

erste Stimme das letzte Wort der zweiten Stimme aufgreift und direkt daran einen neuen Aussageteil knüpft etc. Zugleich werden bestimmte bedeutungsschwere Worte wie »Liebe« immer von beiden Stimmen gleichzeitig gesprochen, um den symbiotischen Charakter im Verhältnis der beiden Stimmen zueinander hervorzuheben. Der dadurch erzeugte Eindruck ist der eines einzigen Bewusstseins, so als hätten die beiden Frauen, auch wenn sie mit verschiedenen Stimmen sprechen, doch ganz denselben Gedanken, den sie dann konzertiert, gleichsam synlogisch hervorbringen und äußern. Statt einer dialogischen Struktur, die durch einen stetigen Wechsel der Bezugsrichtung geprägt ist, haben die Aussagen hier denselben Ausgangs- und denselben Zielpunkt: Die Stimmen sprechen gewissermaßen in dieselbe Richtung.

Bei einem *diskursiven* Austausch zwischen mehr als zwei Stimmen, kann es ebenfalls zu einer »Lagerbildung« kommen, d.h. bestimmte Figuren stimmen sozusagen in ihren Ansichten überein und gehen dadurch zugleich auf Distanz zu den anderen Figuren. Oder eine Stimme kann auch als intermediäre Instanz eine Vermittlerrolle zwischen zwei stimmgetragenen, oppositionären Meinungen bilden. Die elementaren Zeichenrelationen können hier zur präzisen Beschreibung der Verhältnisse eingesetzt werden.

Sprechweise

Während mit den Aspekten der Stimmqualität gewissermaßen unveränderbare Eigenschaften bzw. Variationskonstanten einer Stimme erfasst und der Analyse zugänglich gemacht werden können, wobei dann primär die betreffenden Eigenschaften einer Stimme im Verhältnis zu jenen einer anderen Stimme in den Blick geraten; erfasst man mit den Aspekten der *Sprechweise* in erster Linie Eigenheiten ein und derselben Stimme in unterschiedlichen Artikulationssituationen und zieht dabei Schlüsse auf eventuelle emotionale, kognitive etc. Ursachen für die Veränderung der Sprechweise. So kann eine Stimme hinsichtlich ihrer Stimmqualitäten bspw. ein sanfter voller Tenor mit geringem Tonumfang und gleichförmigem Tonhöhenverlauf bei relativ konstanter Indifferenzlage sein, jedoch hinsichtlich der Sprechweise mal lauter artikulieren, mal leiser, mal schreien und mal flüstern. Vereinfacht könnte man daher auch sagen, dass im Hörspiel in Gestalt der spezifischen Stimmqualität eine Figur mit einem bestimmten individuellen Aussehen und einer dezidierten Charakteristik auftritt, die über ihre jeweilige Sprechweise dann zu handeln beginnt, Gefühl und Kalkül zeigt und eine Persönlichkeit ausbildet. Wenn also ein und derselbe Schauspieler in verschiedenen Hörspielen glaubhaft ganz unterschiedliche Figuren verkörpert, dann liegt das in erster Linie an der je unterschiedlichen Sprechweise, die er auf Basis seiner grundsätzlich gleichqualifizierten Stimme entfaltet.

