

Gehörte Geschichten

Gehörte Geschichten



Phänomene des Auditiven

Herausgegeben von
Nils Lehnert, Ina Schenker und Andreas Wicke

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 35 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-074168-1

e-ISBN (PDF) 978-3-11-074177-3

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-074184-1

DOI <https://doi.org/10.1515/9783110741773>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2022939106

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2022 Nils Lehnert, Ina Schenker und Andreas Wicke, publiziert von Walter De Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: ilyast/DigitalVision Vectors/Getty Images; bortonia/DigitalVision Vectors/Getty Images; molotovcocktail/DigitalVision Vectors/Getty Images; Yury_Velikanov/iStock/Getty Images Plus; Sashatigar/iStock/Getty Images Plus
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 35 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2022 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Dachinitiative „Hochschule.digital Niedersachsen“ des Landes Niedersachsen
Universitätsbibliothek Bayreuth
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund – Universitätsbibliothek (Universitätsbibliothek Dortmund)
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Universitätsbibliothek Freiburg
Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Universitätsbibliothek Greifswald
Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Universitätsbibliothek der Universität Koblenz-Landau
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern
Universitätsbibliothek Magdeburg
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhaltsverzeichnis

Nils Lehnert, Ina Schenker und Andreas Wicke

Einleitung — 1

I Genrevielfalt gehörter Geschichten

René Kegelmann

Lesung – Hörspiel. Eine Genreuntersuchung am Beispiel von Volker Kutschers *Der nasse Fisch* — 15

Matthias C. Hänselmann

Das Mundarthörspiel — 27

Ania Mauruschat

Podcast und Hörspiel. Künstlerische Forschungen zur Post-Radiokunst — 39

Ursula Klingenböck

Comic-Lesung. Gehörte Bilder(-Geschichten) — 51

Janneke Schoene

Visuelle Kunst hören. Audioguides als transmediale Kunstvermittlungsformate — 65

Esther von der Osten

Im Hör-Spielraum. Transkription als Zwischen-Genre, am Beispiel eines Vortrags von Jean-Luc Nancy — 77

II Basiselemente gehörter Geschichten

Elke Huwiler

Zeichen im Hörspiel. Erzählen durch technische Mittel von der Monophonie bis zur Digitalität — 93

Jan Sinning

Geräusch. Geräuscherleben und Erinnerung in Christoph Buggerts Hörspiel *Ein Nachmittag im Museum der unvergessenen Geräusche* — 105

Karla Müller

Musik im Hörtext. *Das kalte Herz* im Vergleich verschiedener Fassungen — 119

Ina Schenker

Voicing. Vom Stimmen und den Stimmungen einer performativen Zeichensetzung — 131

Philipp Hegel

Die Komposition der Stimmen und die Stimmen des Komponisten. Zur Figurenkonstellation in Rühms *Hugo Wolf und drei Grazien, letzter Akt* — 143

Andreas Wicke

Erzählinstanzen. Narrative Vielfalt im Hörspiel der 1950er Jahre — 155

III Analyseverfahren gehörter Geschichten

Heinz Hiebler

Medienorientierte Literaturinterpretation. Peter Rothins Hörspiel *Solaris* nach dem Roman von Stanisław Lem — 171

Matthias Mohn

Emotionsanalyse in der elektroakustischen Kunst. Techniken der Angsterregung am Beispiel der Hörspielserie *Die drei ???* — 183

Nils Lehnert

Genderdiskurse im Hörspiel. Figur und Geschlecht am Beispiel von Elfriede Jelineks *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* — 197

Stefan Greif

„Am liebsten höre ich Stille“. Rolf Dieter Brinkmanns *Wörter Sex Schnitt* und der Sound des Aufbegehrens — 213

Martin Maurach

**„Menschenliebe“ und andere „operative Vorgänge“. Eine
gestalttheoretische Analyse zur Gattungsproblematik von Hörstücken
am Beispiel von Michael Lentz' *Hotel zur Ewigen Lampe* — 227**

Holger Schulze

**Sonischer Materialismus. Klang als materialer Eingriff – Oder: *who
taught you to be white?* (von Phoebe Unter) — 241**

IV Didaktische Aspekte gehörter Geschichten

Sebastian Bernhardt

**Ein didaktisch orientiertes Modell der Hörspielanalyse.
Medienwissenschaftliche und -didaktische Perspektivierung am Beispiel
von *Thabo. Detektiv und Gentleman – Der Nashorn-Fall* — 255**

Henriette Hoppe

**Vorstellungen von Raum und Zeit entwickeln. Auditive Gestaltungen in
Milena Baischs Kinderhörspiel *Anton taucht ab* — 269**

Florian Rietz

**Perspektivübernahmekompetenz im Kinderhörspiel.
Multiperspektivisches Erzählen in Thilo Refferts *Nina und Paul* — 285**

Nils Lehnert, Ina Schenker und Andreas Wicke

Einleitung

Erzählen ist *das* transmediale Phänomen *par excellence* und zugleich die „anthropologische Universalie“ (Mellmann 2017, 308) schlechthin. Erzählt werden Fakten und Fiktionen, erzählt wird in der Forschung und in den Medien, privat und öffentlich, im Alltag und als Kunst. Geschichten und ihren Kontexten und Bedeutungen auf den Grund zu kommen, ist längst eine gut ausgeleuchtete interdisziplinäre Angelegenheit und war schon immer das Kerngeschäft der Literatur- und Kulturwissenschaften. Theoretisch und methodisch fundiert ist die Erzählforschung im Bereich von Literatur, Theater, Performance und Film. Aufgrund ihrer Wissenschaftsgeschichte sind gerade die Philologien jedoch immer noch geneigt, Phänomene des Auditiven im wortwörtlichen Sinne zu *übersehen* (vgl. Schenker 2022, 23).

Eine historische Gegenüberstellung von vormodernem Hören und modernem Sehen prägt die Philologien zudem, was eine Dichotomisierung und Hierarchisierung der Sinne zur Folge hat (vgl. Morat 2013, 135). Und doch strebt die neuere Forschung verstärkt danach, diese „great divide theory“ (Smith 2008, 58) zu überwinden und das Hören mit seinen konstitutiven Anteilen an der Produktion von Bedeutungen in den Fokus zu rücken. Diese Überlegungen führen zu Fragen der Methodik, Analysegrundlagen und Einbettung in breitere theoretisierende Ansätze, die vor allem als Desiderat im Umgang mit gehörten Geschichten gesehen werden können. Gerade an diesen Punkten können Auditivität und Philologien in ein sich gegenseitig bereicherndes Austauschverhältnis treten, wie etwa Elke Huwiler unter Beweis gestellt hat: *Sound erzählt*, so lautet der Titel ihres Aufsatzes (vgl. Huwiler 2005b). Auch Ina Schenkers kürzlich erschienene Monographie *Auditives Erzählen* widmet sich den Modi des Auditiven aus einer erzähltheoretischen und kulturwissenschaftlichen Perspektive inklusive einer Erweiterung methodologischer Kategorien (vgl. Schenker 2022). Schall, Ton, Laut, Klang, Geräusch, Musik, Stimme, Lärm und Stille sowie O-Ton und technische Bearbeitungen fordern Forschende zusätzlich auf, das Hörbare als eigenständigen Modus der Wirklichkeit und der Fiktion zu begreifen. *Auditiv* als „das zum Hören Gehörige“ (Sanio 2013, 229) fokussiert, vermisst und ordnet nicht nur das akustische Phänomen als solches, sondern vor allem auch, wie Menschen es wahrnehmen und erleben, was sie und wie sie es rezipieren.

