele ein zentrales Merkmal. Über diese erforschen Hörspielmacher die Möglichkeiten des *Spielbaren* in der akustischen Kunst, worüber ebenso die Grenzen zu anderen Disziplinen, wie der Literatur und der Musik, eine Diskursivierung erfahren und teilweise aufgelöst werden. Hierin stellt sich die Frage nach dem Spiel ganz grundlegend, betrifft diese doch nicht nur die Formen traditioneller *Spielformen*, sondern darüber hinaus die Möglichkeiten des Spiels in spezifischen Rahmungen, worüber Spiel und Kontext als figurierende Momente reflexiv werden.

Interessant für die Betrachtung von Hörspielen ist auch die Etymologie des Wortes ›Spiel‹, liegt demselben doch der westgermanische Begriff ›spil‹ zugrunde, der eine Bewegung beschreibt: »Die Ausgangsbedeutung scheint ›Tanz, tanzen‹ zu sein – alles weitere ist unklar.« (Kluge 2002: 865) Neben Huizinga hebt auch Sybille Krämer den Ursprung des Begriffs in der Beschrei-

bung einer Bewegung hervor: »Unsere Vermutung nun ist, dass der intransitive Gebrauch von ›spielen‹ und ›Spiel‹, mit dem ein ungerichtetes, pendelndes Bewegungsverhalten, ein schwebendes Hin und Her ausgedrückt wird, gerade den begrifflichen Kern der Idee des Spiels ausmacht.« (2005: 11f.) Solchermaßen verweist der Begriff dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann zufolge auf prozessuale Figurationen, bei denen weder ein aktiver noch passiver Akteur und auch kein anderes Spielmittel auftaucht: »Etwas‹ spielt sich – ab. Das ist die grammatische Form nach Art des altgriechischen Mediums, das die Wahl zwischen Aktiv und Passiv vermeidet.« (2011: 37) Sybille Krämer betont, dass der Psychologe Moritz Lazarus »1883 darauf hingewiesen [hat], dass die sprachgeschichtliche Herkunft von Spiel auf eine leichte, ziellos schwebende, in sich zurücklaufende Bewegung verweise: das westgermanische *Spil* hat die Bedeutung: In lebhafter Bewegung sein.« (2005: 11) Die Wurzel des Spielbegriffs in der Beschreibung einer leichten, ziellos schwebenden, in sich zurücklaufenden Bewegung ist für das Hör- als Schallspiel ein spannender Zusammenhang und lässt sich als Spielidee anhand Mauricio Kagels Spieldynamik wie Spielstrategie verdeutlichen, worauf ich im dritten Kapitel zurückkomme.

Umberto Eco sieht das Wesen des Spiels – und dies stellt einen weiteren wesentlichen Aspekt, nun im Hinblick auf die neue Rolle des Zuhörers, dar – im Verhältnis von Kunstwerk und Rezipient und in den kommunikativen Strukturen, die dasselbe in semantischer, syntaktischer, physischer, emotiver und thematischer Hinsicht eröffnen. Diese Erscheinungsformen subsumiert Umberto Eco unter dem Begriff des ›offenen Kunstwerks‹, das sich dem Performativen, dem Prozessualen und Zufälligen zuwendet und über die offene Form die Interaktion mit dem Rezipienten sucht. Eco beschreibt den Zusammenhang der offenen »*Form als eines Möglichkeitsfeldes*« und des kommunikativen Vorgangs folgendermaßen:

Es handelt sich um eine menschliche Kommunikation, um den Weg von einer *Intention* zu einer *Rezeption*; und wenn die Rezeption auch offen ist – gerade, weil die Intention offen war, eine Intention, die nicht auf Übermittlung eines *unicum*, sondern einer Mehrheit von möglichen Bedeutungen ging –, so ist sie dennoch das Schlußglied einer kommunikativen Beziehung, die, wie jeder Informationsvorgang, auf der Anordnung, auf der Organisation einer bestimmten Form beruht. ›Informell!‹ heißt in diesem Sinne Ablehnung der klassischen, nur in einer Richtung zu verstehenden Formen, nicht Aufgeben der Form als der Grundbedingung für die Kommunikation. Das Beispiel des Informellen wird uns also, wie das jedes offenen Kunstwerks, nicht dazu veranlassen, den Tod der Form überhaupt zu dekretieren, sondern dazu, einen artikulierten Formbegriff, den der *Form als eines Möglichkeitsfeldes* zu bilden. An dieser Stel-

le entdecken wir, daß diese Kunst der Vitalität und des Zufälligen nicht alleine noch die Grundbedingung aller Kommunikation untersteht (weil ihre Informativität auf der Möglichkeit für eine Formativität beruht): da sie die Konnotationen der formalen Organisation in sich hat, liefert sie uns den Schlüssel zum Finden der Möglichkeit für eine ästhetische Betrachtungsweise. Sehen wir uns ein Bild von Pollack an: die Ordnungslosigkeit der Zeichen, die Desintegration der Umrisse, das Explodieren der Konfigurationen lädt uns dazu ein, selbst Beziehungen herzustellen; gleichwohl orientiert uns die im Zeichen fixierte ursprüngliche Gebärde in bestimmten Richtungen, führt uns zur Intention ihres Urhebers zurück. Dazu kommt es alleine und gerade deshalb, weil die Gebärde nichts dem Zeichen Äußerliches bleibt, kein Referent, auf den das Zeichen nur konventionellerweise verweist (es ist keine Hieroglyphe für Vitalität, die kalt und beliebig wiederholbar konventionell den Begriff ›freier Ausbruch der Lebenskraft‹ bedeutet): zwischen Gebärde und Zeichen herrscht hier eine besondere, unwiederholbare Ausgewogenheit, die durch eine gelungene Verbindung des unbeweglichen Materials mit der formenden Energie zustande gekommen ist, durch ein wechselseitiges Sichaufeinanderbeziehen der Zeichen, das so geartet ist, daß es unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Verhältnisse lenkt, die formale Verhältnisse sind, Verhältnisse von Zeichen, aber zugleich gestische Beziehungen, Verhältnisse von Intentionen. (1962: 182f.)

Lässt Eco es auch grundsätzlich offen, welche Art von Interaktion jeweils entsteht, so ist es die Form, auf deren Ebene er den Ausgang des kommunikativen Akts festmacht, über die es

zu einer Verschmelzung der Elemente [kommt] – so wie in der Dichtung des traditionellen Lyrikers in seltenen Augenblicken die Verschmelzung von Laut und Bedeutung, von konventionellem Wert des Lautes und Emotion eintritt. Diese besondere Art der Verschmelzung ist diejenige, die die westliche Kultur als Charakteristikum der Kunst, als das ästhetische Faktum ansieht. Und der Interpretierende, der, im gleichen Augenblick, in dem er sich dem Spiel der freien Beziehungen überläßt, die das Werk ihm suggeriert, immer wieder zum Gegenstand zurückkehrt, um in ihm die Gründe für die Suggestion, das dieser Anregung zugrunde liegende Können zu finden, genießt dann nicht allein sein persönliches Abenteuer, sondern die Eigenart des Werkes, dessen ästhetische Qualität. Das freie Spiel der Assoziation wird, sobald erkannt wurde, daß es in der Anordnung der Zeichen seinen Ursprung hat, integriert in jene Inhalte, die das Kunstwerk in seiner Einheit, der Quelle aller sich daraus herleitenden imaginativen Dynamismen, verschmolzen hat. Man genießt [...] dann die Eigenart einer Form, eines Werkes, das *offen* ist, gerade weil es *Kunstwerk* ist. (Ebd.: 183f.)

Stimmen also Bedeutendes und Bedeutetes, Signifikant und Signifikat, nicht mehr eindeutig überein, ist es zunächst alleine die ästhetische Qualität der

Spielmittel wie die Formation derselben, die den Akt der Kommunikation gerade aufgrund der eigensinnigen Beschaffenheit hervorruft. Es ließe sich also sagen: Wählt das tradierte, geschlossene Kunstwerk über den Raum des Symbolischen und die gesellschaftliche Konvention einen Umweg zum Rezipienten, so kennzeichnet das offene Kunstwerk, wie es Eco hier konzipiert, der direkte Weg.

Die innerhalb dieser Arbeit analysierten Stücke weisen ein solch breit wie offen angelegtes Verständnis des Spiels auf. Darüber hinaus kommt einerseits dem Aspekt der Bewegung – es handelt sich beim Hörspiel im Radiodispositiv ja grundsätzlich um ein Schallspiel –, andererseits der Form als ästhetischer Über-Formungen und dem Akt eines ästhetischen Erlebens eine zentrale Bedeutung zu. Nicht nur die unterschiedlichen Hörspiele differieren in ihren Ansätzen zum Spiel, sondern changieren zum Teil innerhalb eines Stückes zwischen abstrakten und konkreten Spielvorgängen wie Abstufungen zwischen diesen Grenzpolen. Außerdem impliziert die Beziehung zwischen Kunstwerk und Rezipient als ein kommunikativer Akt, wie ihn Eco anlegt, auch den Modus der Störung, wie er innerhalb dieser Arbeit zentral steht. Ist der Raum des Symbolischen in den experimentellen Hörspielen nicht gegeben bzw. wird er zwar mitunter aufgerufen, aber nicht, um bespielt, sondern um in der Folge negiert zu werden, so lässt sich diese Unterbrechung als Aussetzen der Konvention, nicht als die Verweigerung von Kommunikation verstehen; sie stellt eine andere Form der Kommunikation her. Hierauf komme ich im Hinblick auf das Prinzip der Störung im dritten Kapitel zurück.

Dass Hagen den »performativen«, spielerischen Kulturbegriff« (2010: 24) gerade mit John Cage und seinem Stück 4'33" verbindet, liegt daran, dass Cages Spiel sehr deutlich aus dem konventionellen Rahmen fällt. Ist ihm noch eine tradierte Rahmung, die des klassischen Konzerts, inhärent und stellt das Spiel die Struktur über eine angedeutete, regelhafte Abfolge der aufeinanderfolgenden Ereignisse als Abschnitte, die wiederum auf ein Ganzes verweisen, aus, so exponiert dies deutlich, was nicht stattfindet: ein in sich geschlossener Spielvorgang, der aber eben ob der vermeintlichen Evidenz von Rahmung im klassischen Hördispositiv des Konzertsaals, des Auftritts des Pianisten und dessen klassischer Gesten nahegelegt wird. Übernimmt die Kunst die Funktion, wie die Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber es formuliert, »Anlass einer ästhetischen Erfahrung zu sein« – und dies trifft auf das offene Kunstwerk als einem kommunikativen Akt und ob des exponierten Stellenwerts der Formästhetiken in besonderer Weise zu – und verliert es »seine monumentale Werkhaftigkeit« (2002: 22), so unterscheidet es sich von der äs-

thetischen Erfahrung über ein geschlossenes Kunstwerk darin, dass es hierfür andere Wege wählt:

John Cage hat uns dies gelehrt. Er versuchte zu zeigen, dass unter besonderen Wahrnehmungsbedingungen auch eine Alltagserfahrung zu einer hochgradig ästhetischen Erfahrung werden kann. [...] Die traditionelle, auf das Kunstobjekt allein konzentrierte Ästhetik leistete für solche Erfahrungen nur geringe Interpretationshilfen. Will man – metaphorisch gesprochen – neue Ansätze in der Kunstentwicklung als eine Art Gärung ansehen, die durch den 2. Weltkrieg eine Zeit lang unterbrochen wurde, so kann man die Entwicklung nach dem Auftreten von John Cage in Europa als einen explodierenden Vorgang beschreiben. Das Ende der Ästhetik wurde übersetzt in das Ende der Kunst. Diskutiert und beklagt wurde die Preisgabe einer zentralen Position des Begriffs vom Werk, das für sich selbst, autonom und absolut steht und hinsichtlich seines Materials ›rein‹, d. h. entweder nur für die Augen oder nur für die Ohren gedacht ist. Zu den Entwicklungen in der Kunst der letzten 100 Jahre gehört zwar die Utopie, die Grenzen zum Leben überschreiten zu können, vielleicht sogar Lebensvollzüge in Kunst zu verwandeln (wie dies teilweise für das Happening gilt), es handelt sich dabei jedoch um kurze Phasen des Aufbegehrens gegen die sowohl im Kulturbetrieb wie auch in den philosophisch-ästhetischen Schriften begrifflich festgezurrt Positionen. In der Verweigerung klar artikulierter festgelegter Formen – typisch für die 1960er- und 70er-Jahre – zeigte sich allerdings eine provozierende Tiefendimension; es wurden ganz neue, unbekannte und verwirrende Bewusstseinsinhalte durch die Collagierung unterschiedlichster Materialien wachgerufen. (Ebd.: 22f.)

So verändert sich, wie de la Motte-Haber feststellt, mit der Intention der Künstler, kein geschlossenes Werk mehr schaffen zu wollen, sondern eine ästhetische Situation für die Rezeption herzustellen, die Rolle des Künstlers. Dabei handelt es sich ihr zufolge um ein weitverbreitetes Missverständnis, »dass die Hinwendung der Künstler zum rezipierenden Subjekt zwangsläufig eine Auflösung der Form bedeutet. Die Form zeigt sich nur in anderer Gestalt, als Handlung, als Prozess oder als Konzept für einen Wahrnehmungsvorgang. Gravierend allerdings auf die Kunstentwicklung hat sich ausgewirkt, dass die Betonung von Wahrnehmung in grenzüberschreitende Kunstformen mündete.« (Ebd.: 23) Diese Grenzüberschreitungen lassen sich auch in der Kunstform des Hörspiels beobachten.

Das offen angelegte Kunstwerk verweist darüber hinaus auf die neue Rolle, die dem Zuhörer dabei potentiell zukommt: Dass diese Spiele in ihren receptionsästhetischen Absichten zustande kommen, hängt in hohem Masse von der Offenheit und Bereitschaft des Rezipienten ab, sich auf ein derartiges Spiel einzulassen. Wirkung kann dieses nur dann entfalten, wenn der Zu-

hörer tatsächlich mitspielt, wenn er sich auf das Erlebnis einlässt. Denn dann löst es sich ein, erfüllt es sich eben erst in der kommunikativen Struktur, indem es sich als Erfahrung des Zuhörers realisiert und sodann über das Bewusstsein beantwortet wird. Dabei bieten sich dem Rezipienten im Falle der medienästhetischen Arbeiten Walter Ruttmanns und Mauricio Kagels u. a. Möglichkeiten dar, das Wechselspiel zwischen Hör- und Sehsinn in der spielerischen (Inter)Aktion von Signifikant und Signifikat zu erleben; bei Brinkmann und Vostell betrifft dies ein ungewöhnliches Formenspiel wie darüber hinaus einen angestrebten kommunikativen Akt mit dem Rezipienten, dem unterschiedliche gesellschaftskritische Intentionen zugrunde liegen. Beide suchen darin aber Lebenswirklichkeit und Fiktion, Kunst und Leben engzuführen und miteinander zu konfrontieren.