Die Sprechweise betrifft also Wahlfaktoren der Artikulation. Ein und derselbe Sprechinhalt kann auf unterschiedlichste Art realisiert werden und die im konkreten Hörspiel jeweils getroffene Entscheidung steht in Opposition zu den entsprechend nicht gewählten Optionen, die als Hintergrund den semiotischen Rahmen bilden. Dabei gilt für die Interpretation, dass, wann immer eine Abweichung von einer Norm gemacht wird, erschlossen werden muss, was diese Abweichung begründet. Schreit eine Figur »Guten Abend!«, anstatt diese Worte in Zimmerlautstärke zu sagen (was zumindest in Orientierung an der zunächst immer gültigen Norm der außertextuellen Realität »normal« wäre), ist gerade diese Entscheidung für die Bewertung der entsprechenden Sprechweise signifikant – genauso wie es ein Flüstern derselben Worte wäre. Ausgehend von dieser Signifikanz der getroffenen Wahl – »geschrien« vs. »gesagt« vs. »geflüstert« – muss im Folgenden ermittelt werden, was am wahrscheinlichsten Ursache für diese spezielle Wahlentscheidung war, sprich: Es muss die semantische Motivation der jeweiligen Sprechweise bestimmt werden. Auch hier sind die bereits eingeführten semantischen Relationen funktional. Äußert sich die Figur als einzige in dieser Art und Weise, tritt sie offenbar in Opposition zu den übrigen eventuell anwesenden Figuren und scheint, sofern nicht andere Indizien dagegensprechen, diese Distanzierung auch zu beabsichtigen. Der Grund für ein solches Betragen kann darin liegen, dass es sich bei der Figur bspw. um einen halb-starken Provokateur gegenüber seinen Eltern, um einen Moralapostel beim Eintritt in ein Wirtshaus, um einen geltungsbedürftigen Obergefreiten bei der Begegnung mit seinen Rekruten, um einen psychisch Kranken im Zustand einer akuten Psychose oder auch schlichtweg um einen Hochbetagten handelt, der sich aufgrund seiner Altersschwerhörigkeit in einer Lautstärke äußert, die für ihn selbst als »normal« erscheint. Jede dieser unterschiedlichen narrativ-situativen Kontextualisierungen liefert ganz eigene, von den anderen Rahmungen grundverschiedene Implikationen, die eine korrekte Hypothese über die Ursachen der signifikant auffälligen Sprechweise der betreffenden Figur erlauben. Auf diese Weise werden die verschiedenen Aspekte der Sprechweise, die analytisch immer als alternative Optionen verstanden werden müssen, dazu eingesetzt, das narrative Gebilde eines Hörspiels zu strukturieren, Figuren voneinander abzusetzen bzw. zu gruppieren, Weltauffassungen und Selbstbilder der Figuren sowie entsprechende Vorstellungen über Handlungsprinzipien, Werte und Normen herauszuarbeiten, Emotionalität und Rationalität zu unterscheiden und auch verschiedene Erzählebenen klar zu separieren, wie besonders jene einer extradiegetischen Erzählinstanz von jener der intradiegetisch handelnden Figuren (dazu ausführlicher in Kap. 6.4 und 7.5).

Das differenzierte Spiel mit der Sprechweise, über das sich ein beträchtlicher Teil der Gesamtsemantik eines Hörspiels entfaltet, besitzt in der analytischen Betrachtung eine Vielzahl an Anknüpfungspunkten, die sich in jenen acht Bereichen zusammenfassen lassen, die im Folgenden aufgeführt sind.

1. *Lautung*:
 - a) *Artikulation* (undeutlich – deutlich – überdeutlich; undeutlich – scharf; genuschelt – klar; Staccato – Legato; Eulalie – Dyslalie)
 - b) *Aussprache* (Standard/Umgangssprachlich/Dialekt/Mundart/Akzent)
2. *Lautstärke/Lautheit* (laut – leise; dem Raum/Gegenüber (nicht) angemessen)
3. *Sprechtempo* ((zu) langsam/(zu) schnell, gleichförmig/wechselnd)
4. Betonung/Akzentuierung/Strukturierung:
 - a) *rhythmischer Verlauf* (gleichmäßig – ungleichmäßig, pausendurchsetzt – flüssig usw.)
 - b) *Melos*: Sprachmelodieverlauf samt den Atemgeräuschen
 - c) *Pausenstruktur/artikulatorische Gliederung*: wie wird die Rede durch Pausen segmentiert
 - d) *Akzentstruktur*: intonatorische Relevantsetzung von Redeteilen
 - e) *Dynamik/Lautstärkenmodulation*: Unterschiede in der Artikulationsintensität mit verschiedenen Lautstärkestufen (piano – forte)/-übergängen (crescendo – decrescendo)/-akzenten (subito piano – subito forte)
 - f) *Agogik*: Artikulationsgeschwindigkeit mit verschiedenen Geschwindigkeitsstufen (schnell – langsam)/-übergängen (accelerando – ritardando)/-akzenten)
 - g) *Intonation/Tonmusterselektion*: Hebung und Senkung der Stimme; terminal (fallend), interrogativ (steigend), progreident (linear)
5. *Stimmspannung*: euton (wohlgespannt), hypoton (unterspannt), hyperton (überspannt); anfangsbetont – endbetont etc.
6. *Gestus/rezeptive Sprechwirkung* (freudig, ängstlich, ironisch, beruhigend, erstaunt, traurig, wütend, gleichgültig, bestimmt, ungläubig etc.)

Eine bestimmte Stimme kann also ein und dieselbe sprachliche Äußerung in ganz unterschiedlicher Weise realisieren. Am markantesten sind dabei sicher die Möglichkeiten der *Lautung*, da diese vornehmlich darüber entscheiden, ob ein Sprechinhalt verständlich ist oder nicht.