Durch die verfügbar gewordenen medialen Reproduktionstechnologien entsteht im 21. Jahrhundert vermehrt Bewegung in diesem Bereich. Zum einen eröffnen die Künste selbst Klangkontexte als Möglichkeit der Theoriebildung (vgl. Sanio 2013, 239), zum anderen vollzieht sich gegenwärtig durch „die Miniatur-

risierung und Tragbarkeit der Abspielgeräte und Kopfhörer sowie das wachsende Angebot auditiv wahrnehmbarer Medieninhalte ein weitaus weniger spektakulärer, dafür unmittelbar im Alltag der Menschen stattfindender Wandel“ (Schulz 2018, 1). Das Aneignungsspektrum wird um eine weitere Rezeptionsebene ergänzt, die eine ins Ästhetische gewandelte, andere Alltagsverrichtungen begleitende Möglichkeit der (fiktionalen) Textwahrnehmung darstellt: Geschichten können fast überall gehört werden. So rückt das Auditive inklusive aller Überschneidungsphänomene, wie sie sich beispielsweise im Bereich des Audiovisuellen (Fernsehen, Games etc.) formieren, sowohl von den Seiten der Künste als auch als soziale Praxis verstärkt ins Augenmerk verschiedener Forschungsdisziplinen.

Dieser Band nimmt auditive Phänomene vor allem im Kontext des elektroakustischen Erzählens in den Blick und untersucht Genres, Basiselemente, Analyseverfahren und didaktische Aspekte gehörter Geschichten.¹ Es geht darum, methodische und theoretische Einbettungen zu schärfen und – soweit möglich – an konkreten Hör(bei)spielen zu belegen. Damit ist eine erste Besonderheit des Konzepts benannt, die sich etwa im Vergleich zum *Handbuch Literatur & Audiokultur* (Binczek und Wirth 2020) herausstreichen lässt: Während das *Handbuch* – genreadäquat – eher die größeren *Outlines* skizziert, geht es hier stärker um die konkrete Arbeit am Material, um die jeweils vorgestellten Analyseansätze nachvollziehbar und anwendungsorientiert einordnen zu können.² Die ausgewählten Aufsätze bemühen sich mithin, die Überblicksdarstellungen zu differenzieren und anhand ausgesuchter Hörtexte zu exemplifizieren. So wird einerseits die Kluft zwischen Theorie und Analysepraxis geschlossen, andererseits können die in den Beiträgen entfalteten Herangehensweisen auch über die untersuchten Artefakte hinaus als Werkzeugkasten fungieren.

Obwohl viele Beiträge (wie auch die Beitragenden selbst) freilich philologisch geprägt sind, soll der Schwerpunkt weniger auf „Interferenzen zwischen Literatur und akustischen Medien“ (Schenk und Zeisberger 2019, 9) gelegt werden, sondern genuin auf das Auditive mit seinen ästhetischen Eigengesetzlichkeiten. Diesbezüglich befindet sich *Gehörte Geschichten. Phänomene des Auditiven* auf einer ähnlichen Impetus-Wellenlänge wie die *Diskurse des Sonalen* (Herrmann und Korten 2019). Beiden Bänden geht es darum, „sich vom visuellen Paradigma der medienkulturwissenschaftlichen Forschung weiter zu emanzipieren“ (Herrmann

1 Rein mündlich überlieferte Erzählungen werden in diesem Band außen vorgelassen, da eine Abgrenzung im Bereich Genres vor allem über die Einflüsse der verschiedenen Medientechniken vorgenommen wird. Ebenso spielt die technische Medienspezifik in Bezug auf die analytischen Herangehensweisen eine Schlüsselrolle.

2 Im Vergleich zum *Handbuch* wird hier zudem der Fokus auf Audiotexte gelegt; die Analyse von schriftlichen Texten, die sich mit Audiokultur beschäftigen, entfällt.

und Korten 2019, Klappentext), um auditiven Phänomenen in ihrer Komplexität ‚auf Augenhöhe‘ begegnen zu können. Mit Bezug auf deren performatives Potenzial sei, so Britta Herrmann, „die Literaturwissenschaft gefordert, ihre Interpretationspolitik zu überdenken und Analyseinstrumente für ein *close listening* zu finden, um diesen Phänomenen gerecht zu werden und auch künftige Entwicklungen einer intermedialen, performativen Literaturgeschichte und ihrer Genres zu erforschen“ (Herrmann 2020, 37; Herv. i. O.).

Daran anknüpfend stellt sich der erste Teil des vorliegenden Bandes zunächst die Frage nach potenziellen **Genres** gehörter Geschichten. Naheliegend und gut erforscht sind Hörspiel und Lesung. Wie Häusermann, Janz-Peschke und Rühr jedoch in ihrer Monographie zeigen, lässt sich bereits eine vermeintlich klare definitorische Frage wie „Was ist ein Hörbuch?“ nicht ohne weiteres beantworten, ist doch die „Palette der Produktionen, die in den deutschsprachigen Ländern *Hörbücher* genannt werden, [äußerst] breit“ (Häusermann et al. 2010, 11; Herv. i. O.). „Das Hörbuch im engeren Sinne ist die Lesung, das Hörbuch im weiteren Sinne schließt auch Hörspiele mit ein. Im weitesten Sinne werden [...] sämtliche Produktionen mit vornehmlich gesprochenem Wortinhalt als Hörbücher bezeichnet“ (Häusermann et al. 2010, 14). Diese noch nicht abschließend konventionalisierte Genredefinition gibt einen Vorgeschmack auf viele im Fluss befindliche und sich erst in jüngster Zeit konstituierende Forschungslinien.

