

dem öffentlichen Zusammenhang, also bspw. aus Politikerreden oder Fernsehmitschnitten stammen; sie können in einem privaten Kontext entstanden sein, bspw. wie bei Mauricio Kagels *EIN AUFNAHMEZUSTAND* infolge einer ungerichtet laufenden Aufnahmeapparatur; oder auch aus Umweltklängen bestehen wie bspw. bei Paul Wührs *SOUNDSEEING METROPOLIS MÜNCHEN*. Daneben nennt Vowinkel noch *Mischformen* der zuvor aufgeführten Typen, *mehrsprachige Collagen* sowie *Meta-Collagen* wie Helmut Heißenbüttels *WAS SOLLEN WIR ÜBERHAUPT SENDEN?*, deren Spezifikum in ihrer hörspiel- und gesamtmedienreflexiven Ausrichtung besteht.

### 8.3 Analysebezogene Genreimplikationen

Wie gesehen, basieren insbesondere konventionelle Hörspielgenres auf einem recht stabilen Set aus thematisch-inhaltlichen, narrativen und plotstrukturellen Rahmenkonzepten und Versatzstücken, die tendenziell stereotyp ausgebildet sind und dem Publikum dadurch eine rasche Orientierung und einen durch Gewohnheiten gestützten Hörgenuss ermöglichen. Insbesondere der Rückgriff auf generische Stereotype und der daraus resultierende relative Schematismus, der rezeptionspsychologisch mit zur Konstruktion einer spezifischen Form von Normalität beiträgt, provozieren in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung damit kritische Haltungen und bieten daher stärker dekonstruktivistisch orientierten Untersuchungszugängen eine Vielzahl an produktiven Ansatzpunkten. Diese vor allem im Umfeld des Poststrukturalismus und der Cultural Studies entstandenen Forschungsströmungen sind bspw. darum bemüht zu ergründen, wie auf der Basis der Dichotomie von »Eigenem« und »Fremdem« im Western Cowboy und »Indianer« korreliert und semantisiert werden, wie diese semiotisch-medialen Diskursprinzipien das Wertesystem sowie das Bild von Welt der Rezipierenden beeinflussen und »Kultur« bzw. »Normalität« konstruieren. Als zentrale, da ungemein fruchtbare heuristische Kategorien haben sich bei entsprechenden Untersuchungen vor allem die Konzepte von »Gender«, »Class«, »Race« und »Age« herauskristallisiert, die im gesamtgesellschaftlichen Diskurs, an dem auch die Unterhaltungsmedien und speziell das Hörspiel partizipieren, als Normierungsfelder funktionalisiert werden.

Jedes dieser Konzepte stellt einen Bereich der Sinnproduktion dar, in dem über die Installation einer Differenz und einer normativen Semantisierung individuelle sowie kulturelle Identität konstruiert wird. Am Beispiel der Stimmqualität war in Kapitel 6.1 schon Grundlegendes zur Konstruktion einer »männlichen« gegenüber einer »weiblichen« Stimme sowie zu deren Korrelation an bestimmte Figurentypen gesagt worden. Das Konzept von *Gender* bzw. sozial konstruiertem Geschlecht gründet seine Kerndifferenz auf die biologistische Unterscheidung von »Männlich« und »Weiblich«, weist beiden Kategorien spezifische dichotome Semantiken wie »stark« vs. »schwach«, »rational« vs. »emotional«, »aktiv« vs. »passiv« etc. zu, instal-