Während die *Artikulation* rein akustisch die Verständlichkeit beeinflusst, bilden sich bei der *Aussprache* in erster Linie in phonetisch-lexikaler Hinsicht entsprechende Einschränkungen, aber auch eine Fülle weiterer Optionen und semantisch-semiotischer Bedeutungsdimensionen. Gleichwohl kann auch gerade im Rahmen der Dichotomie von Eulalie und Dyslalie eine figurencharakterisierende Semantik erschaffen werden. Diese beiden Begriffe bezeichnen eine korrekte bzw. eine von Sprechfehlern gekennzeichnete Artikulationsweise. Während Eulalie die Fähigkeit meint, Sprachlaute korrekt und fließend zu bilden, und diese als solche den Standard der Sprechweise im Hörspiel darstellt, sind markante Formen von Dyslalie etwa ein generalisiertes Stottern oder Lispeln, die in dieser Gestalt und insbesondere in Abweichung vom Eulalie-Standard zur Konturierung einer Figur

herangezogen werden können. Im Kinderhörspiel *RITTER ROST – DER DOPPELTE KOKS* bspw. spricht Felix Janosa so einmal die Figur des echten Drachen Koks mit der für diese Figur typischen Stimmqualität (zu hoch, nasal, gedrückt-eng etc.), jedoch, was die Sprechweise anbelangt, in Eulalie und zugleich die Figur des falschen Drachen Koks mit identischer Stimmqualität, allerdings mit einem Sigmatismus, also mit einer auf dem Konsonanten »S« konzentrierten Dyslalie, bei der dieser Laut konsequent als »F« wiedergegeben wird (»Fuppe« statt »Suppe«). Für die Zuhörenden wird so offenbar, dass die beiden Figuren intradiegetisch zwar dasselbe Aussehen haben (Stimmqualität) – tatsächlich verwechseln die übrigen Figuren des Stücks die beiden Drachen fortwährend –, es sich aber trotzdem um zwei grundverschiedene Figuren handelt (Artikulation). Wie sich schließlich herausstellt, hat nur die Hexe Verstexe die äußere Gestalt des Hausdrachen Koks angenommen, um sich so unerkant ins Innere des Schlosses schleichen zu können. Eulalie und Dyslalie werden hier also funktionalisiert, um zwei verschiedene Figuren mit identischem Aussehen zu realisieren.

Noch deutlicher als durch generalisierte Besonderheiten in der Artikulation können über den Aspekt der *Aussprache* Figuren auffallend differenziert und charakterisiert werden. Wenig charakterisiert eine bestimmte Figur jenseits ihrer Stimme stärker als der Umstand, dass sie sich nicht in Standardhoch- oder Umgangssprache äußert, sondern in einer bestimmten *Mundart*. Denn aufgrund der regional spezifischen Verbreitung von Mundarten und Dialekten, lässt sich bereits anhand von deren Verwendung durch die Figur(en) relativ präzise feststellen, aus welchem Teil des Landes die Figur stammt, ja, eventuell sogar, in welcher Region die gesamte Handlung verortet ist. Darüber hinaus sind seit jeher ganz bestimmte semantisch-semiotische Präskripte (Images, Stereotype, Vorurteile und Semantisierungen) an die unterschiedlichen Mundarten geknüpft, die immer, wenn das mentale Skript »Dialekt« aktiviert wird, latent wirksam werden, durch das konkrete Hörspiel explizit aktiviert und durch die Figuren inkorporiert werden können. Dabei können sowohl generelle semantisch-semiotische Präskripte im Zusammenhang von »Mundart vs. Standardsprache« bedeutungsbildend funktionalisiert werden, als auch entsprechende Präskripte, die für die jeweiligen einzelnen Mundarten im Einzelnen gültig sind. Betrifft Ersteres den stereotypen Gegensatz von »Mundart« und »Standardsprache« über die – grundsätzlich ambivalenten – Sinnlinien wie bspw. »Natürlichkeit, Lebendigkeit, Echtheit, Authentizität, Humor, Vergangenheit, Bildungsferne, Rückständigkeit etc.« vs. »Kultur, Moderne, Aktualität, Intellektualität, Jugendlichkeit, Rigidität, Distanz, Anonymität, Künstlichkeit etc.«; zielt Letzteres auf konkrete Stereotype von Einzeldialekten wie bspw. die »Gemütlichkeit, Bierseligkeit, Naturverbundenheit« bzw. den »Konservatismus, Nepotismus, Katholizismus« des Bayerischen oder auf die Berner »Behäbigkeit«, den »Frohsinn« des Kölschen respektive den »Neonationalismus« des Sächsischen. Derartige semantisch-semiotische Präskripte können ganze Hörspielbereiche und