So gibt es zum Pophörspiel, das lange Zeit im Schatten des Neuen Hörspiels sein Dasein fristete, im Rahmen der Monographie von Rinke (2018) und den exemplarischen Analysen, die Greif und Lehnert (2020) herausgegeben haben, nunmehr eine produktive Diskussion – ein seit Jahrzehnten beliebtes und verbreitetes Genre wie das Kriminalhörspiel muss aus Forschungsperspektive weiterhin als Desiderat bezeichnet werden, dasselbe gilt für fantastische Hörspiele. Darüber hinaus stellen sich Fragen von Subgenres, Überlappungs- und Grenzbereichen der jeweiligen Ausdrucksformen, aus denen sich wichtige Grundlagen für das auditive Erzählen ableiten lassen, die sich dann an weiteren hörbaren Geschichten produktiv reiben und das Analyseinstrumentarium erweitern und verschieben können. Dazu zählen Phänomene wie Podcasts, Comic-Lesungen und Audio-guides, die vertieft konturiert werden. Grundlegend wird der Frage nachgegangen, welche unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien sich bündeln lassen, um ein Genre im Sinne eines offenen Systems zu bezeichnen, das immer wieder durch neue Variablen umgedacht werden kann.

René Kegelmann lotet Überschneidungen und Abgrenzungen zwischen Lesung und Hörspiel auf Grundlage des gemeinsamen Bezugstexts *Der nasse Fisch* von Volker Kutscher aus. Die Analyse konzentriert sich – nach einer Skizzierung der Handlungselemente – anhand ausgewählter Passagen auf die nar-

rative Erzählinstanz in beiden auditiven Formaten. Als wichtigstes auditives Element der Lesung fungiert die Stimme des Sprechers oder der Sprecherin. Sie ist die erste deutende und interpretierende Instanz. Dagegen eröffnet das Hörspiel in seiner dialogischen und szenischen Komposition Gestaltungsspielraum für figurales Erzählen. So entstehen verschieden hörbare Geschichten, die je unterschiedliche Analyseinstrumentarien einfordern.

Der Beitrag von **Matthias C. Hänselmann** widmet sich dem Dialekthörspiel und wirft die Frage auf, ob Sprachlichkeit ein Marker für Genreausformungen auditiver Phänomene sein kann. In den Fokus rückt er das Mundarthörspiel, das er als transgenerische Grundform für die Erzählweisen im Hörspiel auffasst. Dieses konturiert er auch in Bezug auf Multilingualität und geht damit hochaktuellen Fragen nach Dialekten, Sozioklekten, Idiolekten und den Geschichten nach, die unsere transkulturellen Gesellschaften erzählen. Die semiotischen Potenziale und narrativen Funktionalisierungsmöglichkeiten von Sprache werden als ein Bestimmungskriterium für Subgenres dieser Geschichten gefasst.

Auf Basis der Differenzkategorien von Zeitunabhängigkeit, Ortsunabhängigkeit und Hyper-Intimität kontrastiert **Ania Mauruschat** die Genres Podcast und Hörspiel. Obwohl der Artikel das Label ‚Podcast‘ problematisiert und ‚Post-Radiokunst‘, angelehnt an die Selbstbezeichnungen aktueller Podcastkünstlerinnen und -künstler, als Alternative diskutiert, lassen sich die exemplarischen Gattungsspezifika für eine Trennschärfe zum Hörspiel in Dienst nehmen. Mit Michaela Meliáns *Memory Loops*, Kaitlin Prests *The Heart* und FM Einheits *FM Modul* fokussiert der Beitrag durchaus der Podcast-Avantgarde zuzuordnende Produktionen, die gewissermaßen das Genre künstlerisch erforschen und dabei zugleich weiterentwickeln. Bei aller Unterschiedlichkeit der jeweiligen Herangehensweise teilen sich Mauruschats Analysebeispiele die Radiokunst als wichtigsten Bezugspunkt.

Ursula Klingeböck widmet sich der Comic-Lesung als besonderem Subgenre der Lesung. Von einer doppelten Auditivität geprägt, verortet sich die Comic-Lesung auf vielschichtigen Analyseebenen. So bringt bereits das lautmale- rische visuelle Erzählen eine bestimmte Vorstellung von Klanglichkeit mit sich, die sowohl von visuellen als auch von sprachlichen Elementen vorgegeben ist. Die auditive Realisierung in der Performance – untersucht werden Lesungen der Werke Nicolas Mahlers – erweitert dieses Setting um den der Stimme eigenen Mehrwert. In der Comic-Autor-Zeichner-Lesung kommt dieser eine besondere Bedeutung für die Konzepte von Autorschaft und Werkbegriff zu. Wenn also nach einem gattungskonstituierenden Potenzial der Comic-Lesung gefragt wird, so sieht Klingeböck dieses in erster Linie in einer Neukonstruktion des Verhältnisses von visueller und auditiver Spur für bzw. durch den Akt ihrer Realisierung.

Audioguides aus dem kunstmusealen Vermittlungskontext rücken bei **Janneke Schoene** in den Fokus. Auch wenn sich Audioguides in ihrer Diversität nicht idealtypisch als eine gemeinsame Erzählform beschreiben lassen, dominieren Erzählweisen, die über den didaktischen Kontext hinausweisen. Es ist gerade erstrebenswert, dass sie als eigene gehörte Geschichten aufgefasst werden und vorrangig selbst Bedeutung erzeugen. Namentlich neuere Audioguides gehen über einen reinen Beschreibungskontext hinaus und agieren als autonome Form ästhetischen Erlebens. Wissen und Information sind also nur eine Seite, die diese Geschichten erzählen. Die andere Seite stellen eigenständig hörbare Geschichten dar, was auch inklusive Potenziale bietet, beispielsweise für Menschen mit visuellen Einschränkungen.

Esther von der Osten verfolgt die Fährte von Transkriptionen, vom Prozess des Transkribierens und vom Mitschnitt der Transkription als auditivem Teilbereich. Transkription und Transformation stehen in einem engen Wechselspiel, wenn aus einer aufgezeichneten und gehörten Geschichte ein geschriebener Text wird. Kommt der Vorgang der Übersetzung hinzu, wechselt die Erzählung nicht nur den medialen Kontext, sondern auch die Sprache. Die Analyse und das Genre pendeln zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Auslassung und Fixierung, Adressierung und Neutralisierung sowie der beständigen Frage nach der Möglichkeit, Auditivität auch im Schriftlichen hörbar zu machen.

Der zweite Abschnitt des Bandes widmet sich den **Basiselementen** gehörter Geschichten. Es zeigt sich, dass das vorhandene Instrumentarium vor allem durch Praxis und Anwendung geschärft und weiterentwickelt wird. Je mehr konkrete Beispiele einer medial sensiblen Analyse unterzogen werden, desto breiter können sich die Gegenstände in der Forschung platzieren. Götz Schmedes hat im Rahmen seiner 2002 erschienenen Dissertation *Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens* – so der Untertitel – herausgearbeitet und unterscheidet zwischen den allgemeinen Codes Sprache, Stimme, Geräusch, Musik und Stille sowie den audiophonen Zeichensystemen Blende, Schnitt, Mischung, Stereophonie und elektroakustische Manipulation. Ausgewählten Bausteinen werden im vorliegenden Band jeweils einzelne Beiträge gewidmet, die vorhandene Kriterien bündeln und ausdifferenzieren sowie anhand konkreter Hörmedien untersuchen.

