

oder stereotype Denke vor sich, die als Hohlform für eine gewisse Allgemeinheit fungieren kann. Afigurale Stimmen sind daher vielfach in den sprach- und mentalitätskritischen Stücken des Neuen Hörspiels anzutreffen.

## 6.2 Sprache

Nimmt man die verbalen Aspekte einer Äußerung in den Blick, beschäftigt man sich ganz konkret mit deren sprachlicher Dimension, also mit Faktoren, wie sie auch bei der Analyse und Interpretation gedruckter Schrifttexte untersucht werden. Tatsächlich sind die Untersuchungsverfahren dieselben hier wie dort. Zugleich dürfte hieran noch einmal besonders deutlich werden, dass eine rein auf die sprachliche Dimension eines Hörspiels konzentrierte Analyse essenzielle Aspekte dieses Mediums vernachlässigen muss. Vor allem in experimentellen Werken aus dem Umfeld des Neuen Hörspiels wurde praktisch darauf hingearbeitet, dieses Bewusstsein zu etablieren. Es sei lediglich beispielhaft auf das sechste, mit »Excursus about the love in the Christian theology« betitelte Segment von Mauricio Kagels Hörspiel EIN AUFNAHMEZUSTAND hingewiesen, in dem der Flötist Michael Vetter seine Gedanken zur Liebe in der christlichen Theologie vorträgt, während ein wortloser melismatischer, an liturgische Psalmodie erinnernder Gesang unterlegt ist: Da die Sprache aufgrund ihrer vorherrschend kommunikativen und semantisch informativeren Charakteristik im Zusammenspiel mit der musikalisch genutzten Stimme zu dominieren und auch die Aufmerksamkeit der Zuhörenden vor allem auf sich zu ziehen droht, bringt Kagel Sprachspur und Gesangsspur konfligierend, ja, antagonistisch zusammen, indem immer wieder phasenweise der wortlose Gesang das wortreiche pseudophilosophische Gefasel von Vetter übertönt, bis den Zuhörenden anhand dieser Gestaltungsweise dämmert, dass Sprach- und Gesangsspur von Kagel wohl als gleichwertig zu betrachten intendiert sind. Dass die Musik hier die Sprache konterkariert, wird auch durch ihre spezifische Gestaltung in Korrelation zu den Ausführungen von Vetter deutlich: In Kopfstimme mit Staccato und hektischem Wechsel der Tonhöhen wirkt der Gesang stellenweise wie das Gackern eines aufgeregten Huhnes bzw. inhaltsleeres Geplapper, wodurch es die tatsächlich inhaltssvolle Artikulation persifliert. Das verschiebt punktuell den Aufmerksamkeitsschwerpunkt auf den Bereich des Gesangs, zumal die sprachlich geführte Argumentation bald unplausible Prämissen macht, also an Nachvollziehbarkeit einbüßt und die lustige Unterhaltungsoption, die der Gesang dann anbietet, attraktiver wird als die Vermittlung der (zweifelhaften) Informationen, die die Sprache weiterhin leistet. Letztlich gipfelt das Ganze in eine Materialisierung der Materialität, indem die Gesangsspur so auf die Sprachspur abgestimmt wird, dass mehrmals eine kurze musikalische Pause entsteht, in der eine zentrale Aussage gemacht wird wie »Der Mensch... liebt... sich selbst.« oder »Wenn der Mensch jetzt sich selbst liebt...«, ehe der Gesang wie-

der einsetzt und die *Conclusio* aus der Aussage übertönt. An solchen Stellen wird besonders stark spürbar, wie der Gesang gegen die Sprache und ihre semantische Inhaltsvermittlung arbeitet, denn er bietet dieser zwar kurz die Möglichkeit, sich allein zu entfalten, den Zuhörenden einen halben Gedanken zu vermitteln und deren Interesse für die Fortführung und Entfaltung des Gedankens zu wecken, setzt dann aber plötzlich wieder ein und verhindert damit gerade die ungehinderte Informationsvermittlung. Dadurch wird der auf Störung, Interferenz und gleichzeitig Ausgleich abgestellte Bau des Hörspielsegments besonders deutlich. Tatsächlich experimentierte Kagel in seinem vielseitigen Werk wiederkehrend mit der Aufhebung von Zeichensystemischen Grenzen, bemühte sich um eine »Durchlässigkeit der Gattung Musik/Hörspiel« (Mauricio Kagel zitiert nach Döhl 1992, 89) und versuchte sowohl die Dominanz der Sprache zu reduzieren als auch die rein funktionale Verwendung von Musik im Hörspiel zu überwinden.