speziell das Regional- und Mundarthörspiel prägen und strukturieren sich im Zusammenwirken mit anderen davon abhängigen Implikationen wie besonders Figureninventar und Handlungsmilieu zu stabilen genrespezifischen Narrations-schemata und Plotmusterstereotypen aus (ausführlicher dazu in Kap. 8.1). Selbst wenn von den konventionellen Präskripten abgewichen wird, bildet die unumgänglich im Hintergrund stehende Opposition von Mundart und Standardsprache die Grundstruktur für den Einsatz der Mundart im Hörspiel. Das gilt sowohl, wenn durch dialektale Einschläge und milieuspezifische Sprechweisen eine scheinbare dia- bzw. sozioklektale Authentizität und Alltäglichkeit angestrebt wird, als auch wenn eine mundartliche Lautung als »Gegensprech« in Opposition zum als »Amtsprache« fungierenden Hochdeutsch eingesetzt wird; genauso aber auch wenn durch die Verwendung von Mundart neben Standardsprache phonetisch die soziale Tektonik der Gesellschaft vermessen und damit bspw. Selbst-, Fremd- und Feindbilder konturiert und plastisch ausgeformt werden; und ebenso, wenn die Ausdrucksarmut der Mundart in den Vordergrund getrieben wird, um etwa einer Sprachlosigkeit älterer Generationen angesichts der rasanten Entwicklung der Welt Ausdruck zu verleihen.

Bei der Beschäftigung mit Mundarthörspielen ist zu berücksichtigen, dass es sich bei der so verwendeten Mundart immer um eine radiokompatibel stilisierte, gewissermaßen »geglättete« Mundart handelt, deren Hauptfunktion eben darin besteht, als semantischer Marker für »anderssprachlich« bzw. »nicht-standardsprachlich« wahrgenommen zu werden. Ihr Gebrauch etabliert also eine Differenzkategorie – dabei sollen die Mundart gleichwohl über ein möglichst großes Sendegebiet hinweg für die Zuhörenden verständlich sein. Eine »authentische« Mundart in einem Hörspiel hören zu wollen, ist damit ein weitgehend naiver Anspruch und wird den beiden zentralen semiotischen Aufgaben der Mundart im Hörspiel nicht gerecht, sprich: dem Ziel, eine Differenz von »Eigen« vs. »Fremd« akustisch zu installieren – gleichgültig, ob das »Eigene«, also sympathische Identifikationsfiguren, nun Mundart spricht oder im Gegenteil gerade das »Fremde« –, und dem Ansatz, auf Grundlage dieser basalen semantischen Demarkation weitergehende textspezifische Semantisierungen vorzunehmen (bspw. das »Eigene« semantisch als »religiös«, »überaltert«, »depressiv« etc. zu präzisieren).

Sehr ähnlich wie eine mundartlich eingefärbte Lautung werden auch *Akzente* im Hörspiel verwendet, die auf eine in Bezug zur Standardsprache des Hörspiels fremde Sprachlichkeit des sich so Artikulierenden hinweisen, – oder gar *Fremdsprachen* per se (Brechts *DER FLUG DER LINDBERGH'S* war die erste deutsche Hörspielproduktion, in der zum ersten Mal neben Deutsch auch englische und französische Sprache genutzt wurde). Auch hier tritt die auffällig abweichende Sprachvarietät der akzentdurchsetzten Sprache bzw. der Fremdsprache in Differenz zur Standardsprache und etabliert noch deutlicher und in aller Regel klar definiert die Dichotomie von »Eigen« vs. »Fremd«. Zugleich greifen umso stärker stereotype Prä-