Hörttexte basieren auf auditiven Zeichensystemen. Mit einem besonderen Fokus auf den audiophonen Zeichen untersucht **Elke Huwiler** verschiedene Hörspiele. So geht sie davon aus, dass bestimmte semiotische Systeme, allen voran die Sprache, auch anderen Erzählformen zur Verfügung stehen. Die studientechnische Bearbeitung ist dagegen genuin elektroakustisch hervorgebrachten Geschichten eigen. Dies bedeutet auch, dass sich gehörte Texte mit ihren technischen Möglichkeiten verändern und Innovationen in den Mitteln auch

eine neue Experimentierfreude im Erzählen mit sich bringen können. Anhand von Hörspielen unter anderem von Dieter Kühn, Günter Kunert und Luise Rinser zeichnet Huwiler die narrative Bedeutungsgenerierung durch audiophone Zeichensysteme nach.

Geräusche fordern das Analyseinstrumentarium in ihrer Bedeutungs- und Deutungsoffenheit besonders heraus. **Jan Sinning** geht am Beispiel von Christoph Buggerts Hörspiel *Ein Nachmittag im Museum der unvergessenen Geräusche* den semiotischen Optionen von Geräuschen auf den Grund. Statt diese als ungreifbar und problematisch zu werten, betont er das Potenzial, das sich aus ihrer autonomen Eigenwelt ergibt. Geräusche wecken Assoziationen und Erinnerungen, bringen – wie im Nachkriegshörspiel – Erlebtes und Verdrängtes zurück an die Oberfläche und laden – wie im Neuen Hörspiel – dazu ein, über Gehörtes und nicht zuletzt auch über das Hörspiel selbst immer wieder neu zu reflektieren.

Neben den Geräuschen ist die Musik eines der semantisch offensten auditiven Phänomene. **Karla Müller** analysiert die Rolle der Musik qua Vergleich verschiedener Hörtexte zu Wilhelm Hauffs Erzählung *Das kalte Herz*. Dabei greift sie bereits etablierte Kategorisierungen als durchaus erkenntnisfördernd auf, etwa die Unterscheidung zwischen syntaktischer und semantischer Funktion. Innerhalb der semantischen Funktion hat sich auch die Unterscheidung in ‚begleitend‘ und ‚erweiternd‘ bewährt. Jedoch hebt Müller hervor, dass vor allem die Frage nach Eindeutigkeit oder Mehrdeutigkeit vertiefend in den Blick genommen werden kann, besonders wenn nicht nur Hörspiele, sondern, weiter gefasst, Hörtexte allgemein einbezogen werden.

Ina Schenker legt den Fokus auf die Stimme und etabliert Analysekategorien, die sowohl im kulturwissenschaftlichen als auch im erzähltheoretischen Kontext zur differenzierten Beschreibung und Interpretation von Stimmen im Hörspiel beitragen können. Anhand der Erzählphänomene und -strategien des *Racevoicing*, *Voicing the Narrator*, *Voicing the Child* und *Voice Aging* geht sie der Frage nach, welche Ausdrucksformen Stimmen im Hörspiel bewusst oder unbewusst annehmen können. Eine nicht unerhebliche Rolle spielt die Bedeutungskonstituente ‚Macht‘, die sich in stimm-körperlichen Repräsentationen von *Race*, *Gender*, *Age* und *Narrator* einschreibt.

Dass Stimme und Figur, Stimme und Identität, Stimme und Subjekt mehr als eng miteinander verwoben und zugleich trügerisch vernetzt sind, zeigt **Philipp Hegel** in seinem Beitrag anhand einer detaillierten Analyse von Gerhard Rühms *Hugo Wolf und drei Grazien, letzter Akt*. Den Ausgangspunkt bildet die Überlegung, dass die Stimme im Hörspiel für gewöhnlich zwischen der Sprecherin oder dem Sprecher einerseits und der Figur andererseits eine Verbindung herstellt. Sie verweist auf den gesellschaftlichen und kulturellen Stand, eventuell auch auf die

Herkunft einer Figur, ihren sprachlichen Habitus, ihre Bemühungen um Distinktion und Akkommodation, ihre psychischen Zustände und ihren Körper. Damit einher geht jedoch niemals Sicherheit, denn elektroakustische Bearbeitung und künstlerische Überformung machen ganz neue Deutungen hörbar.

Seit den Anfängen des Genres wird die Frage diskutiert, ob das Hörspiel einen Erzähler bzw. eine Erzählerin braucht oder alle Informationen über Figurenrede, Geräusch, Musik etc. transportiert werden sollten. Erzählinstanzen scheinen bisweilen als Notlösung angesehen zu werden. **Andreas Wicke** untersucht exemplarische Hörspielproduktionen der Nachkriegszeit aus narratologischer Perspektive und kommt zu dem Schluss, dass hier geradezu experimentell mit Erzählinstanzen umgegangen wird. Ein bevorzugtes Modell lässt sich nicht ausmachen, die Funktion der jeweiligen Erzähler geht jedoch wesentlich über die Vorstellung von Figuren oder die Überbrückung von Ortswechseln und Zeitsprüngen hinaus. Das raffinierte Spiel mit Formen multiperspektivischen, subjektivierten, metaleptischen oder unzuverlässigen Erzählens macht deutlich, dass Erzählinstanzen keine Hilfskonstruktion sind; ganz im Gegenteil scheinen sie in ihrer Vielfalt ein regelrechtes Qualitätsmerkmal oder eine Epochensignatur des Hörspiels nach 1945 zu sein.

Von den einzelnen Basiselementen ausgehend, auf die die Hörtexte in den unterschiedlichsten Genres setzen, geht es im dritten Teil um die Verortung in breiteren theoretischen **Analyseansätzen**. Diese integrieren Phänomene des Auditiven entweder in bereits vorhandene mediale Prämissen und Strategien oder räumen ihnen einen eigenen Platz im Theoriegebilde ein. So wie Elke Huwiler (2005a) erzähltheoretische Analyseverfahren auf das Hörspiel übertragen und damit eine Narratologie der elektroakustischen Kunst entwickelt hat, werden im vorliegenden Band anhand konkreter Produktionen methodische Ansätze wie Emotionsforschung, *Gender Studies*, Gestalttheorie und Sonischer Materialismus für die Analyse gehörter Geschichten fruchtbar gemacht. Diese Analyseansätze sind bereits in größeren Einzelschriften mit auditivem Fokus entfaltet worden oder liegen als potenziell interdisziplinäre Metatheorien vor – in beiden Fällen sind eine Schärfung und Vertiefung anhand anschaulicher *en détail* vorgenommenen Analysen ein Gewinn für die Anwendbarkeit.