Auch in gegenwärtigen Spielformen des Hörspiels hat noch grundsätzlich Gültigkeit, was sich Arno Schirokauer bereits 1932 unter dem Hörspiel vorstellt: »Der Begriff des Hörspiels gestattet jedem, alles, was er will oder kann, darunter zu verstehen.« (Zit. n. Döhl 1987: o. S.) Die Abgrenzung von Hörspielbegriffen durch zum Beispiel festgelegte Kategorisierungen scheinen allein im Genrebereich als etwa Orientierungsmoment im Rundfunkprogramm daher noch Sinn zu ergeben. Ansonsten vermag die Benennung das Werk selbst lediglich defizitär zu charakterisieren. Die verschiedenen Erscheinungsformen sind seit der Geburtsstunde des Radios integraler Bestandteil des Hörspielerschaffens – so auch die Position des Hörspiels, das einem offenen Spielbegriff verpflichtet ist –, insofern scheint es mir nur konsequent, es grundlegend bei dieser Bezeichnung zu belassen. Die Einflussfaktoren auf die neue Kunstgattung sind durch die generell erweiterte künstlerische Praxis (über Kunst- wie Mediengrenzen hinweg) im 20. Jahrhundert bereits von Beginn an sehr breit gefächert, entspringen altermedialen Formen und erfahren Impulse anderer Kunstrichtungen. So ist es mitunter in den Zonen des Übergangs, besonders heute im Zeitalter digitaler Medienkunst, eine reine Frage der Bezeichnung und der Perspektive ob etwas als Hörspiel bezeichnet wird, denn die Interdependenzen mit Erzähl-, Darstellungs- und Inszenierungstechniken anderer Kunstsparten sind heute so ubiquitär wie nie zuvor. Dennoch gibt es eine Konstante, die Hörspiele allgemein verbindet und gleichzeitig vom Rest des Programmes scheidet, da es ein »anderes Mittun des Hörers« erfordert, wie der Medienwissenschaftler Knut Hickethier betont: »Dem Nebenbeihören entzieht sich das Hörspiel aus Prinzip, es erwartet grundsätzlich eine intensive Zuwendung. Denn nur dadurch ist das Heraustreten aus dem permanenten Zeitfluß für einen Augenblick denkbar: das wir uns als Hörer öffnen für

eine andere, eben ästhetisch gestaltete Wirklichkeit.« (1997: 14) Ist dem auch grundlegend zuzustimmen, operieren Hörspiele teilweise aber gerade mit diesem Nebenbeihören des Radios als habitualisierter Gebrauch respektive funktionieren eben auch über dieses Nebenbei, wie etwa das Hörspiel *War of the Worlds* von Orson Welles.

1.3 Intermedialität: Analyse im offenen System der Relationen

Um den in ihrer Wirkungsästhetik von anderen Darstellungs- und Inszenierungsformen geprägten Hörspielen als mitunter intermediale Spiele auf der Ebene der Form, denen ästhetisch wie programmatisch facettenreiche Medienreflexionen immanent sind, wissenschaftlich angemessen zu begegnen, bieten sich aus kulturwissenschaftlicher Perspektive die Forschungsansätze an, die im Rahmen der Intermedialitätsdebatte diskutiert werden. Hierüber lassen sich Hörspiele aufschlussreich diskutieren, die bereits einen Medienwechsel hinter sich haben, dabei selbstreflexiv operieren oder aber die Differenz der Vermittlung durch ein spezifisches Medium über die Reflexion der Medialität und der Medien als mitteilendes *Dazwischen*, die ausschließlich »Ausschnitte einer Realität« (Tholen 2002: 60) ver- und übermitteln, einbeziehen. Die mediale Übersetzung und der damit verbundene Perspektivwechsel bewirken eine Distanz, die eine »fruchtbare Medienreflexion« (Meyer 2013: 243) häufig erst ermöglicht. Da sich die vorliegende Arbeit mit den Konfigurationen der akustischen Kunst des Hörspiels auseinandersetzt, die in einer Beziehung zum Radiodispositiv stehen, ist dasselbe für diese von wesentlicher Bedeutung, da sie, wenn auch längst nicht mehr ausschließlich, einen Bestandteil des Programms darstellen, mitunter über dasselbe auch initiiert werden.

Intertextualität und Intermedialität

Der Tatsache, dass etwa Texte untereinander querverstrebt sind, trägt der von Julia Kristeva in den 1970er Jahren eingeführte und seither als bedeutendes Konzept der Literaturwissenschaft fungierende Begriff der »Intertextualität« Rechnung (vgl. Rajewsky 2002). Er akzentuiert Textrelationen als basale Grundeigenschaft. Auch die Intertextualitätsforschung ist grundsätzlich ein weitgefasster Begriff, der von einer »radikalen Entgrenzung und Metapho-

risierung des Textbegriffs und folglich einer Entgrenzung« (ebd.: 48) des Intertextualitätsbegriffs ausgeht. Die Intermedialität schließt als Forschungsperspektive an die Intertextualität an, entstammt gleichsam dem Kontext, setzt diesen jedoch in einen medientheoretischen, indem sie ihn mit neuen technologischen Rahmenbedingungen konfrontiert und die Diskussion auf diese Weise neu perspektiviert, da die intermedialen Erscheinungsformen die Felder der älteren Intertextualitätsforschung überschreiten und den blinden Fleck derselben, die Medialität, ins Zentrum der Betrachtung rückt. In der Übertragung der Intertextualität in den medientheoretischen Kontext kommt noch eine weitere Perspektive hinzu: die ›Intramedialität‹. Beschränkt sich die Analyse der Intertextualität auf Text-Text-Relationen und fokussiert diese entsprechend nicht den Wechsel des medialen Kontexts, da die Austauschprozesse innerhalb eines Mediums stattfinden, macht die Übertragung der Forschungsperspektive auf den medientheoretischen Kontext eine weitere Differenzierung notwendig. Um solchermaßen Intermedialität, die sich mit Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen beschäftigt, von solchen zu differenzieren, denen zwar Austauschprozesse inhärent sind, die aber lediglich ein Medium involvieren, lässt sich auf den Begriff der ›Intramedialität‹ zurückgreifen – Intertextualität ist damit »eine von vielen Manifestationsformen des Intramedialen« (2002: 12), wie die Literaturwissenschaftlerin Irina Rajewsky betont. Mittlerweile stellt die Intermedialität eine beachtenswerte Perspektive der medienwissenschaftlichen Diskurse dar, die der Tatsache Rechnung trägt, dass Medien-Texte in wechselnden medialen Relationen stehen (vgl. Müller 1998: 31). Der neue Ausgangspunkt findet sich demnach jenseits »der Texte in ihren medialen ›Verkörperungen‹« (Paech 1998: 15), um Transformationen der (medialen) Formen und nicht weiter nur den Inhalt und die formale Struktur in der Analyse in den Blick zu nehmen. Hierüber erlangt das »Behältnis«, *in dem und durch das* etwas dargestellt, einen zentralen Stellenwert in wissenschaftlichen Studien (vgl. ebd.: 16). Dadurch eröffnet die Perspektive den Blick etwa auf das künstlerische Zusammenspiel von Form und Inhalt, das – schließt man gegenwärtige Medienkulturen mit ein – über eine Analyse, die unterschiedliche Medien und Genre isoliert betrachtet, zwangsläufig zu einer verkürzten Lektüre führen muss (vgl. Müller 1998: 33): »Auf der Ebene der Intermedialität wird der Einfluss medialer Differenz auf die beobachtbaren Formprozesse hervorgehoben, was gegenüber der Horizontalität textueller Beziehungen (die ebenfalls Tiefenstrukturen kennen) die Betonung vertikaler Verbindungen und Schichtungen bedeutet.« (Paech 2011: 62) Zur Multimedialität lässt sich Intermedialität nach Jürgen E. Müller

über die Konzeption selbst abgrenzen: »Ein mediales Produkt wird inter-medial, wenn es das multi-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt.« (1998: 32)

Intermedialität als Forschungsachse und offenes System

Von Anbeginn seiner Konjunktur versammeln sich unter dem Label ›Intermedialität‹ Analysen von Kunstproduktionen, die sich als »zu unbotmäßig und zu sperrig gegenüber den eindimensional zugeschnittenen Medien-Theorien erwiesen.« (Müller 1998: 37) Seit den 1990er Jahren erfreut sich der Begriff zunehmender Beliebtheit, die Schröter auf »eine zunehmende Aufmerksamkeit dafür, dass Medien stets in komplexen medialen Konfigurationen befindlich sind« (2004: 385) zurückführt. Denn sie rückt in den 1980er Jahren zu einem Zeitpunkt in den Blick, als spezifische Medientechniken historisch werden und »Medien *nicht mehr als bestimmte Materien* mit exakt spezifizierbaren Eigenschaften sein müssen« (ebd.: 401). Mit dem Umbau des Mediensystems durch die Digitalisierung verlieren die Einzelmedien als vormals klar voneinander zu scheidende, als distinkt wahrgenommene Entitäten ihre Substanz und lösen sich durch die Möglichkeit der Simulation im Virtuellen von der Zwangsläufigkeit ihrer technisch-apparativen Gründe. Beschäftigt sich die Analyse mit intermedialen Strategien, um die *medialen Verkörperungen* und damit die medienspezifischen Formen wie deren Bezüge und Beziehungen untereinander zu analysieren, kommt man nicht umhin, auch dem (eigenen) Unbehagen in der Verwendung eines solch breitangelegten Begriffs zu begegnen. So werfen die längst laut gewordenen Stimmen der intermedialen Forschungsperspektive gerechtfertigter Weise eine »geringe[] theoretische[] Reichweite und Zerstreutheit« (Ochsner 2010: 42) vor. Und trotzdem wird »häufig und gerne auf das mit dem Begriff Intermedialität verbundene Analysepotenzial zurück[gegriffen].«¹³ (Ebd.: 41) Daran ändert auch der Um-

13 Wenn auch mitunter vorgeschlagen wird, dass dies nicht mehr unter dem Begriff Intermedialität geschehen, sondern dieser durch (den noch älteren) Begriff der Hybridisierung ersetzt werden sollte. Mit Rainer Leschke könnte man jedoch einwenden, dass mit dem begrifflichen Übergang zur Hybridisierung das Problem selbst nur aufgeschoben wäre, bleibt doch etwa die grundsätzliche Unüberwindbarkeit zwischen der Materialorientierung einer Medienontologie und ihrer gleichzeitigen Ortlosigkeit im digitalen Zeitalter bestehen, da mediale Formen nunmehr ihre Materialität wie materialen Aspekte einbüßen. (Vgl. Leschke 2003: 316)

stand nichts, dass die angestammten Mediengrenzen und Medienspezifika im Zuge der Digitalisierung eine Auflösung erfahren, Medienspezifika nurmehr an der Oberfläche der Computer als »universelle Maschinen«, die alles ausführen und darstellen können, was sich mathematisch-algorithmisch beschreiben lässt« (Schröter 2004: 404) simuliert werden. Intermedialität wird daher zum »bloßen [...] Effekt« (Ochsner 2010: 53), statt auf materialen Gründen und auf Entitäten zu basieren: »Die materiellen bzw. technologischen Strukturen verdampfen zu Formen, die performativ das digitale Medium koppeln.« (Schröter 2004: 405) Wie ist der *geringen theoretischen Reichweite und Zerstreuung*, die Beate Ochsner kritisch anspricht, nun in der Analyse zu begegnen? Gilt es, den Begriff zu verwerfen? Welchen Sinn hat es, ihn in der Analyse zur Anwendung zu bringen?

Begonnen sei zunächst bei der Zerstreuung. Der Medienwissenschaftler Jürgen E. Müller bewertet den Befund, dass ein einheitliches Analyseinstrumentarium oder gar eine *Hyper-Theorie* der Intermedialität fehlt, als einen Vorteil und unterstreicht die Vorzüge eines offenen Systems auf die Prozesse und Dynamiken der Interdependenzen zwischen Medien. Aufgefasst als »*Forschungsachse*, als intermediale *axe de pertinence*«, als *Suchbegriff* und nicht als »geschlossenes System der Systeme« (Müller 2010: 22), die der Entwicklung der Künste selbst Rechnung trägt, führt diese potentiell zu produktiven Impulsen für konkrete historische oder medientheoretische Fragestellung. Dadurch erscheint Müller zufolge die Entwicklung eines kohärenten theoretischen Paradigmas für die Analyse aller intermedialen Prozesse generell obsolet. Außerdem ist Intermedialität, wie Paech betont, »als formales Verfahren stilistischer Differenz nicht an traditionelle Kunstformen der Literatur, Malerei etc. gebunden.« (2011: 18) Somit schließt das offene Analysesystem die Interdependenzen und horizontalen wie vertikalen Formbewegungen zwischen den Mediendispositiven sowie innerhalb derselben mit ein. Dieser Meinung sind auch die Literaturwissenschaftler Volker Roloff und Jochen Mecke. So stellen sie einerseits fest, dass es sich bei dem Begriff der Intermedialität um einen »metaphorisch[en], schillernd[en], leitend[en]« Begriff handelt, der »sich in einem schwer faßbaren und definierbaren Zwischenbereich beweg[t]« (Mecke/Roloff 1999: 8). Andererseits begründet sich gerade darin »seine Überlegenheit gegenüber traditionellen Abgrenzungen und Systematisierungen der Fachsprachen einzelner Medien, die die aktuelle Hybridisierungen der Medienszene gar nicht mehr erfassen können.« (Ebd.) Roloff geht hierauf bereits zuvor in einem anderen Aufsatz genauer ein: Werden bereits »literarische Texte als Mischung und Überlagerung verschiedener Diskurse durchschaubar

[...], so sind die Produkte der neuen Medien durch einen um so größeren, noch komplexeren Spielraum der Diskursmischungen und Hybridisierung gekennzeichnet.« (Roloff 1995: 271) Entsprechend ist es ihm zufolge durchaus als Vorteil zu werten, dass »Intermedialität« – als Begriff und Konzept – nicht den Status eines geschlossenen, bereits festgelegten wissenschaftlichen Paradigmas beansprucht, sondern eher Spielregeln und Perspektiven für die Analyse medialer Interaktionen und Transformationen zur Verfügung stellt.« (Ebd.)