Untersucht man die Sprache eines Hörspiels, hat man grundsätzlich den ganzen kleinschrittigen Weg von der Wort- über die Satz- bis hin zur Textsemantik zu gehen und dabei die üblichen Dimensionen von Lexematik, Grammatik, Semantisierung, Intertextualität, aber auch Rhetorik und Metrik zu berücksichtigen, die in Form einer differenzierten Propositionsanalyse den Sinngehalt der sprachlichen Seite des Hörspieltextes erfassbar und modellierbar machen. Da diese Bereiche der Textanalyse mit ihrer Theoriebasis und ihrem methodischen Inventar jedoch nicht hörspielspezifisch sind, außerdem bereits in einer Fülle sehr guter Einzelveröffentlichungen zugänglich sind und in aller Regel auch die Grundlage jener philologischen Ausbildung bilden, zu der die Hörspielanalyse nur ein Exkurssthema darstellt, können die Ausführungen dazu im Rahmen dieser Einführung knappgehalten werden. Die folgenden Hinweise sind entsprechend stark reduziert und unbedingt ergänzungsbedürftig um das ganze Arsenal der sprach- und textsemiotischen Methoden der allgemeinen Linguistik, Literaturwissenschaft und Kommunikationswissenschaft, denn es wird lediglich exemplarisch auf einige wenige Untersuchungsfelder hingewiesen, die für die Hörspieluntersuchung mitunter stärkere bzw. eigene Bedeutung haben.

Die Sprache betrifft den zentralen Wortlaut einer Äußerung in einem Hörspiel, also das, was die Figuren bzw. Instanzen der sprachlichen Vermittlung wortwörtlich von sich geben. Meist dominieren die sprachlichen Aspekte eines Hörspiels den generellen Gehalt eines Hörspiels und somit auch die einzelnen Vermittlungsinstanzen von Geräusch oder Musik, da die Sprache das wohl kommunikativste und informationshaltigste Zeichensystem des Menschen ist. Gleichwohl gibt es nicht wenige Hörspiele, die völlig auf sprachliche Inhalte verzichten und bspw. lediglich durch das kompositorische Arrangement ausgewählter Geräusche und Klänge einen bestimmten Inhalt formen. Bereits eines der frühen Hörspiele, Walter Ruttmanns *WEEKEND* von 1930, wäre ein Beispiel hierfür; neuere soundscapeartige Stücke knüpfen hieran an.

Jenseits der allgemeinen sprachvermittelten Semantik sind für die Hörspielanalyse die stärker pragmatischen und performanzbezogenen Dimensionen der Sprache wichtig, denn Sprache erscheint im Hörspiel durchweg als gesprochene Sprache und in diesem Zusammenhang meist als stilisierte Figurenrede. Entsprechend kommt gerade dem jeweils gewählten *Stilniveau* eine größere Bedeutung zu. Die Möglichkeit, dass eine Figur, anstatt sich der gehobenen Sprache zu bedienen, auf Alltagssprache, ja, gar auf eine sozial eingefärbte Umgangssprache oder Kunstsprache zurückgreift, wird häufig im Hörspiel genutzt, um über diese lexematisch-grammatikalische Markiertheit des Gesprochenen die Figuren selbst stärker zu individualisieren und zu charakterisieren. Ob eine Figur »Hütte« sagt und damit tatsächlich eine kleine, simpel gefügte Behausung meint, oder aber flapsig ein imposantes Villenanwesen, liefert entsprechend mehr Hinweise über die sich so äussernde Figur als über das gemeinte Objekt. Teilweise wird auch, wie etwa in Benjamin Quabecks *KEINE SEKUNDE SCHANZE* (das »Schanze« aus dem Titel als entsprechend geschriebene schnodderige Aussprache von »Chance«), versucht, über den Gebrauch von Jugendsprache das spezifische Milieu von Heranwachsenden im Hörspiel einzufangen. Auch die Verwendung von Füllwörtern, Phrasen, ein häufiger Gebrauch von »Äh« oder »Ehm« oder redundante Mitteilungspartien sind Verfahren der Sprachstilisierung, mit denen sich eine spezifische Formung von Figurencharakteren erzielen lässt. Die Verwendung von Alltagssprachlichen Ausdrücken, Anglizismen, Elisionen, die Vernachlässigung von Pronomen (»Bin gerade sehr müde, muss erst mal schlafen«) etc. liefern zudem nicht nur Indizien für das generelle sprachliche Verhalten, zu dem eine Figur gewissermaßen fähig ist, und damit auf die Figur selbst, sondern sie geben oft auch Hinweise darauf, ob sich die Figur in einer ihr vertrauten Umgebung mit ihr bekannten anderen Figuren befindet, wodurch sie sich gewissermaßen berechtigt und befähigt sieht, mit der Sprache unbefangen und eher nachlässig umzugehen. Entscheidend sind diesbezüglich auch die Reaktionen der anderen Figuren, denn signalisieren diese, dass sich die Figur unpassend äußert, oder fordern sie (vergeblich) explizit eine andere Kommunikationsform ein, kann auf ein generell unangepasstes Wesen der redenden Figur geschlossen werden. Nutzt die Figur dagegen nach einer entsprechenden Vorhaltung einen neuen Sprachstil, kann dadurch auf Machtgefüge und Dominanz-Subordination-Bezüge geschlossen werden. Die bereits zitierte Passage aus *DER GEWISSENLOSE MÖRDER HASSE KARLSSON* wäre ein Beispiel dafür:

*Frau Karlsson:* Hast du deine Aufgaben gemacht?

*Junger Hasse:* Mhm.

*Frau Karlsson:* Ich höre dich nicht.

*Junger Hasse:* Ja, hab ich gesagt.

*Frau Karlsson:* Nein, du hast nichts gesagt.

Auf diese Weise lassen sich aus dem Zusammenwirken von Stimme und Sprache innerhalb von Figurendialogen Rückschlüsse auf die interkommunikative Relation der sprechenden Figuren ziehen, sprich: ob sie aggressiv, verliebt, angespannt etc. gegeneinander eingestellt sind. Das wiederum kann ein wesentlicher Bestandteil für die Ermittlung der Figurenkorrelationen sein (vgl. Kap. 7.4).

Daneben spielt auch der *Abstraktionsgrad der Sprache* eine Rolle bei der Charakterisierung der hörspielinternen Sprechenden. Äußert sich eine Figur in einfachen Sätzen mit basalen Wörtern im Rahmen pauschalisierender Aussagen oder nutzt sie im Gegenteil einen sogenannten elaborierten Kode mit umfassendem Wortschatz, großer begrifflicher Differenziertheit und komplexeren Satzstrukturen, kann dadurch bspw. ein gewisser Bildungsgrad angezeigt werden. Gleiches gilt für den Gebrauch von Metaphern, Vergleichen etc. beim Versuch, sich verständlich zu machen, und auch die generelle *rhetorische Überformung* der Mitteilungen einer Figur kann stereotyp als Indiz für deren Intelligenz, Klassenzugehörigkeit oder Bildungsniveau funktionalisiert sein. Ähnliches gilt auch für die Verwendung von *idiomatischen Ausdrücken* und Sprichwörtern (»Kind und Kegel«, »Der frühe Vogel...« etc.).

Bei hörspielinternen Dialogsituationen kommt außerdem den *interkommunikativen Relationen* eine größere Relevanz zu, also den sprachlich fassbaren Codes der Angemessenheit, die sich aus der Vertrautheit der jeweils miteinander Sprechenden sowie dem Besprochenen ergibt. Werden intime Themen angeschnitten, tritt dieser Aspekt der Sprache deutlich hervor und lässt sich durch die Kategorien von Adäquatem oder Inadäquatem leicht fassen. Zur korrekten Einordnung ist hierbei eine eingehendere Kenntnis der sozialen Kommunikationsprinzipien nötig, die im Hintergrund des Gesprächs als konventionelle kulturelle Normierungen bestehen. Zielführend ist dabei häufig die Frage »Ist das, was da gesagt wird, in der Form, wie es gesagt wird, in Bezug auf die Person, zu der es gesagt wird, angemessen?«. Besonders Ausprägungen von sprachlicher Gewalt können so rasch ermittelt werden, etwa, wenn sich eine männliche Figur gegenüber einer weiblichen Figur, die sie kaum kennt, sprachlich distanzlos oder übergriffig verhält, wenn eine Figur sich flapsig zum eben erfolgten Tod eines Angehörigen einer anderen Figur äußert oder wenn eine Figur Dinge thematisiert, die das Schamgefühl einer anderen Figur offensichtlich verletzen. Sinnvoll ist es diesbezüglich in aller Regel auch, die sprachlichen Inhalte in unmittelbarem Zusammenhang zu ihrer stimmlichen Realisation zu betrachten: Das Brüllen brutaler Worte in Mauricio Kagels *DIE UMKEHRUNG AMERIKAS* etwa stellt dieses effektive Zusammenspiel in medienreflexiv-analytischer Weise heraus.