Heinz Hiebler greift auf die semiotischen Basiselemente auditiver Phänomene zurück, wenn er in seiner medienorientierten Literaturinterpretation Peter Rothins Hörspiel *Solaris* nach dem Roman von Stanisław Lem im Spannungsfeld von Buch und Film untersucht. Die diskursiven Praktiken des Analysierens und Beschreibens von auditiven Phänomenen sind zwar nicht in der Lage, das Gehörte mit sprachlichen Mitteln einzuholen oder gar zu ersetzen, sie ermöglichen es jedoch, auf bestimmte Aspekte des Hörbaren zu zeigen und diese für die Rezipientinnen und Rezipienten verständlicher bzw. überhaupt erst wahrnehmbar zu

machen. So können anhand einer medienspezifischen Analyse Bedeutungen offengelegt werden, die bei einer reinen Interpretation des diegetischen Geschehens verborgen blieben.

Ein Baustein, der in der klassischen, aus dem strukturalistischen Kontext kommenden Erzähltheorie fehlt, ist der gezielte Aufbau oder Einsatz von Emotionen. **Matthias Mohn** nimmt diese für den auditiven Kontext in den Blick. Einerseits ist es bereits seit der Antike eine Binsenweisheit, dass künstlerisch gestaltete Narrationen auf unterschiedlichen Vermittlungswegen Rezipierende auf bestimmte Art und Weise zu affizieren vermögen und so (kathartisch) Furcht bzw. Angst und Schrecken evozieren. Andererseits sind dieser jahrhundertelangen rhetorischen Wirkungsforschung zum Trotz insbesondere die erzählerische Gestaltung und die Emotionsevokationsweise in elektroakustischen Erzählformen weiterhin wenig beforscht. Übertragungen und Anpassungen aus der medienorientierten Emotionsforschung sind also noch vonnöten, wohin Mohn mit seiner Analyse der Techniken der Angsterregung am Beispiel der Hörspielserie *Die drei ???* einen weiteren Schritt unternimmt.

Obwohl wenige Analyseansätze den aktuellen Diskurs in den Geistes-, Kultur- und Medienwissenschaften ähnlich stark prägen wie die *Gender Studies*, ist deren produktive Fruchtbarmachung für Hörmedien erstaunlich wenig elaboriert. **Nils Lehnert** untersucht im Überlappungsbereich von Figur und Geschlecht exemplarisch *Gender*-Belange in Elfriede Jelineks Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum*. Bereits der Titel legt nahe, dass es um die Verhandlung (und Kritik) traditioneller Geschlechterrollen geht. Diese werden im Hörspiel aber nicht nur diskursiv thematisiert, sondern durch den ebenso plakativen wie eindrucksvollen Stimmentausch von Sprecherinnen und Sprechern, der sich in mehreren Schritten vollzieht und neben der biologisch prädisponierten Stimme auch Facetten von Modulation und Haltung in Geschlechterfragen umfasst, angezweifelt und als Konstrukt markiert.

Stefan Greif skizziert ein vielschichtiges Verfahren, das sowohl mit Basiselementen aus den semiotischen Kategorien (Geräusche, Stille etc.) operiert als auch weit darüber hinausweist und induktiv von Rolf Dieter Brinkmanns *Wörter Sex Schnitt* zu einer klanganthropologischen, sprachskeptischen und auch popästhetisch inspirierten Analyse anhebt. Anhand der O-Ton-basierten Audioarbeiten zeigt der Artikel, wie einerseits die von Brinkmann produzierten Störgeräusche (Rülpfen, Schmatzen etc.) sowohl bedeutungstragend wirksam werden und zugleich subvertieren können als auch andererseits der inflationäre Klangteppich aus technisierter Kulturumgebung dem Desiderat ‚Stille‘ konträr gegenübersteht. Greif berücksichtigt dabei nicht nur gesellschaftskritische Aspekte des Hörbaren, sondern auch die Machart: Pausen, Schnitte und Abbrüche sind als Teil einer Hörästhetik zu werten, die gegen Bürgerlichkeit aufbegehrt.

Martin Maurach stellt die Überlegung an, dass komplexe, experimentelle Hörtexte über einen gestalttheoretischen Ansatz fass- und analysierbar gemacht werden können. Am Beispiel von Michael Lentz' *Hotel zur Ewigen Lampe* führt er vor Augen, wie Kategorien des vordergründigen und hintergründigen Hörfeldes, aus dem sich Figuren aus Klang herauschälen, ein vertieftes Verständnis der Hörwahrnehmung bewirken können. Insbesondere geht es darum, zu entscheiden, inwieweit dieses Hörstück, das mehrere Originaltöne des früheren Ministers für Staatssicherheit der DDR, Erich Mielke, verarbeitet, als eine gehörte Geschichte oder ein zu Gehör gebrachter Ausschnitt aus der Geschichte aufgefasst werden kann. Dies bestimmt sich über die gestalttheoretische Auffassung der O-Töne als Figur.

Der Sonische Materialismus, den **Holger Schulze** vorstellt, verlässt das Theorem der Zeichen und Zeichensysteme, um Verständnis für Bedeutung auf sinnlich-körperliche Weise zu fassen. Hören wird als situativ aufgefasst, und so verbinden sich die individuellen Kontexte mit den präsentierten Inhalten, was der Artikel anhand von Phoebe Unters *who taught you to be white?* exemplifiziert. Im Gegensatz zur musikästhetischen Tradition wird nicht die Ungreifbarkeit von Klängen betont, sondern deren Materialität, Körperlichkeit und Eindringlichkeit. Diese sind auch an die technischen Neuerungen gebunden und werden besonders über diese möglich gemacht. Klang kommt beispielsweise über die Kopfhörer direkt in den Körper und formt eine materiale, die Hörenden beeindruckende und zum Deuten, Denken und Fabulieren anregende Masse, die folglich vor allem auch individualistisch zu bearbeiten und zu analysieren ist.