Was wird aber unter dem Label »Intermedialität« genau subsumiert? Nach Rainer Leschke ist es im Wesentlichen die Vermessung »einerseits [der] Abstände und andererseits [der] Interferenzen zwischen den Medien« (2013: 41). Er bringt die prekäre Verfasstheit des wissenschaftlichen Operationsfeldes auf den Punkt, wenn er den Ort intermedialen Sprechens und Reflektierens als »Zwischenraum zwischen den Medien« – einem »Nicht-Ort« oder gar »Glashaus zwischen den Medien« – für eine Analyse problematisiert, »denn in jenen Nicht-Orten lässt sich zumeist nur schlecht wohnen und denken, zumindest aber zieht es dort ziemlich ungemütlich.« (Ebd.: 42) Dieser Befund dramatisiert sich noch mit dem Verlust der *Unschuld* der traditionellen Medien, dem Verlust ihrer Integrität seit den 1990er Jahren, der die Ränder der Medien unscharf werden lässt und eine Einzelmedienontologie derselben verunmöglicht. (Vgl. ebd.: 45) Dabei werden intermediale Prozesse im Zuge der Digitalisierung nicht etwa aufgehoben, auch wenn mediale Differenzen durch den und im Computer prinzipiell getilgt sind.¹⁴ Trotzdem stellt die Simulation eine wesentliche Zäsur in der Produktion wie Rezeption über die veränderten Rahmenbedingungen der Distribution dar, die nicht unberücksichtigt bleiben darf, impliziere sie eben keine »Tilgung intermedialer Prozesse, sondern vielmehr deren Fortsetzung auf einem anderen Niveau« (Müller 2010: 23). Auf diesem *anderen Niveau* sind die intermedialen Prozesse und Operationen zwar ihres materialen Grundes *beraubt*, was sie über die Zäsur hinweg dennoch verbindet, sind die (medialen) Formen, die sie konstituieren, als »Möglichkeit der Strukturierung der Sachverhalte.« (Ebd.: 25) Diese Möglichkeit der Strukturierung *reduziert* sich nach Jürgen E. Müller durch die prinzipielle Auflösung der Mediengrenzen auf einen bloßen »Vorstellungscharakter medialer Konfigu-

14 Es kann also grundsätzlich nicht vom »langsamen Verschwinden des Intermedialen im Paradigma des Digitalen« oder gar »vom Verschmelzen zum Supermedium« (1995: 117) die Rede sein, wie es Yvonne Spielmann formuliert. Vielmehr existieren nach Jens Schröter »die Spezifika der verschiedenen Medien, abgelöst von ihrer technischen Materialität als virtuelle Form auf derselben Basis des digitalen Codes« (2004: 385).

rationen, der als ein *historischer* und *steuernder* Faktor aufzufassen ist, der in verschiedenen Abstufungen sowohl in den sogenannten analogen als auch in den digitalen Medien wirksam wäre.« (Ebd.) Solchermaßen erfahren die medialen Konfigurationen als (lediglich) »*historische Konstrukte*« im Übertragen bzw. Übersetzen ihrer *Inszenierungsmuster* mitunter als *Spielement* im digitalen Kontext eine Remedialisierung.

Eine wesentliche Veränderung lässt sich etwa auf der Ebene der Darstellungsformen konstatieren: So ist für die Austauschprozesse medialer Formen eine erhöhte Flexibilität und zunehmende Aktivität festzustellen, da die digitalen Medien eine »medienunspezifische Darstellbarkeit von medienspezifischen Darstellungsweisen« (Tholen 1999: 16) ermöglichen, wobei Jens Schröter bereits auf die »paradoxe Struktur der Idee eines gerichteten Transfers ästhetischer Prinzipien« (1998: 142) aufmerksam gemacht hat. Insofern unterliegen intermediale Prozesse einem historischen Wandlungsprozess, der der Kunst neue Optionsfelder unter veränderten Bedingungen eröffnet. Jürgen E. Müller spricht im Hinblick auf diese remediatisierten Formen im Digitalen von einer Schwerpunktverschiebung der intermedialen Prozesse. (Vgl. Müller 2010: 18) Obgleich die Einzelmedien technisch abgeschafft sind und sich »von ihrer materiellen Basis und damit aus ihrem Traditionszusammenhang gelöst haben«, »haben sie aber nach wie vor [kulturell] Bestand.« Nur sind ihre Mediengrenzen eben »beweglich und zu einem Feld ausschließlich kultureller Formatierung geworden.« (Leschke 2013: 48)

Vor diesem Hintergrund stellt der Ausgangspunkt meiner Analysen nicht einen prekär verfasster Nicht-Ort dar, sondern das »postkonventionelle[] Mediensystem« (ebd.) als Traditionszusammenhang, von dem aus ich mich auf eine Spurensuche durch verschiedene künstlerische Konzeptionen, die medialen Formen und ihren Austausch in der Kunstform des Hörspiels fokussierend, begeben. Gegenwärtig stehen die Medien noch in einem technologischen Traditionszusammenhang – und von diesem Zusammenhang wird hier ausgegangen. Dadurch, dass die künstlerische Arbeit an medialen Formen schon länger nicht mehr, allenfalls jedoch zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht mehr als Zwischenraum, als ein *Dazwischen*, in Form eines nicht bestimmbarer Leerraumes existiert, da »für dessen Kartierung erstmals die Parameter bereit stehen«, folgt die vorliegende Arbeit dem Vorschlag Rainer Leschkes einer »informativen Analyse« (ebd.: 49):

Die praktische intermediale Analyse wird damit zu einer informativen Analyse. Das heißt keineswegs, dass sie an Bedeutung verlöre, eher

im Gegenteil. Denn in dem Maße, in dem die technischen Grenzen der Medien erodieren und Medien dadurch zunehmend unscharf werden, ist Formwissen nur mehr das einzige Orientierungspotential, das kulturelles Material erschließbar macht. Intermediale Analyse hat letztlich ohnehin nichts anderes gemacht, als mediale und ästhetische Formen miteinander zu vergleichen und Bezüge und Transformationsregeln zwischen den Formen herzustellen. Insofern bleibt alles beim Alten. Allerdings lässt das postkonventionelle Mediensystem eine Systematisierung und Vernetzung des Wissens zu, die die Einzelmediendispositive bislang verwehrten. (Ebd.: 49)

Der grundlegende Umbau des Mediensystems und die Digitalisierung beschleunigen der ästhetischen Öffnung der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht nur eine Ausweitung der Spielräume, die Form, Inhalt und die involvierten Medien auf vielfältige Weise zu kombinieren gestatten und mit den Verschränkungen spielerisch operieren. Da ich die intermediale (bereits im Analogen) als vor allem interformative Analyse im Sinne Leschkes begreife, da sich dieselbe auf die ästhetischen (wie medialen) Formspiele als intermediale Spielformen fokussiert, gehe ich im Anschluss noch näher auf das Verhältnis von Medium und Form ein.

1.4 Inter/Medialität: Medien und Formmigration

Die Einzelmedien sind weniger geworden, wiewohl sich die Omnipräsenz, sofern das überhaupt noch ging, weiter verstärkt hat.

Leschke 2009: 31

Zum Medienbegriff und dem Verhältnis Medium – Form

Was aber ist ein Medium, wann beginnt ein Medium ein Medium zu sein, und was ist es nicht? »Das Medium ist ein Mittel zur Übertragung von Information.« (2009: 39) So beginnt Stefan Münker seine Ausführungen mit einer zunächst sehr breitgefächerten Definition, unter dem er die Kommunikations-, Unterhaltungs-, Speicher- und Massenmedien wie auch die Übertragungsmedien (Luft und Wasser) und ebenso »das parapsychologische Medium spiritualistischer Scéancen« sowie alle weiteren Verwendungsweisen subsumiert: »Ein Medium, unabhängig davon, was es noch leisten mag, setzt im Zuge

der Informationsübermittlung zwei in ihrer Funktion voneinander zu unterscheidende Pole miteinander in Beziehung – Sender und Empfänger, Autor und Leser, Sprecher und Hörer, Archiv und Text, Speicher und Bildschirm, Produzent und Zuschauer« (ebd.: 40). Da sich das Medium als das *Mittel zur Übertragung von Information* in diesem Zwischenraum der *voneinander zu unterscheidenden Pole* situiert, ist Alexander Roesler zufolge die »grundlegende Bestimmung des Mediums« die des »Dazwischen« (2003: 39). Der inflationäre Gebrauch des Begriffes macht ihn bekanntermaßen einigermaßen uneindeutig und divers, insofern er jemals klare Grenzen kannte.

Der Befund, dass Medien in unserer Gesellschaft omnipräsent sind, ist so basal wie folgenswer und bedeutungsvoll, denn seit Anbeginn der Moderne leben wir in einer Welt, die durch und durch mediatisiert ist:

Medien bestimmen unsere Wahrnehmung, kanalisieren unsere Kommunikation, unterhalten und informieren uns; wir produzieren kulturelle Güter und ökonomische Waren mit Medien, wir speichern unser Wissen und unsere Vergangenheit in Medien, wir pflegen unsere sozialen Kontakte und realisieren politische Aktionen durch Medien; kurz: Es gibt keinen Bereich unserer Lebenswelten, der nicht von Medien durchdrungen wäre. Mehr noch: Ohne Medien gäbe es die gesellschaftliche Realität nicht, in der wir leben. (Münker/Roesler 2008: 7)

Der Mediensoziologe Niklas Luhmann hat diesen Zusammenhang bereits Mitte der 1990er Jahre, seine Monographie *Die Realität der Massenmedien* einleitend, folgendermaßen formuliert: »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.« (2009: 9) An dieser gesellschaftlichen Realität arbeitet ebenso das Mediendispositiv Radio als ein elektronisches Massenmedium mit, das im Vergleich zu den älteren Medien wie etwa der Schrift eine – historisch betrachtet – junge Kategorie ist.¹⁵ Im Verlauf des letzten Jahrhunderts hat sich die Bedeutung von »Medium« »dermaßen verbreitet und vervielfacht, dass sie nicht mehr unter einem Lemma erfasst wird.« (Münker/Roesler 2008: 9) Die vor-

15 Gleichwohl aber wurden und werden noch immer insbesondere Radioproduktionen respektive akustische Spielformen im Vergleich zu den zahlreichen Analysen der Bildmedien, nur spärlich beachtet, was daran liegen mag, dass das Radio weder mit sichtbaren Bildern noch mit Schriftzeichen – als den dominierenden Medien der abendländischen Kultur – zu tun hat. Diese haben insgesamt zweifellos einen eigentümlichen Stand im Verbundsystem der Medien, worauf Wolfgang Hagen nachdrücklich aufmerksam gemacht hat (vgl. 2004).

mals gesetzte Wesensbeschreibung des Mediums als Mitte und Mittel – die die vertraute Idee der Übertragung in sich trägt – erfährt durch die tiefgreifenden Umbrüche, die im Zuge der Entwicklungen medialer Technologien im 20. Jahrhundert die gesamte Lebenswelt und -wirklichkeit umwälzen, eine semantische Entgrenzung. Die Terminologie sperrt sich mittlerweile gegenüber Definitionen und Wesenszuschreibungen, die die einzelnen Phänomene unter einer eindeutigen Bestimmung des Medialen zusammenfassen ließen. Und dennoch: »Fatalerweise meinen die meisten, sie meinen das Gleiche, wenn sie den Begriff Medium verwenden.« (Münker/Roesler 2008: 11) In der Mediendebatte kristallisiert sich Sybille Krämer zufolge dennoch ein gemeinsamen Nenner heraus, der die prominente McLuhansche Aussage, das Medium sei die Botschaft, relativiert: »Es ist dies die Überzeugung, dass Medien nicht nur der Übermittlung von Botschaften dienen, vielmehr am Gehalt der Botschaften – irgendwie – selbst beteiligt sein müssen.« (1998: 73) Der Medienwissenschaftler Georg Christoph Tholen formuliert dies folgendermaßen: »Medien sind Unterscheidungen, die einen Unterschied machen. [...] Medien stellen einen Spielraum von möglichen Formbildungen dar.« (2005: 4) Als *Spielraum möglicher Formbildungen* aktualisieren sich die Medien über konkrete Ausformungen, denn als Erzeugnisse und zugleich Bedingungen kultureller Prozesse stellt die mediale Form einen zentralen Aspekt in den Kulturwissenschaften dar: »Medien« sind – kulturgeschichtlich betrachtet – nicht nur als (moderne) technische Medien zu verstehen, sondern historisch und systematisch all das, worin Wahrnehmung, Fühlen und Denken seine charakteristischen Formen und Darstellungen findet.« (Böhme/Scherpe 1996: 17) Dass Wahrnehmung, Fühlen und Denken überhaupt zur Darstellung kommen können, setzt eine Distanz voraus, worauf u. a. Niklas Luhmann in seiner Systemtheorie aufmerksam gemacht hat, der die Medien über die Medium/Form-Differenz nicht als stabile Materialität und damit Entitäten zu beschreiben sucht, sondern über den Zusammenhang von Medium und Form als »loser und strikter Koppelung der Elemente« (1997: 198). Sybille Krämer hebt dabei die drei zu differenzierenden Merkmale dieser Unterscheidung hervor, die die Beziehung ihr zufolge charakterisieren (vgl. 1998a: 560f.). Zum einen die wechselseitige Bedingtheit zwischen Medium und Form, wobei das Verhältnis asymmetrisch angelegt ist, stellt das Medium doch ein reines Potential dar. Dieses ist selbst als passiv, konstant und beständig zu beschreiben. Solchermaßen lässt sich das Medium mit dem Kulturwissenschaftler Uwe Wirth als »physikalische Mitte« bezeichnen, die das, was übertragen wird im Akt der Übertragung mitprägt: »nicht als formgebende Kraft, sondern als formbare

respektive formbereite Materie: eine Materie, die indes der formgebenden, prägenden Kraft Widerstand entgegenzusetzen kann.« (2008: 226) Dabei offenbart sich ihm zufolge eine »bemerkenswerte Differenz zwischen der *Materialität der Vermittlung* und der *Materialität des Vermittelten*«, die mitbedacht werden muss, als hier die Sinnesqualität ins Spiel kommt: »Die Materialität der Vermittlung wirkt sich auf die *Bewegung* der prägenden Übertragung aus und wirkt dergestalt als prägende Kraft im Prozess der Übertragung auf das Vermittelte ein. Die Materialität des Vermittelten prägt dagegen bereits die Entstehung des Vermittelten – und wirkt von dort ausgehend auf den Prozess der Vermittlung ein.« (Ebd.: 227) Demgegenüber sind Formen zum anderen »temporär und flüchtig« und im Gegensatz zum Medium beobachtbar, da sich diese schließlich im Medium durchsetzen. Medien eröffnen darüber hinaus, als zweites zu differenzierendes Merkmal nach Krämer, »einen Raum kombinatorischer Möglichkeiten« (1998a: 560). In diesem Raum der Möglichkeiten bilden sich Formen als Koppelungen aus, die ebenso, wie sie als aktualisierte Struktur disponibel sind, auf Abwesendes als »ausgeschaltete Möglichkeiten« (Luhmann 1997: 352) verweisen. Zu guter Letzt handelt es sich bei Medien und Formen nach Krämer nicht um »Entitäten, sondern Differenzen, also Unterscheidungen, die es nicht einfach gibt, sondern die vom Beobachter gemacht werden.« (1998a: 560) Dabei unterstreicht Krämer die performative Anlage der Form:

Luhmanns Medientheorie [...] setzt eine Revision des Formbegriffes in Gang, in deren Ergebnis Form nicht mehr als eine zu aktualisierende Struktur oder ein zu implementierendes Regelwerk konzipiert wird, sondern – um einen, im Kontext von Luhmanns Theorie vielleicht deplaziert wirkenden Begriff hier ins Spiel zu bringen – performativ, somit als Vollzug zu denken ist. Als ein Vollzug allerdings, der ohne Medien undenkbar ist. (Ebd.: 565)