liert bzw. nutzt eine bestimmte hierarchisierende Bewertung wie »stark ist besser als schwach«, »rational ist besser als emotional« etc. und leitet daraus Normen- und Wertesysteme ab, die für eine jeweilige Kultur prägend und verbindlich sind und in der Folge die Kultur insgesamt sowie die einzelnen ihrer Mitglieder ihrer Identität nach festlegen. Die westliche Kultur bspw. ist als patriarchales Normen- und Wertesystem eine männlich dominierte Kultur, in der über Jahrhunderte hinweg die Hierarchisierung des »Mannes« über die »Frau« normalisiert und als soziale Praxis identitätswirksam etabliert wurde. Ein gendertheoretischer Untersuchungsansatz dekonstruiert dieses Konzept, indem er zunächst festhält, dass selbst die Ermittlung eines biologischen Geschlechts (»Sexus«) auf normativen Setzungen basiert, die eine weite Variationsbreite unberücksichtigt lässt. Daran anknüpfend werden die semiotisch begründeten Strategien der Semantisierung von Geschlecht als soziale Konstruktionen verstanden, die auf stereotypen Zuschreibungen beruhen und gesellschaftlichen Prinzipien der Organisation von Macht dienen. Diese gendertheoretischen Ansätze eröffnen der hörspielbezogenen Medienwissenschaft einen Untersuchungsbereich, in dem die diskursiven Prozesse und Praktiken analysiert werden, mittels derer Menschen nach den Kategorien »männlich« und »weiblich« unterschieden und in der Konsequenz entsprechend unterschiedlichen sozialen Konzepten, Normen und Behandlungen unterworfen werden.

So bilden die Kategorien der Genderforschung fruchtbare Ergänzungen etwa zu den Untersuchungsaspekten der Hörspielnarratologie. Denn Hörspiele berichten nicht von geschlechtslosen Wesen, sondern meist von »weiblichen« und »männlichen« Figuren. Hörspielinhalte werden entweder durch »weibliche« oder »männliche« Erzählinstanzen vermittelt oder durch abstrakte Erzählinstanzen, die dennoch (ähnlich einem »Male Gaze« bzw. »Female Gaze«) genderstereotyp perspektivieren und inszenieren – und das häufig unter Wahrung der gegebenen Genrekonventionen. Ein entsprechend sensibilisierter Zugang, der den Zusammenhang von Vermittlung und Vermitteltem unter strenger Berücksichtigung des Gender-Kriteriums untersucht, kann gerade bei traditionellen oder älteren Hörspielen effektiv sein, wie etwa bei *DER BLAUE VOGEL*, einem Hörspiel, das um den Selbstmord einer dänischen Schülerin infolge ihrer Vergewaltigung durch einen deutschen Schüler kreist, jedoch über alle geschilderten Bewusstseinsebenen hinweg aus der Perspektive des Schülers heraus erzählt, wodurch dieser letztlich als tragisches Opfer erscheint und die zu Tode Gekommene nur als unscharfe erotische Projektion und Konstrukt des Täters. Hörspiele greifen zugleich auf genderstereotype Gattungs- und Plotmuster zurück, die in Genres wie »Krimi«, »Romanze« oder »Komödie« fixiert sind; und auch die Produktion der Hörspiele ist stark von sozialen genderimplikativen Machtstrukturen, Normen und Normierungen sowie soziokulturellen Vorstellungen geprägt. Wie eine Frauenfigur eines Hörspiels in einer bestimmten Szene spricht, handelt und behandelt wird, gibt damit auch Aufschluss über das genderbezogene Selbstverständnis der Kultur, in der das

Hörspiel (genrekonform) produziert wurde. Die Fragen sind dann etwa: Wie wird über die Sprechweise »Weiblichkeit« evoziert? Wie verhält sich eine »Frau« und wie ein »Mann« in ein und derselben narrativen Situation? Wie werden die psychischen Dimensionen von »männlichen« und »weiblichen« Figuren ausdifferenziert und gestaltet? Das kann zu synchronen wie zu diachronen, medienhomogenen wie transmedialen Vergleichsuntersuchungen Ansätze bieten, wenn man bspw. die Frauenfiguren des Hörspiels der 1960er-Jahre untersucht oder anhand einer langlaufenden Hörspielserie die Veränderungen in der Konzeption einer bestimmten Frauenfigur betrachtet. Letzteres (was bspw. an der nach Sexualstereotypen gestalteten »goldblonden«, »blauäugigen«, »hübschen« Figur der Gaby aus den TKKG-Hörspielen geschehen kann, die sich im Verlauf der Serie immer wieder mit sexualpathologischen Übergriffen konfrontiert sieht und von ihren männlichen Freunden gerettet werden muss) ermöglicht es dann auch, gesellschaftliche Entwicklungs- und Veränderungsprozesse in Hinblick auf Geschlechterstereotype und Frauen- bzw. Männerbilder nachzuvollziehen.