Im vierten und letzten Abschnitt des Bandes hat die **Didaktik** gehörter Geschichten ihren Platz. In der aktuellen mediendidaktischen Diskussion spielen auditive Phänomene – neben transmedialen Erzählformen, medienverbunddidaktischen Überlegungen und Konturierungen zur Filmdidaktik – eine wichtige Rolle. Dabei geht es auf der einen Seite um Aspekte der Wahrnehmungsästhetik, wie sie Jutta Wermke hervorhebt; damit verbunden ist die „Hörerziehung“ im Sinne einer „systematische[n] Entfaltung von Wahrnehmungs- und Vorstellungsvermögen in der akustischen Dimension und die Entwicklung der Fähigkeit, Hörindrücke differenziert zu verbalisieren“ (Wermke 2013, 182). Auf der anderen Seite entwirft Karla Müller (2012) eine Didaktik von Hörtexten im Deutschunterricht. Sie verweist auf die Nähe zwischen literarischem und medialem Lernen, zeigt aber auch, wie hörmedienspezifische Elemente in den Deutschunterricht integriert werden können. Müller betont, dass das, „was das Hörspiel von einer Buchlektüre signifikant unterscheidet, [...] immer in der ein oder anderen Form thematisiert werden“ (Müller 2012, 103) sollte, es also um eine medienspezifische Form des Umgangs mit Hörtexten gehe. Der 2021 erschienene Band *Klangwelten für Kinder und Jugendliche. Hörmedien in ästhetischer, didaktischer und histori-*

scher Perspektive, herausgegeben von Petra Josting und Matthias Preis, demonstriert die Vielfalt gehörter Geschichten im Bereich der Kinder- und Jugendmedien und widmet auch dem Lernen mit Hörmedien ein Kapitel. Während die Forschung Steffen Gailbergers sich auf die Verbindung von Lesen und Hören konzentriert, im Wesentlichen also eine Lesedidaktik modelliert, die vom Hörbuch ausgeht (vgl. Gailberger 2013), hat Andreas Wicke (2019) mit Blick auf Hörspiele den Versuch unternommen, zentrale Aspekte dieses Genres vertiefend in den Blick zu nehmen, und Dimensionen formuliert, die sich etwa auf semiotische Ebenen wie Stimme, Geräusch und Musik, aber auch auf die Unterscheidung von Erzählinstanz und Figur beziehen. Hier werden analytische, produktive und reflexive Herangehensweisen berücksichtigt, außerdem die Untersuchung von Hörspielen in Medienverbänden. Die in der didaktischen Sektion des Bandes versammelten Beiträge setzen die Bemühung, einzelne Aspekte der Hörspieldidaktik in den Blick zu nehmen, fort und exemplifizieren ihre Thesen jeweils an einem konkreten Beispiel aus dem Bereich aktueller Kinderhörspiele.

Sebastian Bernhardt entwirft ein didaktisch orientiertes Analysemodell für Hörspiele, in dem zunächst – in Anlehnung an Müller (2012) und Wicke (2019) – verschiedene Elemente wie Erzählinstanz und Figur sowie Geräusch, Musik und Studioteknik getrennt behandelt und jeweils mit konkreten Analysefragen operationalisiert werden. Wesentlich für das Vorgehen ist im nächsten Schritt jedoch das multimodale Zusammenspiel, das die einzelnen Elemente in einer Sonosphäre vereint. Hier geht es um die Wirkung, die dadurch hervorgerufen wird, dass die verschiedenen Zeichensysteme in einem komplementären, einem widersprüchlichen oder einem anreichernden Verhältnis zueinander stehen können. Exemplarisch gezeigt wird das skizzierte Analyseverfahren an der Hörspieladaption nach Kirsten Boies Kinderkrimi *Thabo. Detektiv und Gentleman – Der Nashorn-Fall*.

Im Beitrag von **Henriette Hoppe** geht es um die Erzeugung von Raum- und Zeitvorstellung im Hörspiel. Entsprechende Analyseaspekte aus der Erzähltheorie werden auf das Genre Hörspiel übertragen und am Beispiel von Milena Baischs *Anton taucht ab* exemplifiziert. Den je spezifischen Analysen von Raum und Zeit schließt sich eine produktive Überblendung beider Analysekatoren an, bevor Hoppe die einzelnen Fäden im Dienste der Anbahnung literarischer und medialer Kompetenzen zusammenführt. Dadurch bereitet der Beitrag den Weg, um die Arbeit mit Hörspielen elaboriert im Unterricht verankern zu können.

Schließlich überträgt **Florian Rietz** sein Modell der Perspektivübernahme-kompetenz (vgl. Rietz 2017) aus dem Kontext des literarischen Lernens auf das Genre des Kinderhörspiels und zeigt am Beispiel des multiperspektivischen Erzählens in Thilo Refferts *Nina und Paul*, wie narratologische Überlegungen in den Literaturunterricht transportiert werden können. In seiner Analyse weist er

auf signifikante Probleme der Perspektivkoordinierung hin und ordnet die erzähltheoretischen Überlegungen in einen literatur- und mediendidaktischen Kontext ein. Darüber hinaus macht er konkrete Vorschläge zur Thematisierung narrativer Phänomene im Deutschunterricht.

Für die engagierte Unterstützung in der Projektbegleitung, bei Lektorat und Druck danken wir Dr. Marcus Böhm und Stella Diedrich vom Verlag de Gruyter, außerdem gilt unser Dank Karolin Schäfer von der Universität Kassel für die gründliche redaktionelle Bearbeitung der Texte sowie das abschließende Lektorat.

Literatur

- Binczek, Natalie/Wirth, Uwe (Hg.): Handbuch Literatur & Audiokultur. Berlin/Boston 2020.
- Gailberger, Steffen: Systematische Leseförderung für schwach lesende Schüler. Zur Wirkung von lektürebegleitenden Hörbüchern und Lesebewusstmachungsstrategien. Weinheim/Basel 2013.
- Greif, Stefan/Lehnert, Nils (Hg.): Pophörspiele. Interdisziplinäre Einzelanalysen. München 2020.
- Häusermann, Jürg/Janz-Peschke, Korinna/Rühr, Sandra: Das Hörbuch. Medium – Geschichte – Formen. Konstanz 2010.
- Herrmann, Britta: Literatur und Stimme. In: Handbuch Literatur & Audiokultur. Hg. v. Natalie Binczek und Uwe Wirth. Berlin/Boston 2020, S. 27–43.
- Herrmann, Britta/Korten, Lars (Hg.): Diskurse des Sonalen. Klang – Kunst – Kultur. Berlin 2019.
- Huwiler, Elke: Erzähl-Ströme im Hörspiel. Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst. Paderborn 2005a.
- Huwiler, Elke: Sound erzählt. Ansätze einer Narratologie der akustischen Kunst. In: Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Hg. v. Harro Segeberg und Frank Schätzlein. Marburg 2005b.
- Josting, Petra/Preis, Matthias (Hg.): Klangwelten für Kinder und Jugendliche. Hörmedien in ästhetischer, didaktischer und historischer Perspektive (= kjl&m 21.extra). München 2021.
- Mellmann, Katja: Anthropologie des Erzählens. In: Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Matías Martínez. Stuttgart 2017, S. 308–317.
- Morat, Daniel: Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen. In: Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Hg. v. Axel Volmar und Jens Schröter. Bielefeld 2013, S. 131–144.
- Müller, Karla: Hörtexte im Deutschunterricht. Poetische Texte hören und sprechen. Seelze 2012.
- Rietz, Florian: Perspektivübernahmekompetenzen. Ein literaturdidaktisches Modell. Baltmannsweiler 2017.
- Rinke, Günter: Das Pophörspiel. Definition – Funktion – Typologie. Bielefeld 2018.
- Sanio, Sabine: Sound Studies – auf dem Weg zu einer Theorie auditiver Kultur. Ästhetische Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft. In: Auditive Medienkulturen. Techniken des

- Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Hg. v. Axel Volmar und Jens Schröter. Bielefeld 2013, S. 227–248.
- Schenk, Klaus/Zeisberger, Ingold: Vorwort. In: Literarisches Hören. Geschichte – Vermittlung – Praxis. Hg. v. Klaus Schenk und Ingold Zeisberger. Kiel 2019, S. 9–11.
- Schenker, Ina: Auditives Erzählen. Dem Leben lauschen: Hörspielserien aus transnationaler und transmedialer Perspektive. Bielefeld 2022.
- Schmedes, Götz: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster et al. 2002.
- Schulz, Miklas: Hören als Praxis. Sinnliche Wahrnehmungsweisen technisch (re-)produzierter Sprache. Wiesbaden 2018.
- Smith, Mark M.: Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History. University of California Press 2008.
- Wermke, Jutta: Hördidaktik und Hörästhetik. Lesen und Verstehen auditiver Texte. In: Taschenbuch des Deutschunterrichts. Bd. 2. Hg. v. Volker Frederking, Axel Krommer und Christel Meier. 2. Aufl. Baltmannsweiler 2013, S. 182–201.
- Wicke, Andreas: Hörspieldidaktik. In: kinderundjugendmedien.de 2019. URL: <https://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/fachdidaktik/3179-hoerspieldidaktik> (01.04.2022).



I Genrevielfalt gehörter Geschichten

René Kegelmann

Lesung – Hörspiel

Eine Genreuntersuchung am Beispiel von Volker Kutschers
Der nasse Fisch

Dass ein Roman in verschiedenen medialen Adaptionen verfügbar ist, ist in der Gegenwartsliteratur kein seltenes Phänomen, sondern Alltag. Auch von Volker Kutschers 2007 erschienenem Roman *Der nasse Fisch* (NF) – der erste einer mittlerweile auf acht Gereon-Rath-Romane angewachsenen literarischen Serie – gibt es unterschiedliche Bearbeitungen (vgl. Lörke 2016; Badstübner-Kizik 2020). Der historisch gut recherchierte Kriminalroman *Der nasse Fisch* spielt im politisch turbulenten Berlin von 1929 und greift einen „Ausschnitt aus der jüngeren deutschen Vergangenheit“ (Badstübner-Kizik 2020, 132) auf. Politische Umbrüche, Unruhen, Kriminalität und Verbrechen stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Der junge, von Köln nach Berlin versetzte Kommissar Gereon Rath ermittelt im Verbrecher- und Prostitutionsmilieu.

Die auf dem Roman basierende TV-Serie *Babylon Berlin* unter der Regie von Tom Tykwer, Henk Handloegten und Achim von Borries, deren erste Staffel im Herbst 2017 ausgestrahlt wurde, weicht in zahlreichen Elementen stark von der Romanvorlage ab. Dennoch dürfte die serielle filmische Adaption – auf die erste Staffel von *Babylon Berlin* folgten eine zweite (2017) und dritte Staffel (2020) – die Bekanntheit des Romans wesentlich gesteigert haben (vgl. Badstübner-Kizik 2020, 133). Damit ist auch zu erklären, warum neuere Auflagen des Romans trotz deutlicher inhaltlicher und formaler Differenzen auf dem Cover an prominenter Stelle einen Verweis auf die Serie enthalten.

In diesem Beitrag werden vergleichend zwei Höradaptionen von *Der nasse Fisch* in den Blick genommen. Dabei soll anhand von exemplarischen Passagen aus den Genres Lesung und Hörspiel gezeigt werden, wie unterschiedlich dieselbe Geschichte jeweils erzählt wird.

Das 2018 aufwendig vom WDR in Zusammenarbeit mit Radio Bremen und dem rbb in der Bearbeitung von Thomas Böhm und Benjamin Quabeck produzierte achteilige Hörspiel *Der nasse Fisch* (NFH) platziert den Verweis auf den filmischen Medientext an zentraler Stelle, wenn im Untertitel „die Hörspielserie zu *Babylon Berlin*“ genannt wird. Dadurch entsteht der im Grunde irreführende Eindruck, dass es sich um ein Filmhörspiel handeln könnte. Filmhörspiele arbeiten „die Tonspur von Literaturverfilmungen in einem weiteren Bearbeitungsschritt zu Hörbüchern“ (Pross 2013, 391) um. Das aber ist im Hörspiel *Der nasse*

Fisch mitnichten der Fall. Die Stimmen der Staffel sind andere als im Hörspiel, sodass ein Wiedererkennungswert der TV-Serie nicht gegeben ist.

Dennoch entspricht die öffentlichkeitswirksame Präsentation des Hörspiels einem neueren Trend auf dem Hörspielmarkt, der darauf abzielt, filmische Strukturen zu übernehmen und dadurch größere Hörerzahlen zu generieren (vgl. Heß 2021). Dementsprechend kommen Regisseurinnen und Regisseure in solchen Hörspielen häufig vom Film, so auch Benjamin Quabeck. Prominente Schauspielerinnen und Schauspieler wie Uwe Ochsenknecht (Filmproduzent Oppenberg), Meret Becker (Elisabeth Behnke), Ulrich Noethen (Wilhelm Böhm) oder Peter Lohmeyer (Oberkommissar Bruno Wolter) sind einem breiten Filmpublikum bestens vertraut.

Seit langem sind Hörspiele nicht mehr an bestimmte Sendezeiten im Radio gekoppelt (vgl. Schmedes 2002, 248) und können wie Filme online in Mediatheken abgerufen werden. Kurz nach der Ausstrahlung von *Der nasse Fisch* wurden in der ARD Mediathek bereits astronomische rund zwei Millionen Klicks der acht etwa halbstündigen Folgen verzeichnet (vgl. Hörspiel im Gespräch 2019, 13:34).