Die Form, aufgefasst als *operativer Vollzug*, für den das Medium als Objekt der Formung eine ›Grammatik‹ liefert, durch deren Gebrauch die Form wiederum das Medium aktualisiert, ohne dass dieses gleichzeitig wahrnehmbar wäre – diese Wechselbeziehung ermöglicht eine Behandlung der Medien als Formen. Was Luhmann dem Medium jedoch abspricht, ist jegliche Medienspezifität, denkt er das Medium doch als »bloße Bedingung der Möglichkeit von Form, ohne jeglichen Eigensinn.« (Leschke 2010: 13) Als *Spielraum möglicher Formbildungen* übertragen die Medien »Botschaften, Sichtweisen, Ästhetiken, sind aber definitionsgemäß – als Bote und Bedeutungsträger – nicht die Botschaft selbst.« (Tholen 2002: 8) Als Spielraum für Formbildungsprozesse

unterliegen sie ob ihrer (materialen) Beschaffenheit gewissen Regeln, einer *Grammatik*, und funktionieren »um so besser, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren. [...] Medien [...] bleiben der blinde Fleck im Mediengebrauch.« (Krämer 1998: 74) So treten sie nur im Fall der Störung selbst in Erscheinung und wirken sonst wie *Fensterscheiben*, die als vermittelndes Moment den Blick auf ein über sie Geformtes bzw. Dargestelltes ermöglichen, das sie in je spezifischer Weise eben auch prägen. Jedem Medium sind dabei spezifische mediale Eigenschaften inhärent, die so wie sie Auswirkungen auf die Rezeption eines Medien- oder Kunstproduktes, auch Konsequenzen auf die Verfahren der Produktion haben. Tholen beschreibt daher die Medialität von Medien in Anlehnung an Walter Benjamin als »Mit-Teilbarkeit [...], als Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren. Die Mit-Teilbarkeit selbst hat keinen vorgegebenen Ort. Sie verliert sich in den Gestalten, in denen wir sie wahrnehmen können.« (2002: 60) Diese *Einrahmung und Entrahmung des Wahrnehmbaren und Mitteilbaren* über die Arbeit in und mit einem bestimmten Medium bezeichnet einerseits medienübergreifend die Bedingung der grundsätzlichen Möglichkeit der Übertragung einer (im weitesten Sinne verstandenen) Botschaft. Andererseits bezieht sie sich auf das jeweilig Medienspezifische, da sich die medialen Eigenschaften unterschiedlichen Techniken verdanken, wobei sich diese jedoch gerade im Falle der technisch-apparativen Medien nicht trennscharf voneinander abgrenzen lassen, da sie sich mitunter überschneiden (vgl. Hickethier 2003: 26). Dennoch lassen sich Medien dem Medienwissenschaftler Hickethier zufolge durch drei zentrale Aspekte, die untereinander in Beziehung stehen, definieren: Zum einen über ihre spezifischen medialen Eigenschaften, die sinnliche bzw. ästhetische Qualität haben, zusammengefasst unter dem Begriff der *Medialität*. Das Medienspezifische der Medialität meint dabei das »als typisch genommene Set von Eigenschaften, das für einzelne Medien als konstitutiv angesehen wird. Darunter wird [...] das Radiofone beim Hörfunk verstanden.« Dieses ist »keine verabsolutierte, historisch unveränderbare oder gar ontologische Struktur«, sondern als »historisch an eine kulturelle Situation gebunden« zu verstehen: »Medialität ist demnach eine Eigenschaft der Medien, die durch den kulturellen Gebrauch definiert wird.« (Ebd.) Von den »auf Einzelmedien bezogenen Medialitätsdefinitionen« sind nach Hickethier »medienübergreifende Formen der Medialität« zu differenzieren: So führt er neben den tradierten Medialitäts-

formen der Oralität und Literalität zwei weitere ins Feld, die der Theatralität¹⁶ und der Audiovisualität¹⁷. Andererseits werden diese medialen Eigenschaften über eine bestimmte *Technik* generiert, für die abschließend ein spezifischer *Gebrauch*, eine kulturelle Praxis und Institutionalisierung innerhalb der Gesellschaft qua Aufwendung gesellschaftlicher Ressourcen charakteristisch ist (vgl. ebd.: 25ff.). Medien können demnach als Verbund verstanden werden, der die verschiedenen operationalen Ebenen einbindet und aufeinander bezieht. So sind Medien in struktureller Hinsicht Technologien und gesellschaftliche Institutionen. Auf der Ebene ihrer Aktualisierung halten sie Spielräume möglicher Aus-Formungen bereit, die qua Inszenierungsapparat in der Produktion bespielt werden und Erfahrungsräume für die Rezeption generieren.

Das Medium als Dispositiv

Dem Befund, dass Medien nicht bloß auf mediale Technologien zu reduzieren sind, trägt der in den 1980er Jahren in die deutschsprachigen medientheoretischen Debatten eingeführte Begriff des Mediendispositivs Rechnung. Medien sind dieser Konzeption zufolge ganz

prinzipiell als Dispositive organisiert, d. h. sie organisieren unterschiedliche Praktiken, Contentrepertoires, Formate und Technologien zu einem Komplex, der dann insgesamt dasjenige ausmacht, was ein Medium sein soll. Medien verbinden so zunächst unterschiedliche Stufen, nämlich Pro-

16 Erika Fischer-Lichte differenziert den Begriff unter Rekurs auf verschiedene Theorien der Theatralität in die vier Aspekte der Performance (als Vollzug einer Darstellung vor anwesendem Publikum), der Inszenierung (Zeichenverwendung in Produktion), der Korporalität (Darstellung) und der Wahrnehmung (Zuschauerperspektive) aus (vgl. Fischer-Lichte 1998: 88).

17 Hickethier betont, dass es wenig Sinn machen würde, im Zuge der Technisierung von sekundärer Oralität oder gar sekundärer Literalität zu sprechen. So führt er den Begriff der Audiovisualität ins Feld, der eine Medialität beschreibt, »bei der gesprochene und geschriebene Sprache mit allen Formen des Audiofonen (Geräusche, Musik etc.) sowie mit dem stehenden und bewegten Bild verbunden wird. Daraus entsteht eine eigene, in den einzelnen Medien leicht differenzierte Medialität, die beiden Medien Film (Kino), Fernsehen und zukünftig im Netzmedium (Internet) in starkem Maße durch unterschiedliche Nutzungs- und Gebrauchsformen geprägt wird. [...] Das Audiovisuelle stellt [...] eine Eigenschaft der technisch-apparativen Medien dar und meint eine enge Verbindung von technischen Bildern und technischem Ton. Daraus entsteht eine ganz eigene sinnliche Qualität, die nicht nur beim Bild dessen medialen Charakter betont, sondern auch beim Ton.« (Hickethier 2003: 28f.)

duktion, Produkt, Speicherung, Distribution und Konsumtion, zu einem charakteristischen Verband. (Leschke 2010: 181)

So bezeichnet der Begriff in der Medientheorie »eine spezifische Konstellation von Mensch und technisch-apparativer Anordnung wie ihren diskursiven Erweiterungen«, mit dem »sich ein Konzept zur theoretischen Erfassung von Medien, Wahrnehmung und Vorstellung verbindet.« (Hickethier 2002: 3) Der Dispositivbegriff, der insbesondere von Michel Foucault und Gilles Deleuze geprägt wurde, der auf Einzelmedien appliziert wird, hat nicht nur den Vorteil einer Systematisierung der medialen Strukturen und Anordnungen. Er vernetzt ebenso die heterogenen Elemente und verschiedenen Ebenen in einem Konzept, die vormals getrennt blieben, macht diese zum selbstverständlichen, integralen Bestandteil der Analyse:

Seine Produktivität entfaltet der Medien-Dispositiv-Ansatz sowohl in synchroner als auch diachroner Perspektive. So kann zum einen medientheoretisch und mittels Medienvergleich die materiale und effektive Struktur eines Mediums in ihrer Heterogenität und bezüglich des strategischen Zusammenspiels ihrer diversen Dimensionen erfasst und als spezifische Gesamtheit von Beziehungen kartographiert werden. [...] Zum anderen können medienhistoriographisch die konstituierende Dynamik, die dominante Funktion, die sich wandelnde Konfiguration und die Transformationen eines Einzelmediums vielschichtig und detailliert anhand sich etablierender Verbindungen, produktiver Kopplungen, friktionsreicher Beziehungen und sich neuausrichtender Vernetzungen beschrieben werden.« (Thiele 2015: 87)

In dieser synchronen und diachronen Perspektive, die der Medien-Dispositiv-Ansatz eröffnet, sieht Knut Hickethier die Relevanz des Dispositivbegriffs auch im Falle des Mediums Radio, da die Anordnungsstrukturen in der Anfangszeit selbst historisch erprobt und diskutiert werden, bevor sich der Rundfunk vom Veranstaltungsprinzip löst und »der individuelle Empfang im privaten Bereich zum bestimmenden Prinzip«, zum medialen Prinzip wird. Strukturell stellt es grundsätzlich ein »Medium der Individualisierung und Zerstreuung« (Hickethier 2003: 195) dar.

Heute sind weder das potentiell zerstreute noch das konzentrierte Zuhören zwingend an die heimischen vier Wände gebunden: »Das Radio, das jetzt zu einem kommt, muss man suchen. Das Radio, das zu allen kam, wird jetzt von jedermann gemäß seinen oder ihren Vorlieben arrangiert.« (Frost 2010: 50) Dies ist der Tatsache geschuldet, dass durch »[d]as Verschwinden der Materialität der Mediendispositive in den Schaltungen des Computers und sei-

ner universalen Emulationsfähigkeit« die Mediendispositive »ihre Verbindlichkeit und Ausschließlichkeit verloren [haben], denn sie, die den Knochenbau der Medien ausmachten, sind es, die von den gegenwärtigen Bewegungen im Mediensystem wieder zur Disposition gestellt werden.« (Leschke 2010: 186) Die Konsequenz: »Die einzelnen Schichten der diversen Mediendispositive [...] wurden quasi querverstrebt.« (Ebd.) Da die Auflösung des vormals verbindlichen Komplexes nun weder Ordnung noch Orientierung im Mediensystem gewährleistet, ändert sich etwas ganz Basales am Medien-Form-Verhältnis: »Formen beginnen die Ordnungsleistung der Medien zu übernehmen und sie können dies, weil sie in die Dispositive der Medien nicht involviert sind, sondern sich frei in den vernetzten Mediendispositiven bewegen können. [...] Es bleibt also Form und sonst nichts.« (Ebd.: 188f.) Dieser Befund lässt Rückschlüsse auf eine gewisse Kontingenz der Formmigration auch über eine analog-digital-Differenz zu, die zwar die (intermedialen) Verfahren mitunter grundlegend verändert, andererseits die Relevanz einer formästhetischen Reflexion in der wechselseitigen Konfiguration von Medien, Künsten und (Darstellungs)Formen als Zentralaspekt für die Analyse fernab der Zäsur noch hervorhebt.

Intermedialität als Verfahren und die Figuration intermedialer Differenz

Fernsehen und Radio ist Paech zufolge eine neue Eigenschaft inhärent: ihre »netzförmige Struktur als Massenmedium. In ihr haben die Künste [...] ihren neuen Ort gefunden, der sie zugleich verändert hat. Die Wahrnehmung der Kunst ist wie das Medium, das sie darstellt, netzförmig.« (2011: 60) Diesen Darstellungsformen liegt entsprechend eine »materiale Spezifik der Textgenerierung« zugrunde, die einer Analyse der (bloßen) intertextuellen Beziehungen notwendigerweise entgegen muss, da der »Anteil nicht-semiotischer Voraussetzungen an der Generierung von Formen« (ebd.: 61) ausgeklammert bleibt. Demgegenüber »betont die Beobachtung ihrer Intermedialität die Besonderheit der für die Generierung der jeweiligen Formen und ihrer Relationen untereinander vorausgesetzten medialen Eigenschaften, die sie in ihrem Zusammenwirken unterscheidet.« (Ebd.) Daher schlägt Paech vor, diese (materiale) künstlerische Praxis der medialen Interferenzen über die im 20. Jahrhundert »neue Verbindung traditioneller und technisch-apparativer Verfahren« als »intermediale[] Verfahren« (ebd.: 57) zu behandeln, die sowohl die verschiedenen Produktionsweisen als auch die Folgen für die Rezeption über

die Einklammerung der Distribution in der Analyse berücksichtigen. Die künstlerische Praxis betreffend, in der »Formprozesse beobachtbar sind, die auf bestimmte mediale Eigenschaften zurückzuführen [...] sind« (ebd.: 59), fokussiert Paech zwar in erster Linie auf die Verbindungen zwischen Film und Malerei. Was er jedoch als Substrat herausarbeitet, ist die Tatsache, welche prinzipiellen Erkenntnisse sich für die Analyse unter Einbezug der intermedialen Verfahren gewinnen lassen. Mittels intermedialer Verfahren, die aufgrund der Loslösung vom materialen Grund im Zuge der digitalen Programmierbarkeit als bloße Formzitate möglich sind, die sich ihrer analogen Materialität also längst entledigt haben, *spielen* Künstler mit dem Formmaterial der Einzelmedien und diskursivieren das Verfahren über die »Figur der Differenz zwischen den medialen Formen«. Diese auf Differenz abzielenden Figurationen werden nicht nur im Film verwendet, um etwas diskursiv zur Anschauung zu bringen: Sie waren und sind ebenso im Hörspielbereich eine willkommene Möglichkeit, etwa unseren Umgang mit den Massenmedien und der Presse kritisch zu reflektieren, worauf ich noch genauer zurückkomme. Paech formuliert die meiner Meinung nach wesentliche Frage wie folgt: »Was bedeutet es, von einem intermedialen Verfahren als einem Formprozess zu sprechen, wenn doch der Verweis auf das Mediale gerade die Einbeziehung medialer, meist auch materialer Eigenschaften der Hervorbringung meint?« Die Antwort findet er wiederum in Anlehnung an Niklas Luhmann und dessen Medium-Form-Differenz, die eine reflexive Konstruktion aufweist, in der grundlegenden Beschaffenheit der Medien, als Mittel zu einem Zweck: »Sie sind niemals als sie selbst, sondern im anderen, das sie ermöglichen und von dem aus sie erst lokalisiert werden können, bestimmbar.« (Paech 2011: 62f.) Und da sie die »Bedingungen oder Möglichkeiten ihrer Formprozesse und deren Beobachtung« sind, tritt diese Form zweifach in Erscheinung: »als mediatisierte Form und als Form des Mediums, was ihre grundsätzliche Reflexivität zur Folge hat.« (Ebd.: 63) Für die »in sich wiederholte[] Form« schlägt Paech im Folgenden den Terminus der Figur respektive Figuration, als Vorgang reflexiver Formbildung, vor, über die mediale Formprozesse erfahrbar werden: »Intermedialität als Verfahren ist daher als eine bestimmte Figur(ation) medialer Formprozesse zu beschreiben, nämlich als Wiederholung oder Wiedereinschreibung eines Mediums als Form in die Form eines anderen Mediums, wo das Verfahren der Intermedialität figuriert, also anschaulich wird und reflexiv auf sich selbst als Verfahren verweist.« (Ebd.) Über die mediale Form lassen sich demnach Rückschlüsse auf die Verfahren gewinnen, da die Medien selbst in ihrem Vollzug verschwinden. Oder wie es Sybille Krämer auf den Punkt bringt: »Wir sehen