s-kripte, entsprechend denen das »Fremde« bspw. als »feindlich«, »kriminell«, »brutal«, »korrupt« etc. semantisiert ist. Erscheinen in Tomer Gardis Schlageroperetta *DIE FEUERBRINGER* überwiegend Figuren mit einem ausgeprägten fremdländischen Akzent, ist das durch die narrative Verortung des Hörspiels im Flüchtlingsmilieu motiviert und, wenn man so möchte, durch die Produktion mit einem diversen Sprecherinnen- und Sprecherstab sowie die positive Charakterisierung der Figuren »legitimiert«. Wenn sich in *INSCHALLAH*, *MARLOV* dagegen die Hauptfigur gegen sprachlich markierte Mudschaheddin zur Wehr setzen muss, werden viele der sprachverknüpften negativen Stereotype bedient und das Hörspiel gerät, wie viele andere ähnlich verfahrenende Stücke, in den Verdacht des »Racevoicing« (Schenker 2022b). Immerhin ist es bei den meisten Hörspielproduktionen mittlerweile gängige Praxis, für die Besetzung fremdsprachlich akzentuierter Rollen nicht auf deutsche Sprecherinnen und Sprecher zurückzugreifen, die einen Akzent klischeehaft und stereotypenbehaftet improvisieren.

Es sei noch einmal generell darauf hingewiesen, dass es für die Funktionen der sprachbezogenen Differenzbildung und Semantisierung grundsätzlich unerheblich ist, ob ein Akzent, eine Mundart oder auch eine Fremdsprache »authentisch« bzw. korrekt ist bzw. ob es sie überhaupt gibt. In seinem Stück *MOIN VADDR LÄBT* verwendete Walter Kempowski bspw. einen aus jiddischen und schlesischen Elementen konstruierten Kunstdialekt; ähnlich auch Gert Jonke mit seinem pseudoösterreichischen Phantasiedialekt in *DAMALS VOR GRAZ*. Gleichwohl gelingt es in beiden Fällen, das so sprachlich Markierte als das »Ander« zu instanzieren und mit einer spezifischen Bedeutung aufzuladen. Das funktioniert selbst dann noch, wenn man wie Hans G Helms in *FA:M' AHNIEGWOW* phonetische Splitter aus dreißig Sprachen zu einer Privatsprache vermischt, wobei speziell in dieser Extremform der Sprachspielerei einerseits auch die Grenzen des rein lexematisch Verständlichen ausgelotet und andererseits die Bruchkante zwischen Sprachlichem und Stimmlichem gesucht wird.

Gleichgültig, ob für die Sprechweise einer Figur eine an der Standardsprache orientierte oder von dieser abweichenden Lautung gewählt wurde – auch Mischformen und signifikante Wechsel im Hörspielverlauf sind natürlich semantisch hoch relevant –, kann die *Lautstärke* einer Sprechweise als Quelle semantischer Markierung genutzt werden. Auch hier sind vor allem Abweichungen von einer hörspiel-spezifischen Normalform zeichenhaft zu verstehen, etwa, wenn eine Figur im Gegensatz zu anderen Figuren auffallend laut bzw. leise spricht bzw. ihre Lautstärke plötzlich im Gespräch bedeutsam verändert. Als zeichenhaftes Moment bemerkt, muss dann sogleich ermittelt werden, wodurch dieser auffällige Umstand im Kontext der betreffenden Hörspielsituation motiviert sein kann – vielleicht durch eine starke emotionale Erschütterung der Figur, die ihrerseits dann wieder auf Basis von Textdaten hergeleitet werden muss, damit die Hypothese der emotionalen Erschütterung aufrechterhalten werden kann.

Ganz ähnlich sieht es auch mit dem *Sprechtempo* und der *Stimmspannung* aus, über deren geschickten Gebrauch eine Sprecherin oder ein Sprecher oftmals unmittelbar einen emotionalen Impetus widerspiegeln kann. Auch auf dieser Ebene der Sprechweise greifen teilweise noch stereotype Muster, etwa, wenn durch ein merklich hohes Sprechtempo und die damit verbundene Atemlosigkeit der Sprechenden die starke Erregung oder auch Extrovertiertheit der so gestalteten Figuren herausgestellt werden. Die Stimmspannung besitzt dabei mit dem Zustand der Eutonie gleichsam einen natürlichen Normalzustand, eine Mittellage ökonomischer Sprechweise, von der durch eine stärkere (überspannt) bzw. schwächere (unterspannt) Forderung der Atem- und Kehlkopfmuskulatur signifikant und insofern deutungsrelevant abgewichen werden kann. Das Sprechtempo kann zugleich direkt handlungskorreliert sein und damit unmittelbar mit Aspekten auf der Handlungsebene interagieren. Musterhaft gilt das für das »langsame ›schreibende‹ Lesen« (Vowinkel 1995, 197) oder besser: für das schreibende Sprechen, das in aller Regel durch das Kratzen einer Füllfeder, dem Quietschen eines Filzschreibers, dem Tackern einer Schreibmaschine oder Ähnliches begleitet wird (Beispiele aus *ZEIT SEINES LEBENS* und *DIE APOKALYPTISCHE GLÜHBIRNE* werden nachfolgend noch besprochen). Hierbei gibt der Vortrag den Bewusstseinsinhalt einer Figur wieder, die gerade etwas niederschreibt, und der schleppende Vortrag verdeutlicht gewissermaßen indexikalisch den Umstand, dass die wiedergegebenen Gedanken im Entstehen aufnotiert werden und dabei durch die naturgemäße Langsamkeit des Schreibprozesses in ihrer Fortentwicklung gehemmt und gebremst werden. Typisch sind dabei sowohl eine raumlose Akustik sowie eine gemurmelte, eher monotone Tonmusterselektion und meist werden zudem sprecherpsychologische Pausen integriert, die im Zusammenspiel mit Wort- bzw. Wortteilwiederholungen darauf hindeuten, dass es sich bei dem so Wiedergegebenen um etwas handelt, was der bzw. die Sprechende schriftlich aufzeichnet und simultan mitliest.