Aufgrund der engen Interdependenz von Stimme und Sprache und ihrer meist korrelativen Behandlung in der Forschung, werden die Literaturhinweise zu diesen beiden Zeichensystemen hier gemeinsam aufgeführt: Allgemein zur Gesprächsanaly-

se siehe bspw. Linke/Nussbaumer/Portmann 2004, 293–334. Allgemein zum Einsatz der Stimme im Hörspiel und den Implikationen der »körperlosen« Stimme siehe Macho 2006, Schnickmann 2007, Elstner 2010 und Pinto 2012 (Pintos Diktum »Ohne Stimmen, kein (narratives) Hörspiel« (146) ist jedoch fragwürdig) sowie die Beiträge in Hannken-Illjes et al. 2017. Zu den Sprechstilen in Funk und im Hörspiel siehe u.a. die Beiträge in Sendlmeier 2005 sowie Gutenberg 1980, Selting 1995 und – unter diachroner Perspektive – Meyer-Kalkus 2001 und Eckstein 2008. Janson 1976, 4, spricht neben Monolog und Dialog für das Hörspiel noch die wesentlichen »Sprachformen« von Erinnerung, Reflexion, Erzählung und Bericht an. Siehe auch Pfister 2001, 149–219, sowie Krech et al. 1991 und darin besonders den Beitrag von Krech 1991. In kritischer Rezeption lässt sich auch die Publikation von Fährmann 1967 zur charakterologischen Stimm- und Sprechanalyse besonders aufgrund ihrer hochdifferenzierten Betrachtung von Stimme und Sprache noch heute fruchtbar machen; dasselbe gilt für Saran 1907 hinsichtlich der Schallformanalyse. Zum Komplex der Sprache in seiner Bedeutung für das Hörspiel siehe Keckeis 1973, 43–64. Speziell zum Einsatz und der Gestaltung der Stimme im Neuen Hörspiel siehe Kottkamp 2001. Eine Typologie des Hörspieldialogs erarbeitet Vielhauer 1999. Zu Sprechen und Sprache im Hörspiel siehe auch Schwitzke 1963, 198–207, und – für eine semiotische Bewertung – Fischer-Lichte 1983, 31–47. Stereotypisierendes Sprechen ist grundsätzlich nichts Hörspielspezifisches, sondern findet sich etwa früh auch im (Zeichentrick-)Film, wo es erste wissenschaftliche Aufmerksamkeit erfuhr; siehe u.a. Davé 2005 und 2013, Lehman 2007, passim, sowie Needham 2009. Speziell zu stereotypisierendem Sprechen im Hörspiel siehe die Beiträge in Heilmann 1995, Schenker 2022a, 203f., und 2022b sowie Lehnert 2022.

### 6.3 Geräusch

Installiert die Stimme im Hörspiel die Figur und vermittelt die Sprache in der Regel das Gros der Informationen und Semantiken, so liegt die Hauptaufgabe des *Geräusches* meist darin, die Objekte der dargestellten Welt zu manifestieren, die diegetische Räumlichkeit zu evozieren und konkrete Handlungsverläufe akustisch zu illustrieren. Ein Vogelgezwitscher beim dezenten Hintergrundrauschen des Windes, ein gleichmäßiges Wellenschlagen, das Stampfen und Zischen von Fabrikationsanlagen, das Brausen und Hupen von Autoverkehr – all das sind einfache Beispiele für die Etablierung von Räumlichkeit anhand von Objektgeräuschen, vor deren Szenerie sich ein Gespräch entfalten kann, das dann eine relativ klare räumliche Verortung besitzt. Doch in gleicher Weise wie Wörter Konnotationen tragen können, sind meist auch Geräusche mit recht stabilen assoziativen Nebenbedeutungen versehen,