den Film und nicht die Kinoleinwand, hören gesprochene Worte und keine Schallwellen, sehen ein Bild und nicht die Pixel, aus denen es sich zusammensetzt. Medien werden ihrer Aufgabe umso besser ›gerecht‹, je mehr sie sich selbst im medialen Vollzug neutralisieren, also unterhalb der Schwelle unseres Wahrnehmens verbleiben.« (2004: 22) Rainer Leschke hat bereits auf den für die Analyse prekären Nicht-Ort des *Dazwischen* hingewiesen. Analog zu Paech versucht auch Leschke den Zusammenhang von Form und Medium in Produktionen des Medien- wie Kunstsystems zu klären, um diesen sodann für eine *interformative* Analyse fruchtbar zu machen. Ausgangspunkt ist hier ebenfalls die Luhmannsche Medium-Form-Unterscheidung. Leschke distanziert sich jedoch von Luhmanns Auffassung des Mediums als »ästhetisches Nichts«, als »bloße Bedingung der Möglichkeit von Form, ohne jeglichen Eigensinn«, was ihm zufolge auf einem kommunikationswissenschaftlichen Medienbegriff einer bloßen Vermittlungsrolle basiert: »Die Medienwissenschaft benötigt demgegenüber stärkere Unterscheidungen. Medium und Form sind eben nicht nur korrelative Begriffe, sondern sie markieren vielmehr eine qualitative Andersheit.« (2010: 14f.) Demgegenüber betont er die Medienspezifität und den Zusammenhang zwischen den Medien und Formen, die prinzipiell auf verschiedenen Ebenen anzusiedeln sind, wobei Formprozesse zwangsläufig unterhalb des Mediums operieren. Medium und Form verhalten sich dabei weder kongruent zueinander, noch sind Formen an Mediengrenzen gebunden. Im Gegenteil: sie »überspringen diese nahezu selbstverständlich« (ebd.: 87), wodurch die Möglichkeit zu Formmigration zunächst einmal grundlegend gegeben wäre, sind diese doch »quasi naturgemäß flexibler und damit die aktiven Elemente im System.« Über die Flexibilität erlangt die Form nach Krämer den »Status einer raumzeitlich situierten Operation: Sie wird zur temporalisierten, instabilen, flüchtigen, kontingenten Konkretisierung eines jener Potentiale zur Formbildung, die bereitzustellen die Aufgabe eines Mediums ausmacht.« (1998: 566) Als aktive Elemente im System treten sie als unterschiedliche Darstellungsformen in den Medien auf und haben sich zu mittlerweile konventionell gewordenen Modi der Inszenierung verdichtet. Sowohl bei Formen als auch Medien handelt es sich demnach um Ordnungsmuster auf verschiedenen Ebenen: »Medien sind die Bedingungen der Möglichkeit von Formen, wie umgekehrt Medien ohne Formen massenhaft nicht funktionieren würden.« (Leschke 2010: 14f.)

Inter/Medialität und Form(action): Informative Analyse

64

Welche Rückschlüsse lassen nun wiederum die Formen auf die Medialität zu? Hierbei ist es zentral, sich zu vergegenwärtigen, dass sich Formen nicht nur in Medien durchsetzen, sondern ebenso setzt sich die Medialität der Medien vor diesem Hintergrund in den Formen durch, was eine notwendige Konsequenz der Medienspezifität darstellt: »Medium stellte dann die Materialität und das Objekt der Formung dar, ohne die die Form keine Existenz gewänne. Umgekehrt wäre Medialität ohne Form schlicht nicht wahrnehmbar und verlöre damit zumindest etwas, das sie auch ausmacht.« (Ebd.: 17) Dabei unterscheidet Leschke drei Ebenen der Form: die *konstitutive*, Luhmannsche Kategorie, die Form der *singulären* Erscheinung als integraler Bestandteil des Kunstsystems und Formen als *redundante* Phänomene der Medien im Mediensystem (vgl. ebd.: 18). Hinsichtlich der Formdynamiken gilt es Leschke zufolge, darüber hinaus zwei Typen zu differenzieren: die *horizontale*, die durch Hybridisierungs- und Integrationstechnik zustande kommen, und die *vertikale* Formbewegung, »die sich im Sinne Cassirers als Metamorphose von Einzelformen fassen ließe«:

Strukturell muss daher eine Morphologie von Formsyste-men von einer Morphologie von Einzelformen differenziert werden. Formsyste-me und einzelne Formen bewegen sich insofern nicht nur unterschiedlich, sie bewegen sich vor allem auch auf vollkommen unterschiedlichen Ebenen. [...] Formen sind konstitutiv als Einheiten zu begreifen, so dass es sich bei ihrer Entwicklung um eine Dynamik definierter geschlossener Einheiten handelt. Demgegenüber stellen Formsyste-me oder Formenrepertoires, innerhalb derer die horizontale Integration von Formen sich abspielt, keine geschlossenen Einheiten, sondern es handelt sich um offene Systeme, die allenfalls als historische Entitäten aufgefasst werden können, denen keine Verbindlichkeit eigen ist. Es gibt folglich drei unterschiedliche, medienwissenschaftlich relevante morphologische Sphären, die untereinander keinen direkten Bezug aufweisen [...]: Einzelformen, Formrepertoires und Mediensysteme. (Ebd.: 55f.)

Anschließend geht Leschke näher auf die Beschaffenheit von Formen und die Bedingung der Möglichkeit ihrer Transferierbarkeit ein, ohne dass die Form selbst im neuen Kontext verloren geht. Voraussetzung hierfür sei einerseits deren Ausbildung als irreduzible Einheit, als Entität, andererseits ihre grundlegend reflexive Beschaffenheit, denn »[n]ichtreflexive Form, also eine Form, die sich ihrer Einheit selbst nicht bewusst ist, ist nicht denkbar.« (Ebd.: 56) Von dieser müsse wiederum die Morphologie zusammengesetzter Formen, als »Formbildung zweiter Ordnung«, als »Form aus Formen« und eigener Typ

der Formbildung, differenziert werden, die sich »statt über Grenzen über gemeinsame Bewegungsmuster und Dynamiken [definieren]« (ebd.: 57):

So versucht die gesamte Intermedialitätsdebatte nichts anderes als eine besondere Dynamik der Formbildung zweiter Ordnung zu beschreiben: Die Dynamiken und Logiken, die sich etwa im Kontext der Intermedialität beobachten lassen sind – und darauf macht erst eine morphologische Wendung der Intermedialitätsdebatte aufmerksam – nicht nur bei Interferenzen zwischen Einzelmedien, sondern eben auch zwischen Genres und einzelnen medialen Formen festzustellen. Die Prinzipien der Dynamiken unterscheiden sich insofern nicht, sondern sie sind strukturhomolog, was für eine *Theorie medialer Formen* den Vorzug in sich birgt, den Transfer von Strukturkenntnissen zu ermöglichen und vergleichsweise disparate Phänomene in einen Zusammenhang zu bringen. Auf dieser Ebene gelingt es der *Morphologie* auch, ihren strukturellen Vorteil auszuspielen: Bleibt die Intermedialitäts-, Genre- oder Hypertexttheorie noch wesentlich ihrem Objektbereich verpflichtet, so gilt eine morphologische Formtheorie in all diesen Feldern und ist in der Lage, sowohl deren immanente Bezüge als auch die Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Ebenen zu beschreiben. (Ebd.: 58)

Eine Theorie der medialen Formen operiert nicht objektzentriert, vermag also über dasselbe hinauszureichen – was für intermediale Verfahren und Phänomene eine bereits im Gegenstandsbereich selbst grundlegende Bedingung der Möglichkeit für eine Analyse darstellt. Die Analyse der Strukturen, die die nötige Distanz schafft und eine Ontologie des Objekts hinter sich lässt, diese gar in den Grundannahmen selbst ausschließt, birgt die Möglichkeit in sich, den »seltsamen Zwischenstatus zwischen Interpretation und Theorie, zwischen Sinn und Struktur« (ebd.) zu überwinden und transferierbares Strukturwissen zu erhalten. Denn, so formuliert Leschke den springenden Punkt, Intermedialität habe mit Medien nur dann zu tun, »wenn Medien- und Gruppen Grenzen zufällig kongruent sind.« (Ebd.: 86)

Systematik der medialen Interdependenzen: Medienkombination, Medienwechsel und Systemreferenz

Das wohl systematischste und anschlussfähigste Intermedialitätskonzept legt die Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky mit ihrer Monographie *Intermedialität* vor. Unterscheidet die Theater- und Medienkulturwissenschaftlerin Doris Kolesch in einem Überblicksaufsatz zur Intermedialität zwischen einem »schwache[n], weitgefaste[n] Intermedialitätsverständnis« und einem »starken, enger konturierten« (2014: 170), finden sich bei Rajewsky beide glei-

chermaßen vor. So unterscheidet sie »drei grundsätzlich heterogene[], ausdrücklich zu differenzierende[] Phänomenbereiche[]«, denen »jeweils qualitativ unterschiedliche Begriffe von ›Intermedialität‹ zugrunde [liegen]« (2002: 15). Die beiden Phänomenbereiche des Medienwechsels und der Medienkombination, denen ein weitgefasster Intermedialitätsbegriff innewohnt und die auf Austauschprozessen und Verbindungen zwischen unterschiedlichen, als distinkt wahrgenommenen Medien basieren, grenzt Rajewsky sowohl untereinander als auch vom dritten Phänomenbereich, dem der intermedialen Bezüge, ab.¹⁸ Rajewskys Systematik strebt nicht in erster Linie eine Kategorisierung an – und darin gründet der Gewinn und die hohe Anschlussfähigkeit der vorliegenden Studie –, die über den eindeutigen Ein- wie Ausschluss spezifischer Phänomene selektiv verfährt. Vielmehr geht es ihr, wie sie es selbst formuliert, um die »präzise[] Beantwortung der Frage ›Was heißt Intermedialität?‹ bzw. ›Was kann ›Intermedialität‹ alles heißen?‹ und somit der Klärung des Terminus ›Intermedialität‹ selbst.« (Ebd.) Dem Bereich intermedialer Bezugnahmen widmet sich Rajewsky besonders intensiv; dabei präzisiert wie konkretisiert, systematisiert und veranschaulicht sie die verschiedenen Formen intermedialer Bezugnahme über zahlreiche Beispiele – stets aus einer literaturwissenschaftlichen, aber dem Gegenstandsbereich gemäß ebenso genuin interdisziplinären Perspektive – und eine klare Argumentationslinie. Da es in der vorliegenden Arbeit um unterschiedliche reflexive Strategien und Verfahren auf der Ebene der Inszenierungsformen geht, möchte ich in der folgenden Darstellung insbesondere auch den von Rajewsky klar skizzierten Unterschied zwischen inter- zu intramedialen Bezugnahmen mit berücksichtigen, von dem die Systematisierung ihren Ausgang nimmt. Die Frage, die dabei im Zentrum steht, ist die Frage nach der Beschaffenheit der Bezugnahme eines semiotischen Systems auf ein anderes als Systemreferenz und damit als relationales Gefüge. Rajewsky bezieht sich auf Franz Penzelstadlers Unterscheidung zwei-

18 Dabei ist es darüber hinaus grundsätzlich möglich, dass ein mediales Produkt potentiell nicht nur einem Phänomenbereich zugehörig ist, sondern »durchaus die Kriterien von zwei oder auch allen drei Kategorien des Intermedialen erfüllen kann.« (Ebd.: 17) Hier führt Rajewsky u. a. die Literaturverfilmung an, die einerseits eine Medienkombination darstellt, da das kontaktnehmende Medium der Film ist, andererseits stellt sie – und das deutet bereits die Bezeichnung an – einen Medienwechsel vom (kontaktgebenden) Medium Buch ins (kontaktnehmende) Medium Film dar. Außerdem kann das Medienprodukt wiederum »fakultative Bezüge zur jeweiligen Vorlage aufweisen. In diesem Fall konstituiert sich die filmische Adaption in Relation zum literarischen Hypotext, und wir haben es (auch) mit einer intermedialen Bezugnahme zu tun.« (Ebd.: 18)

er, voneinander zu differenzierender Arten der (intramedialen) Systemreferenz: die ›Systemerwähnung‹ und die ›Systemaktualisierung‹. Der Romanist definiert und differenziert diese wie folgt: Eine Systemaktualisierung besteht ihm zufolge darin, »daß ein Textproduzent bei der Erzeugung eines Textes ein semiotisches System benutzt; insofern es sich dabei um ein semiotisches System handelt, bedeutet Systemaktualisierung zudem nicht einfach die Reproduktion von Elementen und Strukturen des Systems, sondern die Applikation und Einhaltung von teils präskriptiven, teils restriktiven Regeln.« (1993: 81f.) Hiervon unterscheidet er wiederum die Systemerwähnung,

bei der das entsprechende System nicht für die Textkonstitution verwendet wird, sondern lediglich Elemente und/oder Strukturen dieses Systems erwähnt werden. Dies geschieht entweder dadurch, daß über das System und dessen Regeln geredet oder reflektiert wird, oder dadurch, daß Elemente und Strukturen des Systems reproduziert werden, ohne dessen Regeln zu befolgen; die Regeln werden in diesem Fall vielmehr in ihrer Konventionalität – und damit in ihrer Gültigkeit oder Ungültigkeit, Notwendigkeit oder Absurdität – bewußt gemacht. (Ebd.)