Der *rhythmische Verlauf* bzw. die Rhythmizität, die *Sprachmelodie*, die *Pausensetzung*, die *Akzentuierung*, die Regulierung von *Lautstärke* und *Geschwindigkeit* sowie die *Intonation* liefern weitere Stellschrauben für die Modulation der Sprechweise. Es sind dies Aspekte, die in erster Linie den dynamischen Bereich der Sprechweise betreffen und die im Verlauf einer Äußerung verändert werden können, um auf diese Weise bestimmte Relevantsetzungen einzelner Redepartien, Wörter oder Silben vorzunehmen. Eine Betrachtung dieser Einzelheiten kann extrem feingranular werden, jedoch für die Ermittlung und Bestimmung gewisser entscheidender Veränderungs Momente in der Figurenpsyche auch sehr ergiebig sein.

Gleichsam als eine Art holistische Gesamtwirkung aus den zuvor genannten Aspekten kann der *Sprechgestus*, auch Stimmführung bzw. die rezeptive Sprechwirkung angesehen werden, von dem fast unmittelbar die direkte Vermittlung emotionaler Nuancen wie jene der Grundprägungen abhängt. Dass wir eine gewisse Aussage als fröhlich, traurig, ironisch oder melancholisch empfinden, hängt

im Grunde überhaupt nicht von ihrem spezifischen sprachlichen Inhalt ab, sondern nahezu ausschließlich vom Gestus der Äußerungsart. Dieser unterscheidet sich, was den emotionalen Gehalt bzw. die rezeptive Affektion anbelangt, ausgesprochen stark je nachdem, ob ein trauriger oder heiterer Effekt erzielt wird, und ist hinsichtlich seines Zustandekommens zumeist zu komplex, um im Rahmen einer üblichen Hörspieluntersuchung en détail analysiert zu werden, kann jedoch in einer entsprechend gelagerten Schwerpunktuntersuchung durchaus zum Forschungsgegenstand werden. Das ganze Repertoire der unterschiedlichen Sprechweismöglichkeiten spielt hierbei zusammen, zudem Atmer, nonverbale Fragmente wie bspw. ein kondensiertes Lachen etc., um einen eindeutigen emotionalen Zug herauszukristallisieren, der vom Publikum unmissverständlich aufgefasst werden kann. Die Art und Weise des Artikulationsgestus lässt dabei nicht nur in gewissem Umfang Rückschlüsse darauf zu, wie die Körperhaltung, Körperspannung etc. des Sprechenden ist, sondern auch, wie dessen psychische Verfassung ist. Gerade der Umstand, dass sich die Art, wie etwas gesagt wird, grundsätzlich von dem Inhalt, der gesagt wird, entkoppeln lässt, macht es relevant, bei der Analyse besonders auch auf dieses spezifische Verhältnis zu horchen und zu überprüfen, ob jeweils eher ein homogenes oder aber ein kontrapunktisches Prinzip verfolgt wurde. In Claudius Lünstedts *KRIEGER IM GELEE* wird bspw. die Entführung und versuchte Ermordung eines Jungen thematisiert und u.a. aus der subjektiven Erzählperspektive des Täters geschildert. Gerade durch den Umstand, dass der Handlungsbericht dieser Figur selbst in Momenten höchster Dramatik nahezu nüchtern, ohne starke stimmliche Veränderungen, ohne eine Veränderung der Artikulationsgeschwindigkeit etc. vonstattengeht, – also allein durch den extremen Kontrast zwischen sprachlicher Mitteilung und stimmlicher Gestaltung kann diese Figur als klar psychopathologisch auffällig ausgewiesen werden. Mit der Sprache wird etwas höchst Verstörendes berichtet; die Stimme hingegen zeichnet sich durch einen mehr oder weniger gelassenen, gefassten Ton aus und die Tatsache, dass Sprache und Stimme an eine einzige Figur gebunden sind, macht deutlich, dass diese Figur offenbar psychisch gestört ist, da sie etwas äußerst Grausames wie etwas völlig Gewöhnliches berichtet.