Durch den engen, weitgehend verbindlichen Zusammenhang zwischen der Präsenz einer Figur, ihrer Physis und ihrer Stimmlichkeit ergeben sich hörspiel-spezifische Schwerpunktsetzungen bei der gendertheoretischen Untersuchung von Hörstücken, die gerade die Konstruktion der physisch-psychischen Figuren-identität in Abhängigkeit zu Stimme bzw. Sprechweise betreffen. So hat die Analysedimension der Performanz – im Sinne eines »Doing Gender« – gerade für die genderorientierte Hörspielforschung entscheidende Bedeutung in Hinblick auf die Stimme, deren Disziplinierung, Normierung und Verwendung. Folgende Fragen treten dabei besonders in den Vordergrund: Wie wird die Kategorie »Geschlecht« stimmlich inszeniert und konstruiert und welche Rolle spielen dabei Stimm- und Artikulationsstilisierungen respektive Stimm- und Artikulationsstereotype? Auf welche Weise werden Geschlechtsstereotype wie »Emotionalität«, »Irrationalität«, »Unselbständigkeit« etc. auf der narrativen Ebene durch Stimm- und Artikulationsstereotype mitgetragen? Welche normative Wirkung wird dabei hervorgerufen oder gezielt angestrebt oder gesamtdiskursiv mitgetragen; sprich: Wie klingt »Weiblich« und wie »Männlich«? Hinzu treten selbstverständlich transmediale Fragestellungen wie: Wie werden Geschlechtsstereotype in Bezug auf die Hörspielhandlung genutzt, bestätigt oder konterkariert? Wie werden anhand der geschlechtlichen Bestimmung der »weiblichen« Figuren über den narrativen Kontext Komplexe wie Macht, Verletzlichkeit, (individuelle, aber auch (TKKG-)gruppenübergreifende) Schwäche etc. verhandelt? Welcher inhaltliche, handlungstreibende Stellenwert kommt den Figuren gemäß ihrer geschlechtlichen Bestimmung zu? Welche Plotmusterstereotype finden Verwendung? Einen besonders fruchtbaren Untersuchungsgegenstand für die gendersensible Analyse bilden auch dezidiert genderkritische und feministische Hörspiele wie etwa S' GEBURTSVERHÖR von Päivi Stalder nach dem Buch von Linda Stabler, in denen patriarchale Systeme und Praktiken als solche durch

einen »weiblichen« Wahrnehmungsstandpunkt objektiviert, einer differenzierten (Neu-)Bewertung durch die Rezipierenden übergeben und in Bezug zur eigenen Lebenswelt gesetzt werden.

All diese Aspekte und Fragestellungen erweisen ihre besondere Produktivität jedoch nicht in der isolierten Betrachtung der Figuren im Einzelnen, sondern gerade unter spezieller Berücksichtigung ihrer Interaktion. Das führt einerseits zu einer stärkeren Beachtung der Art und Weise, wie sich Figuren in einem Hörspiel gegenüber Figuren derselben oder aber auch einer anderen geschlechtlichen Bestimmung stimmlich und sprachlich verhalten; welche Geschlechtsstereotype oder genderspezifisch normierten Verhaltensweisen dabei zur Anwendung kommen oder auch entautomatisiert werden; und wie dabei außertextuelle Implikationen im Hörspiel wirksam werden sowie das Hörspiel selbst bei der Konstruktion von Wirklichkeit mitwirkt. Andererseits ist davon im Speziellen auch die sexuelle Ebene der figuralen Interaktion betroffen und damit auch Fragen einer entsprechenden Normierung (»heterosexuelle Matrix«).