Rajewsky hat bereits darauf aufmerksam gemacht, dass der Begriff der Systemerwähnung in Bezug auf das reproduzierende Moment des kontaktnehmenden Systems ein solches nicht nahelegt, insofern von einer bloßen Erwähnung die Rede ist: »Nur ›erwähnt‹ wird in diesem Fall vielmehr das Bezugssystem selbst, und zwar *indem* bestimmte seiner Komponenten reproduziert werden, die ihrerseits auf das ihnen zugehörige System verweisen, das so als Bezugssystem des Hypertextes erkennbar wird.« (2002: 67) Daher schlägt sie folgende Neudefinition der intramedialen Systemerwähnung vor, die ich für produktiv erachte: »Unter ›Systemerwähnung‹ ist ein Verfahren zu verstehen, bei dem das entsprechende System nicht für die Textkonstitution verwendet, sondern lediglich erwähnt wird.« (Ebd.) Damit sind die wesentlichen Aspekte der intramedialen Systemreferenz benannt, auf die ich mich fortan in der Analyse beziehe und über die es möglich ist, die Art der Relation zu differenzieren. Im Folgenden möchte ich nun hierzu ergänzend die Systematik der intermedialen Bezugnahme Rajewskys skizzieren. Zu Beginn stellt Rajewsky die wesentlichen Aspekte intermedialer Bezugnahme heraus:

Die Qualität des Intermedialen betrifft in diesem Fall ein Verfahren der Bedeutungskonstitution, nämlich den (fakultativen) Bezug, den ein mediales Produkt zu einem Produkt eines anderen Mediums oder zu einem anderen Medium *qua* System herstellen kann. Das Medienprodukt verwendet also über seine ›normalen‹ Verfahren der Bedeutungskonstitu-

tion hinaus auch Verfahren intermedialer Natur und konstituiert sich so in Relation zu einem anderen medialen System bzw. zu einem einzelnen Produkt eines anderen Mediums. Dies führt dazu, daß das kontaktgebende Medienprodukt oder mediale System in seiner Differenz und /oder Äquivalenz »mitrezipiert« wird. Intermediale Bezüge tragen somit »in einer von der normalen Bedeutungskonstitution von Texten grundsätzlich verschiedenen Weise zu eben dieser Bedeutungskonstitution bei.« »Intermedialität« wird hier zu einem kommunikativ-semiotischen Begriff, wobei *per definitionem* immer nur ein Medium – das kontaktnehmende Objektmedium – in seiner Materialität präsent ist. (Ebd.: 18)

Vom Phänomenbereich der Medienkombination unterscheidet sich die intermediale Bezugnahme entsprechend darin, dass bei letzterer nicht verschiedene Medien kombiniert werden und sich »zu einem plurimedialen Produkt addier[en]«, sondern »Elemente und/oder Strukturen eines anderen, konventionell als distinkt wahrgenommenen Mediums mit den eigenen, medienspezifischen Mitteln thematisiert, stimuliert oder, soweit möglich, reproduziert [werden].«¹⁹ (Ebd.) Das Erkenntnisinteresse richtet sich bei der intermedialen Bezugnahme »auf die Formen und Funktionen eben der Bezugnahme eines bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System bzw. auf ein diesem fremdmedialen System zugehöriges Produkt.« (Ebd.: 25) Bei der Medienkombination betrifft dasselbe vor allem »die Frage nach den Formen und Funktionen der Zusammenführung unterschiedlicher medialer Systeme« (ebd.: 18). Daher gilt es hiervon wiederum das Erkenntnisziel bei der Erforschung des Medienwechsels zu differenzieren. Ist dem Medienwechsel normalerweise ein spezifisches mediales Ausgangsprodukt vorgängig, auf das sich das Zielmedium entsprechend als neuer medialer Kontext bezieht, so richtet sich die Analyse des Medienwechsels insbesondere auf die damit einhergehende Veränderung der Bedeutungskonstitution. Sie beschäftigt sich also – unter Einbezug der verschiedenen Strukturen des jeweiligen medialen Kontexts – in erster Linie mit Kontinuitäten und Veränderungen im Vergleich vom Ausgangs- zum Zielmedium.

19 Mit dem Begriff »plurimediale Medien«, auch »Plurimedialität« genannt, bezeichnet Rajewsky »Einzelmedien, die sich ihrerseits verschiedener Zeichensysteme bedienen, also (historisch betrachtet) mehrere konventionell als distinkt wahrgenommene mediale Systeme miteinander kombinieren, vom Rezipienten aber (inszwischen) als eigenständiges Medium aufgefaßt werden (z. B. Film, Oper oder neuerdings auch die Klangkunst. Medien, die über eine plurimediale Grundstruktur verfügen, werden auch als Hypermedien bezeichnet.« (Ebd.: 203)

Durch ihre systematische Auseinandersetzung mit intermedialen Bezugnahmen ist es Rajewsky möglich, die Verfahren medialer Bedeutungskonstitution, auf deren grundlegend interdependente Konfiguration vormals allenfalls andeutungsweise Begriffe wie ›filmische Schreibweisen‹, ›Musikalisierung der Literatur‹, ›radiophone Texte‹ etc. hinweisen, zu konkretisieren. Dadurch werden die intermedialen Austauschprozesse und die medialen Kontexte miteinbezogen. Rajewsky unterscheidet dabei verschiedene Varianten rekursiver, intermedialer Bezugnahmen. Zum einen betrifft dies die intermediale Systemerwähnung als einerseits *explizite Systemerwähnung* oder/und die *Systemerwähnung qua Transposition*. Erstere deutet bereits in der Terminologie an, worauf das Verfahren basiert: Das fremdmediale System, das dabei im kontaktnehmenden Medienprodukt aufgerufen wird, wird ausdrücklich thematisiert. Bei letzterer, der *Systemerwähnung qua Transposition* als zweiten Grundtypus der intermedialen Systemerwähnung, wird dagegen das altermediale Bezugssystem nicht nur explizit erwähnt, sondern es wird über die – in diesem Sinne intermedial operierende – Darstellungsform wie Wahrnehmungsmuster evoziert, stimuliert und – nach Möglichkeit – (teil)reproduziert. Das bedeutet, dass der Unterschied zwischen einer expliziten Erwähnung auf der einen Seite und der Evokation, Simulation und (Teil-)Reproduktion auf der anderen Seite die (fremd- respektive altermedial bezogene) Illusionsbildung betrifft, die nur im Falle der letztgenannten eine Rolle spielt, da nur diese potentiell eine derartige Qualität aufweisen kann. Die Verbindung zwischen den beiden medialen Systemen kommt demnach nicht diskursiv zustande, sondern wird »im Zuge der Thematisierung konstatiert bzw. suggeriert.« (Ebd.: 196) Dies vollzieht sich etwa über den Vergleich oder – wie Rajewsky es anhand eines Beispiels verdeutlicht – »eine photographische bzw. filmische Metaphorik« (ebd.: 93) in der literarischen Rede. Mit der »stimulierenden Systemerwähnung« benennt Rajewsky eine Bezugnahme,

bei der medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des fremdmedialen Bezugssystems diskursiv imitiert bzw. simuliert werden. Die für die fremd- bzw. altermedial bezogene Illusionsbildung erforderliche Ähnlichkeitsbeziehung zwischen narrativem Diskurs und fremdmedialer Mikroform resultiert aus einer rezeptionslenkenden Markierung und imitativen Gestaltung des narrativen Diskurses. [...] Der narrative Diskurs wird punktuell in Richtung auf die fragliche Mikroform des Bezugsmediums modifiziert. (Ebd.: 204)

Von einer ›(teil-)reproduzierenden Systemerwähnung‹ schließlich kann nach Rajewsky dann gesprochen werden, wenn

punktuell medienunspezifische und/oder medial deckungsgleiche Komponenten des fremdmedialen Bezugssystems reproduziert, d. h. verwendet werden. Die reproduzierten Bestandteile werden – eine entsprechende Markierung und Rezeptionslenkung vorausgesetzt – als dem jeweiligen fremdmedialen Bezugssystem zugehörig wahrgenommen und vom Leser assoziativ mit ihren nicht reproduzierbaren, medienspezifischen Korrelationen verknüpft, die auf diese Weise illusionistisch für die Bedeutungskonstitution des Textes fruchtbar gemacht werden. (Ebd.: 206)

Reproduziert werden also etwa Elemente und Strukturen, die auf ein altermediales Bezugssystem verweisen.²⁰ Wird bei der Systemerwähnung nur punktuell mit solchen Bezugnahmen gearbeitet, unterscheidet Rajewsky hiervon prinzipiell die *Systemkontamination*, bei der nun durchgehend »ein System zur Texterzeugung verwendet wird, das sich zwar notwendigerweise der Instrumente und Mittel der Literatur bedient, zugleich aber fremdmedial ›kontaminiert‹ und damit im Vergleich zu einem konventionellen Erzählen grundlegend in Richtung auf das kontaktgebende System modifiziert ist.« (Ebd.: 205) Somit findet in einer derartigen Systemkontamination eine Übertragung der (Spiel)Regeln eines kontaktgebenden Systems auf ein kontaktnehmendes mediales Produkt statt, wobei ersteres dadurch vom Rezipienten »in seiner Differenz und/oder Analogie [...] ›mitgelesen‹ [wird]«, wohingegen »der Rezipient im Falle einer intramedialen Systemaktualisierung [...] ›schlicht‹ die Relation zum aufgerufenen ›mitliest‹« (ebd.: 145). Dabei sind nach Rajewsky zwei Realisationsformen voneinander zu unterscheiden: zum einen die sogenannte ›Systemkontamination qua Translation‹, zum anderen gibt es die ›teilaktualisierende Systemkontamination‹. Diese sind, wie Rajewsky weiter ausführt, als »zwei Spielarten bzw. Subkategorien der Systemaktualisierung zu werten, die hier als ›Systemkontamination‹ (respektive ›fremdmedial bezogene Systemmodifikation‹) bezeichnet wurde«:

20 Rajewsky verwendet hier zur Verdeutlichung ein sehr prägnantes Beispiel: einen Ausschnitt aus dem Roman *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* des italienischen Schriftstellers Enrico Brizzi. Brizzi recurriert dabei »auf das televisuelle Verfahren der Direktübertragung von Sportveranstaltungen, in diesem Fall von Fahrradrennen, indem Teile des *discours* einem Live-Kommentar entsprechend gestaltet werden.« (Ebd.: 110) Da Brizzi die Sprechweise des Live-Kommentars ins literarische Medium des Buches überträgt, indem er sie imitiert, werden hierüber spezifische Elemente und Strukturen im Akt des Lesens aufgerufen, die den Eindruck entstehen lassen, »man habe es mit einem Ausschnitt aus dem Redefluß eines Sprechers zu tun, der ein zeitlich ablaufendes, sichtbares Geschehen kommentiert.« (Ebd.: 118)

Beide Verfahren unterliegen der Notwendigkeit einer fremd- bzw. alter-medial bezogenen Illusionsbildung. [...] In den Vordergrund rückt [...] die Frage, ob das kontaktnehmende System mit Hilfe medienunspezifischer bzw. medial deckungsgleicher Komponenten des Bezugssystems »kontaminiert« wird oder ob man es mit einer Modifikation des literarischen Systems zu tun hat, die gerade auf medienspezifische Qualitäten des Referenzmediums zielt. Während letztere immer nur dem Prinzip nach auf das kontaktnehmende System übertragbar sind, können erstere tatsächlich regelhaft verwendet werden. (Ebd.)

Bei der ›Systemkontamination *qua* Translation‹ handelt es sich nicht um eine fremdmediale Systemaktualisierung oder -realisierung, »vielmehr werden bestimmte Präsentations-, Konstruktions- und Kommunikationsprinzipien des Bezugssystems oder [...] fremdmedial gebundene Rezeptionsmechanismen in das literarische Medium verschoben und der Textproduktion unterlegt.«²¹ (Ebd.: 133) Die ›teilaktualisierende Systemkontamination‹ ist zwar auch gekennzeichnet von einer durchgehenden Regelübernahme eines fremdmedialen Systems, unterscheidet sich von derselben aber durch die »Verwendung medial deckungsgleicher und/oder medienunspezifischer Komponenten und [setzt] somit eine partielle Verwendung (=Teilaktualisierung) des Bezugssystems selbst voraus.« (Ebd.: 206) Solchermaßen geht die intermediale Bezugnahme ganz grundsätzlich – wie es Kolesch formuliert – »nicht von einer medialen Spezifität, einer ontologischen Abgrenzung der Medien und Kunstformen untereinander aus, sondern setzt eine Übergängigkeit und Interaktion zwischen Medien und Kunstformen voraus, einen Teil sowohl der Trennung und Differenzierung als auch der Verbindung und hybriden Überlappung.« (2014: 171) Die Interaktion zwischen medialen Systemen findet vor allem auf der Ebene der Form (als kultureller Praxis) ob ihrer Flexibilität und Mobilität statt und lässt sich hierüber als Formwissen im Sinne Rajewskys beschreiben, analysieren und benennen.

Referiert die Systematisierung auch in erster Linie auf literarische Formen, so lässt sie sich auch auf andere Bereiche übertragen. Entscheidend ist dabei Rajewsky zufolge stets,

21 Im Unterschied zur intermedialen Systemerwähnung werden die dem Medium normalerweise uneigentlichen Formen durchgehend verwendet und nicht lediglich punktuell: »Textkonstitutiv bleiben zwar literarische Vertextungsverfahren; für diese aber sind wiederum bestimmte auf das literarische Medium übertragene, teils präskriptive, teils restriktive Regeln eines fremdmedialen Systems wesensbestimmend.« (Ebd.)

daß mit den Mitteln des eigenen Mediums eine Illusion, ein ›Als ob‹ des Fremdmedialen hergestellt wird, die den Zuschauer, den Betrachter, den Hörer dazu veranlaßt, im eigentlich Filmischen, Theatralen, Malerischen, Musikalischen usf. ein anderes Medium wahrzunehmen. Eine solche Illusion des Fremdmedialen kann punktuell also im Sinne einer Systemerwähnung, oder aber durchgehend, d. h. mittels einer Kontamination des kontaktnehmenden Systems hergestellt werden. Voraussetzung ist hierfür eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Elementen und/oder Strukturen des kontaktnehmenden und solchen des kontaktgebenden Systems; vorausgesetzt ist des weiteren eine Markierung und damit zugleich eine Rezeptionslenkung, die den intermedialen Bezug als solchen und als auf ein ganz bestimmtes Medium bezogen erkenn- und rezipierbar werden lassen. (2002: 162)

Konstatiert Rajewsky grundsätzlich auch die Notwendigkeit einer Markierung im Hinblick sowohl auf die Systemerwähnung als auch auf die Systemkontamination, so relativiert sie dies jedoch, indem sie auch auf Ausnahmen hinweist und eingeht, die insbesondere intermediale Bezugnahmen in Medien betreffen, die nicht im Verbalsprachlichen arbeiten, wie dies etwa im Falle der Klangkunst und des Tanzes der Fall ist. Eine Markierung zur Rezeptionslenkung findet zwar häufig statt, muss jedoch nicht notwendigerweise gegeben sein. Die Rezeptionshaltung lässt sich meiner Meinung nach auf der Ebene der medialen Formen mitunter als ein eingeübter und damit vor allem unbewusster Vorgang beschreiben, der aus unserer habitualisierten als ritualisierter Mediennutzung resultiert.²²

22 Der Medien- und Kommunikationswissenschaftler Wolfgang Schweiger beschreibt den Zusammenhang folgendermaßen: »Bei habitualisierter Mediennutzung werden Selektionsentscheidungen mit extrem geringem Aufwand getroffen. Hat sich eine bestimmte Entscheidung in der Vergangenheit regelmäßig bewährt, gibt es keinen Grund, sich jedes Mal neue Gedanken darüber zu machen, solange sich die Bedingungen nicht ändern. Wenn man jeden Abend die ›Tagesschau‹ sieht, trifft man diese Entscheidung kaum mehr bewusst, sondern macht es so, weil man es immer so macht und nichts dagegen spricht. Habitualisierung ermöglicht damit gleichzeitig eine kognitive Entlastung und extrem schnelle Entscheidungen. Man kann habitualisierte Mediennutzung als eine Form von Medienkompetenz begreifen, da sie bei minimalem Entscheidungsaufwand einen effizienten (=nützlichen bzw. bedürfnisbefriedigenden) Umgang mit Medien erlaubt.« (2007: 181f.)