Damit sind dann auch die *nonverbalen* Aspekte einer Äußerung angeschnitten, also Aussagenbestandteile, die als nichtsprachliche Begleitaspkte einer Äußerung in Erscheinung treten. Das können semantisch klare Strukturen sein wie etwa Schluchzen, Weinen oder Lachen, die in Analogie zu spontanen Gemütsbewegungen, emotionalen Reaktionen und kognitiven Prozessen indexikalische Anzeichen für bestimmte Denkstrukturen oder Gefühle wie Traurigkeit oder Heiterkeit sind. Es können aber auch sprachliche Beiklänge sein wie bspw. Zischen, punktuelles Stottern, Schnalzen, Schmatzen etc., die ebenfalls teils einen eigenständigen Ausdruckswert besitzen, jedoch in ihrer Semantik noch stärker kontextuell präzisiert werden müssen, als die emotionalen Nonverbalia. So kann etwa ein Schmatzen

beim Genuss von Essen, beim Küssen oder als gedankenloser Tick entstehen und verändert seine Bedeutung, aber u. a. auch seinen emotionskommunikativen Wert entsprechend frappant. Fast schon als eigene Klasse der Nonverbalia lässt sich das Atemgeräusch ansehen. Es kann zu einem eigenen Sinnträger gemacht werden, der über einen rein körperlichen Zustand (Erschöpfung, Tiefenentspannung, Erregung etc.) hinaus auch einen emotionalen Impetus aufweisen kann. Je nachdem, wie der Atem eingesetzt, moduliert und gestalterisch verwendet wird, vermag er reines Erstaunen, Erschrecken, Überraschung oder auch Erleichterung zu indizieren oder kann in Korrelation mit sprachlichen Aspekten dem Gesagten einen stärkeren emotionalen Charakter, eine größere Vehemenz verleihen. Ein kurzes stoßartiges Einatmen gefolgt von bspw. einem »Das würde ich nicht tun.« oder einem »Ist das wahr?« weist sofort auf die affektive Involviertheit des Sprechenden hin, noch bevor diese durch den sprachlichen Inhalt bestimmt wird, der seinerseits dann schon mit einer gewissen emotionalen Vehemenz gesättigt ist.

Das Hörspiel als Prägnanzform der Stimmverwendung ist dazu geneigt, mitunter all die genannten Dimensionen der Stimme konzertiert zu verwenden, um ganz außergewöhnliche Schallkunstwerke zu erschaffen. Die Breite der Variationsmöglichkeiten und ihrer künstlerischen Funktionalisierungen ist immens. Eine für den Hörfunk spezifische Form der Stimmführung ist zweifelsfrei jene der *Radionachrichten*, die durch geringen Ambitus, eine Vielzahl an (Lautstärke-)Akzentuierungen, hohes Sprechtempo, auf Sprechpausen basierte und syntaktisch orientierte Rhythmisierung, konstantes Verweilen in der mittleren Stimmlage und sachlich-nüchterne Sprechgestik gekennzeichnet ist (vgl. Schubert/Sendlmeier 2005; Apel/Bose/Schwenke 2018). Wird diese Sprechweise im Hörspiel aufgegriffen, kann – unterstützt durch den gemeinsamen radiomedialen Kontext von Nachrichten und Hörspiel – die rezeptive Assoziation entstehen, beim Gesagten handle es sich um tatsächliche Nachrichteninhalte. Dies kann wie etwa in *SCHWERE SEE* ganz allgemein dazu verwendet werden, Pseudo-Radionachrichten in ein Hörspiel zu integrieren, um über eine solche formale Bezugnahme etwa Kritik an der Katastrophisierung bzw. Lapidarität realer Funkberichterstattung zu äußern. Oder es kann wie etwa bei *THE WAR OF THE WORLDS* dazu genutzt werden, bei einer entsprechenden durchgängigen sprachlichen Gestaltung eines Hörspiels denselben Authentizitätsanschein auf die Hörspielinhalte zu übertragen, wie er echten Nachrichten eignet, und also Realitätseffekte zu erzeugen, aufgrund derer sich das im Hörspiel geschilderte fantastische Geschehen als Livebericht über gerade stattfindendes Geschehen fingieren lässt.