Zugleich und in Erweiterung des Untersuchungsschwerpunkts vom intratextuellen zum realweltlichen Zusammenhang reflektiert die genderorientierte Hörspielanalyse neben den von den Hörspielen unterstützten Prozessen und Strategien der Sinnkonstruktion die Rolle des Hörspiels im gesellschaftlich-kulturellen Gesamtdiskurs der Geschlechtskonstruktion. Dabei können nicht nur die diskursive Funktionalisierung sowie die Interaktion des Hörspielmediums mit anderen Diskurs- und Mediensystemen in den Blick genommen werden, sondern auch konkrete Produktionszusammenhänge, bei deren Betrachtung die Rollen von Intendant, Programmplanung, Autorschaft, Regie, Hörspielenden, Dramaturgie, Schnitt, Technik etc., ihr Zusammenspiel und hierarchisches Gefälle sowie deren Auswirkung auf die Einzelproduktionen, aber auch den Gesamtoutput an Hörspielproduktionen analysiert werden.

Ähnlich wie die Kategorie des »Gender« sind auch die anderen zuvor genannten Kategorien von »Class«, »Race« und »Age« strukturiert und funktionalisiert und bei einer hörspielbezogenen Untersuchung zu analysieren. Bei »Class« wird das differenzbildende Prinzip durch die soziale Zugehörigkeit bereitgestellt, an das Aspekte wie die Verfügbarkeit bzw. der Zugang zu Wohlstand, Macht, Bekanntheit etc. geknüpft sind. Bei »Race« wird die tatsächliche ethnische Zugehörigkeit bzw. ein stereotypes Bild oder ein Konstrukt derselben zugrunde gelegt und im strengen Sinne zwischen »Fremd« und »Eigen« differenziert, um Normalitäten zu etablieren und zu plausibilisieren. Bei »Age« wird schließlich, wie im aktuellen Mundarhörsspiel häufig, die Zuordnung zu bestimmten Altersgruppen genutzt, um Differenzen zu etablieren, Semantisierungen zu installieren und bestimmte Werte-, Normen- und Normierungssysteme zu verargumentieren. All diese Kategorien lassen sich, wie gesagt, bei der Analyse analog der Kategorie »Gender« als heuristisches Muster den Hörspielen auflegen, um zu ermitteln, wie die jeweiligen

Texte sozialen Stand, Klassenzugehörigkeit, (Chancen-)Gleichheit, Heimat, Produktivität etc. konzipieren und konstruieren – und letzten Endes: individuelle wie kulturtolle Kollektive Identität. Immer ist dann zu fragen, wie klassistische, ethnische oder altersbezogene Konstrukte speziell akustisch realisiert bzw. mitgetragen werden, welche Rolle dabei entsprechenden Stereotypen Schemata zukommt und wie diese sich in der Verwendung der Hörspieltechnik niederschlagen. Der Einsatz von Jugendsprache, Kiezdeutsch oder anderen Sozialekten zur Markierung sozialer Randgruppen oder gar krimineller Figuren in Differenz zur Standardhochsprache der »normalen« Figuren wie etwa in Benjamin Quabecks *KEINE SEKUNDE SCHANZE* oder *3 TAGE NORDSTADT* kann dabei besonders für die Untersuchung der Kategorien »Class« und »Race« interessant sein. Spielt das Hörspiel mit »fremdländischen« Figuren wie etwa das im Migrantenmilieu angesiedelte Stück *DIE FEUERBRINGER* von Tomer Gardi, stellt sich immer auch die Frage der Authentizität der Sprachverwendung, die unter produktionellem Rückgriff auf »Native Speakers« gewahrt sein kann, die aber genauso gut als diskriminierende Zuschreibung reine stereotype Stilisierung sein kann und dann als stereotypisierendes Sprechen zu werten ist. Entsprechend existieren auch ganz spezifische Formen der Verstimmlichung von Alter, die auf einer an Stereotypen orientierten Besetzungspraxis ebenso basiert wie auf einer besonderen Sprachlichkeit und Stimmverwendung. Ein besonderes Augenmerk verdient dabei vor allem die Korrelation von Alter, Krankheit (bspw. Demenz) und einer krankheitsbedingten Sprachgestörtheit oder gar Aphasie.