Das Hörspiel als Zeichensystem: Intermediale Bezugnahme als Systemreferenz und Medienwechsel

Zunächst möchte ich deutlich machen, dass es mir nicht darum geht, diese Systematik anzuwenden, um zu zeigen, dass all diese Formen auch in radiophonen Spielformen des Hörspiels zu finden sind. Es geht mir also nicht um eine Systematik, die ich hier – analog zu Rajewsky – in der Übertragung derselben auf das Hörspiel zu entwerfen suche, sondern um die Frage, ob und wie diese Systematik für das Zeichensystem Hörspiel und die Frage nach intermedialen Austauschprozessen auf der Ebene der Darstellungs- und Vermittlungsform produktiv zu machen ist. Diese Kombination aus Penzelstadlers und Rajewskys Systematiken ist sowohl von hohem orientierendem Wert als auch richtungsweisend in der verwendeten Terminologie, über die sich die Art der Relationen adäquat beschreiben lässt. Zudem steht nicht so sehr eine allumfassende Systematik im Vordergrund als vielmehr die künstlerischen Produktionen und Verfahren selbst. So sind sie aufschlussreich bei der Beantwortung der Frage, auf welche Weise Wahrnehmungsmuster und Darstellungsformen eines Mediums in einem anderen Medium zitiert, evoziert, stimuliert, kommentiert und reproduziert werden. Das bezieht sich vor allem auch die Frage, wie sich der kommunikative Akt eines offenen Kunstwerks gestaltet, denn die Systemreferenzen, die auf der Ebene der Form beobachtbar werden und über die generierte Erfahrungswerte u. a. zur altermedial bezogenen Illusionsbildung genutzt oder zu deren Durchkreuzen und kritischen Reflexion bewusst gemacht werden, spielen dabei eine wichtige Rolle. Das ist meiner Meinung nach auch der große Gewinn der Herangehensweise von Rajewsky: Sie verlagert den Fokus der Analyse, die genuin interformativ operiert, produktions- wie rezeptionsästhetisch auf die Ebene der Form und der Formprozesse und veranschaulicht dies über prägnante Fallbeispiele. Neben den journalistischen Darstellungsformen und den Spielformen des Hörspiel bedient sich auch die Musik für gewöhnlich des audiophonen Zeichensystems und damit prinzipiell derselben Aufzeichnungs- wie Reproduktionstechniken. Dabei werden sie generell jedoch als distinkt wahrgenommene kommunikative Systeme begriffen, die über unterschiedliche Rezeptionshaltungen und Zuschreibungsroutinen verfügen: denn normalerweise rezipiert ein Zuhörer ein Musikstück anders als ein narrativ-dramatisches Hörspiel, auch wenn gerade über Systemreferenzen Grenzgänge zwischen den Gattungen teilweise keine deutlichen Entscheidungen ob der Haltung mehr zu treffen sind. Existiert diese Unterscheidung wenigstens rein prinzipiell noch, hängen die Entscheidungen darüber hinaus

ebenso von den Hörgewohnheiten des jeweiligen Rezipienten ab, wie unsere Hörerfahrung außerdem zeithistorischen Veränderungen ausgesetzt ist.²³

Geht man beim Hörspiel wie bei anderen Kunstwerken davon aus, dass es sich bei der akustischen Kunstform um ein – wie Götz Schmedes es in seiner Studie zum *Medientext Hörspiel* formuliert – »spezifische[s] System[] zur

23 Rudolf Frisius spricht dabei einen sehr interessanten Aspekt an, wenn er auf den Unterschied zwischen den Veränderungen in Bezug auf den Sehsinn gegenüber den Veränderungen auf den Hörsinn eingeht: Die Klänge erscheinen in Ruttmanns *Weekend* (1930) ob ihrer indexikalischen Natur – die ihnen Ruttmann nicht nimmt, sondern mit denen er u. a. spielt, wie ich in der Analyse zu dem Hörspiel im 2. Kapitel zeigen werde – »herausgelöst aus realen Erfahrungszusammenhängen, bei denen Hör- und Seh-Wahrnehmung meistens untrennbar miteinander verbunden sind – als isolierte Hör-ereignisse, d. h. als Gegenstücke zu isolierten Seh-Ereignissen, wie sie seit der Erfindung des Stummfilms unsere Wahrnehmung so einschneidend verändert haben. Um so auffälliger ist es, daß, wie es scheint, die Veränderung des Sehens durch den ›Seh-Film‹ so viel weiter gegangen ist, als die Veränderung des Hörens durch den ›Hör-Film‹. Walter Ruttmann hat in den Klangmontagen seines Hörstückes ›Weekend‹ ähnliche Techniken angewendet wie, einige Jahre zuvor, in den Bildmontagen seines Stummfilms ›Berlin – Sinfonie einer Großstadt‹. Bei der Realisation des Stummfilms aber arbeitete Ruttmann in der Tradition einer langfristig und weltweit sich entwickelnden Montage-Ästhetik, die hinein gewirkt hat bis in weite Bereiche der populären Rezeption und die, jenseits von Konzertsaal und Theater, auch längst in den Kinos ihre eigenen kulturellen Institutionen und Organisationsformen gefunden hatte. Ganz anders war die Situation jedoch bei der Realisation des Hörstückes (man könnte auch sagen: des ›Hörfilms‹ oder des ›Blindfilms‹, wobei die nur wenig bekannten oder völlig ungebräuchlichen Begriffe für die weitgehend unbekannte Sache sprechen). Die Produktion ›Weekend‹ entstand gleichsam als Abfallprodukt der Entwicklung des Tonfilms, als Tonfilm ohne Bilder. Die montierten Klänge konnten gerade deswegen so wirkungsvoll in Erscheinung treten, weil sie nicht der übermächtigen Konkurrenz der montierten Bilder ausgesetzt waren. Im Kino aber, wo das Publikum sich längst an montierte Bilder gewöhnt hatte, hatten bildlose Klangmontagen offensichtlich keine Chance. Dies zeigte sich an den frühen Klangmontagen Ruttmanns, und es zeigte sich später auch in der Entwicklungsgeschichte der konkreten und elektroakustischen Musik, deren Produktionen – anders als Ruttmanns ›Weekend‹ – seit den fünfziger Jahren starke Beachtung fanden, wobei ihnen damals und später allerdings die populären Foren des Films ebenso wie des Fernsehens weitgehend unzugänglich blieben.« (Frisius 1996: 27) Einen anderen Aspekt, der damit in Zusammenhang zu stehen scheint, spricht Susan Sontag an, wenn sie in einer Fußnote des Textes *Gegen Interpretation* auf die Schwierigkeit zu sprechen kommt, die mit der Analyse der Form verbunden ist: »Eine Schwierigkeit besteht darin, daß unsere Vorstellung von der Form räumlich ist (die griechischen Metaphern für die Form sind ohne Ausnahme von räumlichen Begriffen abgeleitet). Daher verfügen wir eher über ein Formenvokabular für die räumlichen als für die temporalen Künste.« (Sontag 1982: 21) Dies spiegelt sich auch in den Begriffen zum frühen Hörspiel wider, die sich u. a. auch deswegen in erster Linie an den visuellen Künsten orientieren.

Vermittlung ästhetisch verarbeiteter Informationen« handelt, so lässt sich dasselbe »gegenüber anderen ästhetischen Systemen wie Film, Fernsehen, Theater oder Literatur« (2002: 29) hierüber abgrenzen. Das trifft zwar auf das Zeichensystem des Hörspiels zu, dasselbe weist als radiophones Spiel jedoch eine Schnittmenge mit den Codes – mit Hess-Lüttich verstanden als ein »für ein bestimmtes Medium reservierter Teil eines Zeichensystems« (1985: 3) – des Radiodispositivs ganz allgemein auf. Götz Schmedes problematisiert diese Konstellation des Hörspiels zu seinem Programmumfeld, da die Codes, auf die sowohl das Hörspiel als auch die massenmedialen Darstellungsformen zurückgreifen, grundsätzlich nicht klar zu trennen sind. Stimme ich auch im Wesentlichen mit Schmedes in der Konzeption des Hörspiels als eines spezifischen Systems von Zeichen überein, so bewerte ich diese Überschneidung jedoch als weniger problematisch. Aus einer Forschungsperspektive heraus, die sich auf Interdependenzen verschiedener kommunikativer Systeme fokussiert, spielen die Überschneidungen mit den massenmedialen Vermittlungsformen insofern eine Rolle, als Hörspiele in ihrer Inszenierung bewusst auf verschiedene Spielformen des Mediums der Information und Unterhaltung zurückgreifen, um diese etwa ob ihrer spezifischen Form der Bedeutungskonstitution abzurufen und produktiv zu machen oder deutlich mit ihr zu brechen. Die Fragen, die sich hierbei stellen, sind demnach u. a. folgende: Warum greift ein Hörspielmacher auf eine spezifisch radiophone, theatrale oder musikalische Darstellungsform zurück? Wie tritt diese in Erscheinung und was bewirkt sie im Akt des Hörens? Nach Schmedes liegt dann ein Zeichenprozess vor, wenn ein Rezipient »ein Zeichen auf den durch dieses Zeichen repräsentierten Sachverhalt bezieht«. Es handelt sich ihm gemäß entsprechend in dem Moment um Kommunikation, »in dem die Bedeutung eines encodierten Sachverhalts decodiert wird.« (2002: 35) Dieser Ansicht bin ich nicht, denn selbst wenn die Decodierung misslingt, bedeutet dies prinzipiell, dass dem Vorgang ein kommunikativer Akt zugrunde liegt, oder präziser: die Kommunikation befindet sich hierbei in einem spezifischen Zustand. Dem Literatur- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger zufolge handelt es sich bei der medialen Bedeutungskonstitution der Kommunikation um kommunikative Verläufe, die sich »in mindestens zwei Zuständen befinden können«: Zum einen in eben jenem Zustand, in dem der Rezipient einen encodierten Sachverhalt decodiert und die Kommunikation ungestört verläuft, wie ihn Schmedes berücksichtigt. Der hiervon zu differenzierende Zustand ist die Störung. Dies sei hier nur angedeutet, ich komme im Folgenden noch darauf zurück. Worauf ich hinaus möchte ist die Tatsache, dass der Zeichenprozess, wie ihn Schmedes sei-

ner Studie zugrunde legt, zwangsläufig Hörspiele ausklammert, die in einem hiervon zu differenzierenden Verhältnis zur Kunst als Repräsentation stehen.²⁴ Grundlegend gehe ich jedoch wie er davon aus, dass es sich beim Hörspiel um ein Zeichensystem handelt, das in seiner Inszenierung auf andere Zeichensysteme zurückgreift, wenn der Rückgriff auch unterschiedlich motiviert sein kann. Petra Maria Meyer unterscheidet zur Systematisierung im Hörspiel folgende Kategorien: »etikettierendes«, »verbales«, »musikalisches«, »aufnahmetechnisches« wie »schnitt- und montagetechnisches Zeichensystem« (1993: 233f.), auf die die Systematik von Schmedes wiederum aufbaut. Das Produktive an dieser Konzeption ist, dass Meyer hierüber verschiedene Ebenen und Möglichkeiten der Zeichenkonstitution einbezieht. So sind Semantik und Syntaktik wechselseitig verschränkt und nicht hierarchisch auf verschiedenen Ebenen angesiedelt, denn Meyer versteht ihre Analyse »weder als inhaltliche, semantische Interpretation eines Hörstückes noch als formale Analyse syntaktischer Strukturen eines Werkes akustischer Sprache. An-

24 Da das Hörspiel darüber hinaus nicht mehr nur im Radiodispositiv produziert wie über dasselbe distribuiert und rezipiert wird, stößt das Projekt von Schmedes, das Hörspiel als semiotisches System aufzuschlüsseln und eine erste theoretische Grundlage zur Analyse von Hörspielen zu schaffen, an natürliche Grenzen. Gelingt es Schmedes über ein breit angelegtes Hörspielverständnis auch, viele Darstellungsformen miteinzubeziehen, entziehen sich gerade intermediale Spielformen des Hörspiels dieser Systematisierung, wie sie sich etwa mit dem *Kunstradio* des ORF durch Heidi Grundmann seit 1987 herausentwickeln und im Zuge u. a. der Digitalisierung in Hörspielredaktionen wie *Hörspiel und Medienkunst* des Bayerischen Rundfunks und des Hörspielressorts des WDR über Martina Müller-Wallraf zur selbstverständlichen redaktionellen Praxis geworden sind. Trotzdem stellt seine Arbeit im Hörspielbereich eine überfällige Grundlagenforschung dar, ist es ihm doch gelungen, einerseits konkretes Handwerkzeug für die Analyse bereitzustellen. Darüber hinaus schafft er es, dafür zu sensibilisieren, dass es sich bei der akustischen Kunst nicht nur potentiell um eine Vermittlungsform handelt, der es vor allem um ein Handlungsgeschehen geht, das sich in erster Linie der Sprache bedient, sondern dass die Spielmittel grundsätzlich zunächst ebenso gleichberechtigt vorhanden sind, wie die Spielstrategien auf dieselben einwirken. Er hat also einen wichtigen Beitrag dazu geleistet, das Hörspiel als einen »Medientext« zu begreifen, das von seinen medialen Kontexten entsprechend im wahrsten Sinne des Wortes durch-formt ist, denn so Schmedes: »Alle audiophonen Zeichenprozesse basieren auf Verfahren der Studientechnik und konstituieren formal die interne Organisation eines Hörspiels. Sie alle dienen der Verbindung der allgemeinen Zeichensysteme zu komplexen Zeicheneinheiten, sei es horizontal in Bezug auf die temporale Sukzession auf der Zeichenachse, sei es vertikal in Bezug auf die Überlagerung simultan angeordneter Zeichenschichten akustischer Superzeichen. Darüber hinaus entstehen aus der formalen Organisation von Tiefe und Seite räumliche Differenzierungen und durch elektroakustische Manipulation erweiterte Bedeutungszusammenhänge.« (Ebd.: 86f.)

gestrebt wird vielmehr eine Bewußtmachung der spezifischen Text-Verfahren und der Intervention der Schrift in einem akustischen Idiolekt.« (Ebd.: 231) Meyer trägt in ihrer Studie der Entwicklung Rechnung, dass im Hörspiel nicht nur auf das verbale Zeichensystem zurückgegriffen wird, sondern dieses grundsätzlich nur einen Teil des radiophonen respektive »auditiven Zeichensystems« (Schmedes 2002: 86) darstellt.²⁵ Meinen Fallanalysen liegen die von Meyer entworfenen verschiedenen Zeichensysteme zugrunde. Dabei orientiere ich mich, wie in den produktions- wie rezeptionsästhetischen Analysen ersichtlich werden wird, vor allem an dem Verhältnis zwischen Form und Inhalt wie informativen Spielvarianten, die medienreflexive (also intramediale) wie intermediale Bezugnahmen aufweisen und in einem engen Verhältnis mit den Poetologien der jeweiligen Künstler stehen.