Das Hörspiel *ANTILOPENVERLOBUNG* von Dietmar Dath und Mareike Maage ist dagegen ein Musterbeispiel der Sprechgestaltung ganz eigener Art, denn das narrative Rahmenkonzept des Hörspiels besteht darin, dass die Panlinguistin Jutta Villinger ein Computerprogramm entwickelt hat, durch das die Äußerungen unterschiedlichster Tiere eines Forschungstierparks in menschenähnliche Sprache

übersetzt werden können. Die Stimmkunst der Sprecherinnen und Sprecher dieses Hörspiels treibt die Möglichkeiten der Stimmgestaltung dabei bis ins Extrem eines Übergangs zwischen tierlicher und menschlicher Lautung und erschafft damit eine akustisch völlig überzeugende Darstellung eines völlig fantastischen Szenarios. Frühe Ansätze in dieser Richtung finden sich etwa mit dem »Schlag, schlag...«-Froschquaken schon in *DIE UMKEHRUNG AMERIKAS* – in der *ANTILOPENVERLOBUNG* wird das Prinzip jedoch auf die Spitze getrieben.

So sehr bisher – im Sinne eines »Es gibt keine unpersönliche Stimme.« – auf die individuellen und figurenindividualisierenden Potenziale der Stimme hingewiesen wurde, darf der *chorische Einsatz* der Stimme nicht vergessen werden. Sobald zwei oder mehrere Sprechende simultan dieselbe Äußerung tätigen, wird es für das menschliche Ohr schwierig, individuelle Charakteristika des Gesagten auszumachen und damit auch die Äußerung auf eine einzige Person hin zu bestimmen. Das führt tendenziell zu einer stärkeren Entkopplung von Sprache und Stimme, sodass das Gesagte relativ abstrakt als Nachricht ohne stimmliche Referenz erscheint, gewissermaßen als allgemeine Mitteilung bzw. auch zur »Verallgemeinerung« von Aussagen: Das, was so vorgetragen wird, ist Commonsense und hat allgemeine Verbindlichkeit. So verwendet bspw. Bertolt Brecht chorische Stimmen in »Der Ozeanflug« zur Entindividualisierung der Stimmen. Auch Heiner Goebbels setzt im dritten Teil seiner Inszenierung der *WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE* chorische Stimmen ein, um anzuzeigen, dass es sich bei dem so Vorgetragenen nicht um den Gedächtnisinhalt eines Einzelnen, sondern um eine *kollektive* Erinnerung handelt, wie es vom Autor des Stücks, Heiner Müller, tatsächlich auch intendiert war. Darüber hinaus besteht natürlich die Möglichkeit, durch einen inhaltlich nicht synchronisierten Einsatz mehrerer gleichzeitiger Stimmäußerungen, die Mitteilungsakte über die Mitteilungsinhalte zu hierarchisieren. Die Effekte sind auch hier relativ in Bezug zur Quantität der Sprechenden, d.h., je mehr synchrone Reden parallelisiert werden, desto geringer wird tendenziell der Informationsgehalt und desto größer das kommunikative Rauschen. Eine solche Extremform der chorischen Stimmverwendung, die Kottkamp 2001, 40–52, »Stimmenhaufen« nennt, kann als quasi-indexikalischer Hinweis à la »Hier wird gesprochen (gleichgültig was).« fungieren und zu einer chaotisch-undifferenzierten Annäherung der Stimmperformanz an Geräusch führen – mit all den dabei implizierten möglichen Semantiken.

Gewisse Verwandtschaft damit hat das Prinzip der *afiguralen Stimmverwendung*, wenn in einem Hörspiel also Stimmen auftauchen, die unbenannt sind und sich nicht mit handelnden Figuren gleichsetzen lassen. Solche Stimmen geben dann oft nur abstrakt bestimmte Meinungen bestimmter Personenkreise, gesellschaftlicher Schichten etc. wieder oder artikulieren Typisches, allgemeine Redeweisen, Klischees, Phrasen von Politikern, Medien etc. Statt einer Figur hat man in Gestalt einer solchen afiguralen Stimme dann eine typische Rolle oder Mustertextistenz

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 inhaltvolle 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-