In intersektionalen Ansätzen werden all diese analytisch separierbaren Kategorien gesamtheitlich betrachtet und mit ihren sich wechselweise intensivierenden Potenzialen gesehen. So werden häufig in Medienprodukten allgemein die Kategorien von »Gender«, »Class«, »Race« und »Age« funktional korreliert und bspw. Kriminalität mit jungen, männlichen Migranten verhandelt oder das konventionelle Opfer als junge, weiße Frau inszeniert.

Auf theoretisch-analytischer Ebene wird inzwischen teilweise auch das Konzept von »Body« als Untersuchungsgegenstand mit dem Stellenwert eines gleichsam manifesten intersektionalen Schnittbereichs stärker in die Analyse hineingetragen und eine medial vermittelte Normierung von Körperlichkeit produktiv erforscht. Da das Konzept von Körperlichkeit in den meisten Kulturen elementar mit jenem von (individueller) Identität verknüpft ist und zugleich eine intersektionale Zusammen schau der Aspekte von »Gender«, »Sex«, »Race« und »Age« ermöglicht, ist der medialisierte Körper prinzipiell ein Untersuchungsgegenstand dekonstruktivistischer Analyse par excellence. Gewissermaßen als Metatext, in dem sich die Person als solche manifestiert und kontextualisiert und in dessen Form und Norm sich sofort und immer auch die gesellschaftlich-kulturellen Implikationen einschreiben, bildet er einen zentralen Zugang für die kultursemiotische Bestimmung von »Mensch« und »Welt« insgesamt. Hinzu treten bei körperbezogenen Untersuchungen weitere Wertungen, Bedeutungen, Kodes und Normen, die etwa auf die körperliche Mate-

rialität gerichtet sein können. Wichtige Fragen sind dabei: Wie wird der Körper allgemein zu einem Medium, über das Semantiken kommuniziert, Normen verhandelt und Demarkationen gezogen werden? Wie wird Individualität körperlich konstruiert und reglementiert? Wie werden Körperaspekte zu Bedeutungsträgern und auf diesem Wege wiederum zum Katalysator von gesamtgesellschaftlichen Praktiken der Kontrolle, Regulation, Normierung etc.? Gerade bei einem sehr unkörperlichen Medium wie dem Hörspiel stellen sich hier teilweise methodische Schwierigkeiten, aber auch interessante Anknüpfungspunkte für die Entwicklung weiterer, neuer Untersuchungsmöglichkeiten. In der Auseinandersetzung mit einem um die Liebenswürdigkeit von Übergewichtigkeit oszillierenden Hörspiel wie *LIEBESFETT* von Lena Kazian, das zugleich einen non-heteronormativen Grunddiskurs besitzt, der jedoch geschickt vom Kernthema des Stücks überspielt wird, ergeben sich so Fragen danach, wie die Körperlichkeit einer der beiden Hauptfiguren inszeniert und vor allem sprachlich gefasst wird, wobei oder auch obwohl sich diese aufgrund der Hörspielmedialität einer konkreten, insbesondere plastisch-visuellen Erfassbarkeit gerade entzieht.

Essentielle genretheoretische Überlegungen stellte in den 1920er-Jahren schon Jurij Tynjanov an, der in seinen Grundlagentexten das Konzept von der Tradition des Traditionsbruchs fasste; vgl. Tynjanov 1971a und 1971b. Für allgemeine Literatur zur Genretheorie siehe u.a. Scheinpflug 2014 und Gittel 2021; mit filmtheoretischer Ausrichtung auch Bordwell/Thompson 2008, 317–381, und die Beiträge in Kuhn/Scheidgen/Weber 2013.