Systemreferenzen im Hörspiel: *War of the Worlds* und der mediale Realitätseindruck im Radiophonen

Mit der Musik und dem Radio als journalistisches Medium werden zwei wesentliche Referenzsysteme intramedialer Bezugnahme aus der Perspektive des Hörspiels bereits ins Spiel gebracht: denn die innerhalb dieser Arbeit analysierten Hörspiele weisen insbesondere zu diesen beiden Systemen intensive Austauschprozesse auf. Einerseits nähern sich Musik und Hörspiel bereits in Walter Ruttmanns *Weekend* von 1930 an, indem er sowohl auf musikalische Gestaltungsprinzipien als auch auf narrativ-theatrale Erzählformen zurückgreift. Orson Welles wiederum adaptiert in seinem berühmten Stück *War of the Worlds* (1938) Inszenierungsformen des Nachrichten-Bulletins Radio für die fiktionale Spielform, um über den damit verbundenen medialen Reali-

25 Ist das traditionelle Hörspiel, so Meyer, auch geprägt »von der Idee einer beseelten Stimme und ihrer vernünftigen Rede« (1993: 21), verdrängt dagegen die Körperstimme die Schrift und die Materie. Dass das Hörspiel insbesondere auch das Interesse der Literaturwissenschaft wecken konnte, geht nach Meyer eben genau darauf zurück, dass »es seit den zwanziger Jahren bemüht war, eine literarische Gattung in einem ›neuen Medium‹ durchzusetzen, die eine Fortsetzung des traditionellen Dichtungsbegriffs garantieren sollte.« (Ebd.: 22) Finden sich auch bereits in der Weimarer Hörspielzeit variantenreiche Ausdifferenzierungen der akustischen Kunst, »so werden experimentelle und avantgardistische Werke doch risikoscheu in die Randbereiche des ›Hörspiels‹ geschoben, wo wenige Dramaturgen an den Rändern eines Randbezirkes im Massenmedium Radio dennoch die Entwicklung einer ›Neuen Hörspielform‹ vorantrieben und vorantreiben.« (Ebd.)

tätseindruck qua Systemreferenz die Illusionsbildung und damit die Erlebnisintensität zu steigern.²⁶

Zu potentiell ausgeprägter Wirkung und Irritation ist das Radio – wie Wolfgang Hagen es in seinem Aufsatz *Hören und Vergessen* beschreibt – insbesondere kraft seiner »performativen Struktur« im Stande, die ein geradezu »bedingungsloses Hören nahe[legt]: die mächtige Ideologie des faschistischen deutschen Radios, die das Radio zum ›Ereignis des Führers‹ macht und das Radiohören mit der ›Teilnahme am Leben der Nation‹ gleichsetzt, beruht auf dieser einfachen Formel. Mit diesem Ereignis-Apparat umzugehen, ist offenbar, zumal wenn es, wie 1938, noch das einzige Medium ist, immer auch eine Sache der Angst.« (1989: 144) Dass wiederum etwa die (nicht mit der tatsächlichen Zeit übereinstimmende) fiktive Zeitmarkierung, die Welles im Verlauf von *War of the Worlds* immerzu aktualisiert, um das Hörspiel von der Lebenswirklichkeit zu distanzieren, nichts daran ändert, liegt nach Hagen daran, dass »[d]ie mediale Radiozeit [...] relativ [ist]. So können denn auch, im Falle des *War of the World*-Hörspiels geschehen, das in nur 57 Minuten Vorgänge eines ganzen Tages raffte, nichtkalendarische Zeitabläufe als *real* empfunden werden.« (Ebd.: 147) Welles übernimmt zudem redundante Formen des Mediendispositivs Rundfunk, die eine Rezeptionslenkung in Richtung journalistisches Medium darstellen. Sie wiederum verweisen auf einen Zusammenhang mit der Information und der Lebenswirklichkeit, wie etwa über die Live-Reportage und Interviews. Er verwendet diese jedoch nicht, um

26 Dies hat auch Klaus Schöning in seinem Feature mit dem programmatischen Titel *Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios oder Die Marsmenschen kommen* (WDR 1988) erneut zum Thema gemacht. Anlass hierfür ist nicht nur Orson Welles' Originalhörspiel, sondern die deutsche Fassung. Auch wenn Schöning sehr vorsichtig vorgeht und versucht, mehrere gewissermaßen doppelte Böden einzufügen, damit sich der Skandal, den einstmals das Original auslöste, nicht wiederholt, kommt es auch im Falle der deutschen, kommentierten Fassung zu Irritation auf Seiten der Hörer (vgl. 1983: 123–134). Klaus Schöning beschreibt die Absicht und das Vorgehen, die Adaption betreffend, wie folgt: »Nicht Verdoppelung, der das Original vergessen macht [...] war die Absicht, sondern eine Art bewußt gemachter Annäherung an das Original. Ein vergeblicher Versuch, der sich seiner Vergeblichkeit bewußt ist. Die deutschen Texte sollten wie eine Folie sein, die ihre originale Vorlage sucht, jedoch nie ganz deckungsgleich mit ihr wird – und natürlich auch nie werden kann. Ein spielerischer Vorgang, der in der ›Zeitreise zurück‹ seinen Ausdruck findet. Das Original, ein Dokument mit eigener Realität und Geschichte, sollte – bei allen Versuchen, es zu verlebendigen – hörbar werden als Zitiertes, eben als Dokument, akustisch verstärkt durch die technisch nicht mehr einwandfreie historische Bandkopie.« (Ebd.: 128f.)

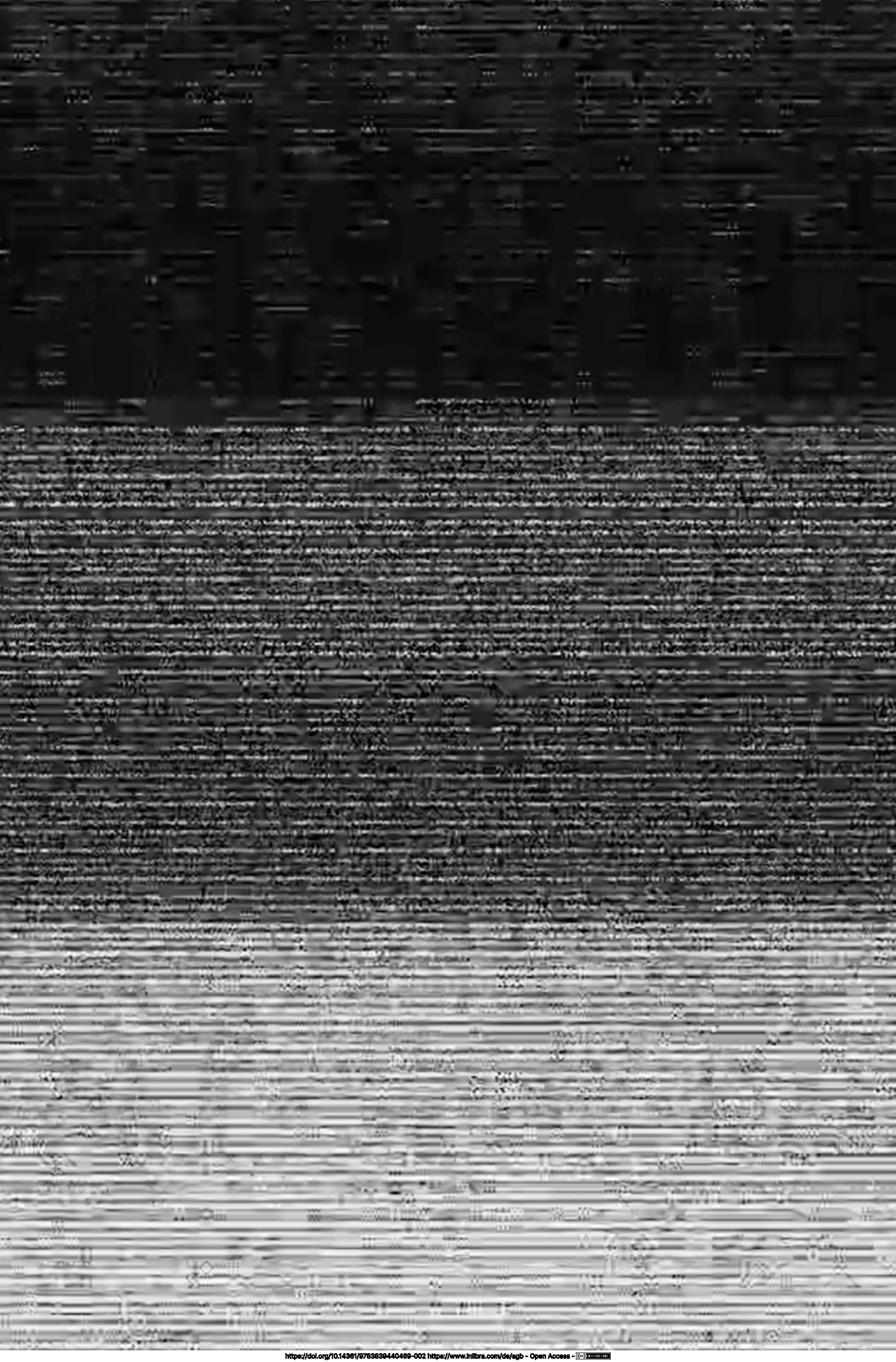
sie selbst auf einer Metaebene zu reflektieren; er nutzt ihren medialen Realitätseffekt, ihren, so Roland Barthes, »effet de réel« (vgl. 1968: 164–172), um eine Illusion des Wirklichen beim Zuhörer gezielt hervorzurufen. Umberto Eco (1968) wendet diesen Begriff Barthes' bereits auf den Film als »medialen Realitätseffekt« an. Der Romanist Christian von Tschilschke wiederum differenziert in Anschluss an Barthes und Eco zwischen einem »narrativen« und »medialen« Realitätseffekt. So betont er, dass »der Film im Vergleich mit der Literatur grundsätzlich keinen unmittelbareren, natürlicheren oder direkteren Zugang zur Wirklichkeit eröffnet. Dieser Zugang ist in beiden Medien zeichenvermittelt, nur unterscheiden sich die jeweils verwendeten Zeichen und damit die Art der Wirklichkeitsillusion« (2000: 73). Tschilschke zufolge kann dem Film im Gegensatz zur Literatur ein medialer Realitätseffekt zugesprochen werden. Kann der Film aufgrund seiner plurimedialen Struktur einen medialen Realitätseffekt erzeugen, so sind die Möglichkeiten der Literatur dagegen begrenzter, sind die Zeichen, auf die sie zurückgreift, doch grundlegend rein sprachlicher und daher symbolischer Natur. Wird dem Film der mediale Realitätseffekt zugesprochen, so lässt sich dies ebenso auf das Hörspiel übertragen, denn das Hörspiel kann einerseits auf verschiedene Zeichensysteme zurückgreifen. Andererseits liegt die Besonderheit des Mediums Radio auch heute noch – obgleich die Bedeutung weiterhin schwindet – in der Schnelligkeit der Übertragung und damit der Übermittlung eines Inhaltes, der performativen Struktur des Mediendispositivs begründet. Insbesondere diese dem Medium innewohnende Ereignishaftigkeit macht es für die künstlerische Arbeit im Radiophonen interessant und führt zu unterschiedlichsten intramedialen Spielformen. Diese medienreflexiven Hörspiele greifen auf derartige Realitätseffekte mitunter zurück, um sie zu unterminieren und über die Störung künstlerisch zu intervenieren, indem sie die Darstellungsformen gewissermaßen gegen sich selbst wenden. Klaus Schöning führt dies folgendermaßen aus:

Das Radio als Instrument des Sendenden und nicht Empfangenden kennt keinen direkten, hörbaren Wider-Spruch. Antwortet nicht. Setzt eigene Realität durch in jedem Augenblick. Selbst noch die spielerische Entartung dieser Realität stellt sich im Radio als neue Realität dar. Doch nur in dieser im Spiel bewußt gemachten Wirklichkeit liegt die Chance, ein Stück Realität des Radios zu erfahren. Im Hör-Spiel begegnet das Medium seiner eigenen Wirklichkeit und Verantwortung. Die Wirklichkeit des Radios ist die Wirklichkeit des Radios, oder die Marsmenschen kommen. (1983c: 134)

Hört der Rezipient das Hörspiel *War of the Worlds* im Radioprogramm und rezipiert es aufgrund der präzisen wie kongenialen aber auch – wie sich aufgrund der Wirkung dieser Inszenierungsstrategie gezeigt hat –, gefährlichen Rezeptionslenkung, die Welles dabei vornimmt, lässt sich hierbei von einer Systemaktualisierung sprechen: Die Regeln des Bezugssystems, des journalistischen Mediums der aktuellen Information, werden durchgehend appliziert und für die Illusionsbildung als medialen Realitätseffekt – also für die Bedeutungskonstitution, es handelt sich um eine vermeintlich mit der Wirklichkeit übereinstimmende Nachricht – produktiv gemacht. Existiert hier also effektiv keine Überschreitung einer Mediengrenze, so doch eine zwischen Medien- und Kunstsystem, denn es handelt sich bei diesem Extrembeispiel aus der Radiogeschichte nicht um die Abbildung tatsächlicher Vorgänge, sondern das Hörspiel spielt lediglich mit dem *Als ob*-Charakter, wenn auch derart ausgeprägt, dass es als aktuelle Nachricht getarnt und von dieser nicht mehr deutlich zu unterscheiden ist. Wird in diesen Beispielen noch von medienreflexiven als intramedialen Bezügen gesprochen, so lassen sich in den 1960er Jahren im Zuge der Entwicklungen um das Neue Hörspiel intensive Austauschprozesse zwischen dem Hörspiel und anderen Kunstformen feststellen. Darüber hinaus verändern sich mit der Digitalisierung abermals die Möglichkeiten, da das Hörspiel zu diesem Zeitpunkt wiederum noch intensiver u. a. über Medienkombinationen eine intermediale Liaison mit anderen Kunstformen eingeht, die die angestammten Spielräume abermals potentiell entgrenzen. Charakterisieren die Frühzeit des Hörspiels wie die 1960er Jahre intermediale Aktivitäten, die insbesondere den Medienwechsel und intramediale Bezüge betreffen, wie ich zeigen werde, so spielt im Zuge der Digitalisierung neben diesen Aspekten zudem die Medienkombination eine wichtige Rolle. Da sich die vorliegende Arbeit auf die Frühzeit und die 1960er bzw. 1970er Jahre fokussiert, bleibt die Medienkombination jedoch entsprechend ausgeklammert. Wie bereits zu Beginn dargestellt, hat man es seit der Geburtsstunde der radiophonen Kunstgattung mit einer in alle künstlerischen Richtungen hin potenziell sehr offenen Spielform zu tun, die daher auch verschiedene Interdependenzen zu anderen medialen Ausdrucks- und Darstellungsformen nicht erst im Zuge der Digitalisierung aufweist. Dabei spielen sowohl intramediale Formwechsel die innerhalb eines Mediendispositivs und seines Kontexts selbstreflexiv operieren als auch intermediale Formwechsel eine Rolle, die darüber hinaus

als Formmigration sowohl innerhalb des Kunstsystems wie auch die Bewegung der Form vom Medien- ins Kunstsystem miteinschließt.²⁷

27 So sind Kunst- und Mediensystem im Falle des Hörspiels speziell miteinander verzahnt, findet sich doch das Hörspiel im direkten Umfeld der Information und Unterhaltung, deren Formrepertoires es nicht selten ebenso spielerisch in Szene setzt, deren ökonomische Regeln es aber auch oft genug als Kunstform ebenso in Gefahr gebracht hat. Das Hörspiel leidet und profitiert gleichsam von dieser direkten Nachbarschaft.





»There are two kinds of artists:
those who work within the art system
and those few who work with the art system.«

Jack Burnham, 1969