Das traditionelle Verständnis des Hörspiels war stark durch die Entstehungsbedingungen des Rundfunks geprägt; Soppe 1978 erörtert allgemein die Bedingungen der Etablierung des Hörspiels als »Genre« Mitte der 1920er-Jahre. Der Rundfunk, der sich in Deutschland erst ab 1923 und dann nur sehr schleppend etablierte, war von Beginn an durch ökonomische Interessen beeinflusst, da einerseits die Produzenten von Empfangsgeräten und andererseits die Programmgesellschaften bemüht waren, sich initiativ einen Käufer- bzw. Rezipierendenkreis zu erschließen (vgl. Soppe 1978, 43f.).

Zunächst stand die Übertragung von Konzerten und anderen Musikaufführungen im Vordergrund, bis man versuchte, durch die Sendung rezitierter Gedichte, Märchengeschichten, dramatischer Szenen, von Texten klassischer wie zeitgenössischer Autoren, später auch von Theateraufführungen und literarisch-musikalischen Matineen beim Publikum größeres Interesse zu erwirken (vgl. Lersch 2006). In gewissem Sinne richtungsweisend war in dieser Beziehung die Übertragung der Operette »Frasquita« von Franz Lehár am 18. Januar 1924 durch die Sendeanstalt im Ber-

liner Voxhaus. Das Prinzip der Live-Übertragung, das in der Anfangszeit vor allem aus technischen Gründen das einzige gangbare war, bewirkte jedoch, dass auch die allmähliche Verwendung von »Funkspielen« in den Programmen der verschiedenen Sendeanstalten nur als eine sekundäre Form der Aufbereitung literarischer Vorlagen begriffen wurde: »Man sah sich im Prinzip schlicht in einer Situation, in der die Literatur laut wird, und zog sowohl Parallelen zur oralen Erzählkunst vor dem Buchdruck als auch zum Drama« (Vowinckel 1995, 41). Dabei propagierte bereits 1927 Hans Siebert von Heister die Schaffung eigenständiger Hörspielstücke, die nicht mehr wie bisher auf umgearbeiteten Theaterstücken, Erzählungen oder ähnlichen präexistenten literarischen Texten basieren sollten, und konstatierte, dass man es beim Hörspiel »mit einer völlig neuen Kunstart und mit völlig neuen Ausdrucksmitteln zu tun hat« (Heister 1927, 437). Die grundsätzliche Verwandtschaft bei gleichzeitig elementarer medialer Disparität zwischen Literatur und Hörspiel wird evident, wenn man das Verhältnis zwischen eigentlichem Hörspiel und Hörspielmanuskript in Beziehung setzt zur Feststellung, die Jiránek 1990, 212, zum Verhältnis zwischen gespielter Musik und Notenaufzeichnung macht: »[N]ur die klingende Musik ist das eigentliche, ästhetisch relevante Zeichen [znak]; die Notenaufzeichnung ist dann ein Metazeichen [metaznak]«.

Das Missverständnis, das Hörspiel als Wortkunstwerk zu betrachten und damit lediglich als Subgattung der Literatur zu klassifizieren, wie es vor allem von Klose 1962 und Schwitzke 1963 weitergehend propagiert wurde, persistiert bis heute (Klose 1970a, 11, revidierte allerdings später: »Einseitige ›Lektüre‹ langweilt und ist der Gattung nicht angemessen.«; entsprechend Loebe 1970b und Janson 1976, 4). Noch Koller 2007 begreift das Hörspiel als literarische Gattung, die lediglich sekundär eine akustische Vermittlung erfahre. Siehe dagegen bspw. Ladler 2001, 51–63, der das Hörspiel als eigenständige Mediengattung in Abgrenzung von Theater, Literatur und hörfunkimmanenter Kunst (Feature, Neues Hörspiel, Schallspiel, Originalton-Hörspiel, Musikhörspiel) ausweist und die Bezeichnung »Hörspiel« als »Gattungs-(Ober-)begriff« verstanden sehen will; vgl. u.a. auch Wegmann 1935, 19, die Diskussion der Positionen in Döhl 1982, Schlichting 1994, Weber 1997, Zimmermann 1999, 239, sowie Schmedes 2002, 10 u. ö.

Ausgehend vom Hörspiel als Textgruppe entwarf Frank 1963, 131–187, – allerdings, zeittypisch, allein manuskripttextorientiert – eine Systematik der Hörspielgattungen mit neun Hauptformen, die er in Frank 1981, 115–135, erneuerte. Schwitzke 1963, 332–396, betrachtet fünf verschiedene Hörspieltypen. Fischer 1964 unterscheidet zwischen Hörspielreproduktionen auf Basis von Bühnenstücken bzw. Erzählprosa und Originalhörspielen und macht – ähnlich an literarischen Gattungen orien-

tiert wie Frank – sechs Hörspielgattungen aus. Sein komparatistischer Ansatz verfolgt das Ziel, anhand der Kriterien von Wirklichkeitsbezug, Spielgestaltung (handlungsbestimmt, dialogisch, monologisch, stimmexklusiv, totales Schallspiel), Zeichensystemeinsatz und Dramaturgie eine Typologie des Hörspiels insgesamt zu entwickeln.

Vowinkel 1995 skizziert nicht nur die Diversität der Hörspielgenres besonders in der Anfangszeit des Mediums sowie deren allmähliche Konturierung und Reduktion infolge der Institutionalisierung des Funkmediums, sondern entwirft eine umfassende Konzeption des Genres der Hörspielcollage mit den erwähnten Subkategorien. Zur Hörspielcollage siehe außerdem Reinecke 1986.

Weber 1997 betrachtet das Kinderhörspiel und erarbeitet anhand struktureller Kriterien allein an diesem Untersuchungsgegenstand drei generische Subtypen, das narrationslose und das narrationsbasierte literarische Kinderhörspiel sowie das radiophonische Kinderhörspiel. Diese drei stellen für Weber grundlegende Hörspielkategorien dar, unter die sich zahlreiche weitere Mikrogenres (u.a. Dialoghörspiel mit Musik und Geräusch, Gesprächsspiel, Stimmenspiel, Klanghörspiel, dokumentarische Collage etc.) subsummieren lassen. Siehe zum Kinderhörspiel auch Böckelmann 2002.

Zum Mundarthörspiel siehe Wagener 1979, Karst 1984, Bühren 2001 und besonders Hänselmann 2022a und 2022b sowie den darin gelieferten Forschungsüberblick.

Zum erwähnten Prinzip der »Déphasage«, einem am Gegenstand des Films beschriebenen rezeptionsästhetischen Distanzierungseffekt, der durch eine Reihe von medialen Verfahren hervorgerufen werden kann, siehe Odin 1983 und 2000; siehe auch Hänselmann 2018.

Grundlegend zu den Konstituenten der Genderstudien siehe bspw. Braun/Stephan 2006 und 2013 und Becker/Kortendiek 2010; für transmediale narratologische Ansätze mit Schwerpunkt auf genderanalytische Aspekte, jedoch ohne Berücksichtigung des Hörspiels siehe die Beiträge in Nünning/Nünning 2004. Speziell zur Konstruktion von Geschlecht im Radio siehe Achinger et al. 2001. Koller 2007 erfasst einige feministische und genderkritische Verfahren im Hörspielwerk von Elfriede Jelinek; historisch auch Haider-Pregler 1999. Siehe auch Liebrand 2006, Rutka 2008, Kuhlmann 2008, Stephan 2019 und Lehnert 2022, Schenker 2019 und 2022a. Zum erwähnten Konzept des »Male Gaze« im Film siehe Mulvey 1994; vgl. zum entspre-

chenden Prinzip des »Männlichen Lauschens« im Hörspiel die Anmerkungen zum »Ecoutismus« in Kap. 6.4.