Volker Kutscher hebt in einem Gespräch zu Recht hervor, dass das Hörspiel in seinen Grundzügen dem Roman sehr viel näher als der TV-Version von *Babylon Berlin* stehe. Er äußert sich im Gespräch begeistert zur Erzählweise des Hörspiels und der Erzählerstimme (vgl. Hörspiel im Gespräch 2019, 07:20) sowie den seiner Ansicht nach gut getroffenen ca. 40 Erzählstimmen, dabei erwähnt er prominente Sprecher wie Reiner Schöne als Unterweltskönig Marlow und Uwe Ochsenknecht als Filmproduzent Oppenberg (vgl. Hörspiel im Gespräch 2019, 18:00).

Eine Parallele zwischen Roman und Hörspiel zeigt sich in der weitgehend eingehaltenen Chronologie des Handlungsablaufs, aber auch in der wörtlichen Übernahme einzelner Sätze aus der Romanvorlage. Prinzipiell könnte man anhand des Romans das Geschehen in den acht Teilen des Hörspiels chronologisch verfolgen. Dennoch wird der Stoff wesentlich gestrafft und hörspielspezifisch umgearbeitet. Ganze Kapitel werden gestrichen, zahlreiche Details in der Handlungsstruktur gekürzt, akustische Elemente wie Musik und Geräusche rücken in den Vordergrund.

Als zweite auditive Adaption nimmt der Beitrag eine Lesung als weitere „Transformation des schriftsprachlichen Mediums in die akustische Erzählform“ (Mahne 2007, 104) in den Blick. Die stark gekürzte, etwa siebenstündige „autorisierte Lesefassung“ von Sylvester Groth wurde erstmals 2007 (NFLG), eine ungekürzte, ca. 18-stündige Lesung von David Nathan im selben Hörbuchverlag 2017 (NFLN) publiziert. Im vorliegenden Beitrag wird insbesondere die Fassung von Groth herangezogen, im zweiten Analysebeispiel jedoch an einzelnen Stellen vergleichend auf die Lesung von Nathan zurückgegriffen.

Lesungen von Texten durch Schauspielerinnen und Schauspieler können im Unterschied zur Autorenlesung „als interpretatorischer, von außen vorge-

nommener Eingriff in den Text“ (Binczek 2020, 147) verstanden werden. Insgesamt handelt es sich um einen Medienwechsel vom schriftbasierten Buch zum laut gelesenen Wort. Vor allem ist es die Stimme der oder des Lesenden, die dem Text eine Interpretation und Richtung gibt (vgl. Binczek 2020, 147).

Im Hörspiel hingegen wird die Geschichte als „szenisch gestalteter auditiver Text“ (Müller 2014, 218) zu Gehör gebracht. Hörspiele setzen in der Regel stärker auf Dialoge und Figurenrede. Narrative und beschreibende Passagen des Ausgangstextes müssen daher in dialogische Formen umgearbeitet „und in akustische Zeichen, in Geräusch und Musik übersetzt werden“ (Pross 2013, 390). Vito Pinto verweist auf die Bedeutung der Stimmen im Hörspiel, die wesentlich zu einer spezifischen Atmosphäre beitragen (vgl. Pinto 2012, 146). Findet sich in der Lesung in der Erzählstruktur ein Nacheinander verschiedener Elemente, so setzt das Hörspiel auf Gleichzeitigkeit.

Die mediale Differenz der beiden gehörten Geschichten dient als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Überlegungen. Die Analyse konzentriert sich vergleichend auf zwei kürzere exemplarische und gut vergleichbare Passagen aus Lesung und Hörspiel. Beide Genres greifen ganz ähnliche Informationen auf, erzählen aber die Geschichte genrespezifisch sehr unterschiedlich: 1.) die Eingangsszene von *Der nasse Fisch* und 2.) die Verfolgungsszene eines Ganoven durch Bruno Wolter und Gereon Rath. Dabei rücken strukturbildende Elemente beider Genres in den Blick: Wie funktioniert die narrative Erzählinstanz in beiden auditiven Formen? Welche Rolle spielt sie in Bezug auf die Handlung? In welchem Modus wird im Hörspiel und in der Lesung erzählt? Wie werden die Perspektiven der Figuren in Lesung und Hörspiel fokalisiert? Im Beitrag wird außerdem ein Fokus auf die Handlung, die räumliche und zeitliche Verortung sowie die Erzeugung von Atmosphäre und Spannung gelegt. Auch kommt den Stimmen in beiden auditiven Fassungen eine besondere Bedeutung für die Narration zu.

Erstes Analysebeispiel: Die Eingangsszene von *Der nasse Fisch*

Wann würden sie zurückkommen? Er lauschte. In der Dunkelheit geriet jedes kleinste Geräusch zu einem Höllenlärm, jedes Flüstern wuchs zu einem Brüllen heran, die Stille selbst lärmte in seinen Ohren. Ein immerwährendes Dröhnen und Rauschen. Der Schmerz machte ihn halb wahnsinnig, er musste sich zusammenreißen. Das Geräusch der Tropfen nicht beachten, so laut es auch war. Tropfen, die auf einen harten, feuchten Boden fielen. Er wusste, dass es sein eigenes Blut war, das da auf den Beton tropfte. (NF 9)

Die kurze Eingangspassage von *Der nasse Fisch* beschreibt die Folgen einer Folterung. Mit ihr beginnt nicht nur der Roman von Volker Kutscher (NF 9–13), sondern auch Lesung und Hörspiel. Im Zentrum steht ein Mann, der zum Erzählzeitpunkt mit zerschlagenen Füßen, „Seile in den Armbeugen“, hängend allein in einem dunklen Raum auf die Rückkehr seiner Folterer wartet. Dabei vermischen sich innere Empfindungen und äußere Wahrnehmungen des Gefolterten mit Erinnerungen an zurückliegende Ereignisse, durch die nachvollziehbar wird, wie er in die gegenwärtige Lage geraten ist. Die teilweise weitreichenden Analepsen werden zeitraffend und in einem eng an die Figurenperspektive des Gefolterten gebundenen tendenziell dramatischen Modus erzählt. Oftmals wird – wie auch in der zitierten Eingangspassage – erlebte Rede eingesetzt: „[E]r musste sich zusammenreißen. Das Geräusch der Tropfen nicht beachten, so laut es auch war“ (NF 9). Beschrieben werden in der Folge darüber hinaus die schweren Verletzungen des Gefolterten und die Folterinstrumente (gebrochene Beine, Hammer, Sturz, Schmerzen etc.), räumliche Begebenheiten und schließlich der zentral werdende Gedanke des Gefolterten, sich auf den Boden fallen zu lassen, um kriechend an die rettende Kapsel mit Gift zu gelangen, die sich noch in seiner Jacke einige Meter entfernt auf einem Stuhl befindet. Am Ende des Kapitels hat er es geschafft, an die Kapsel zu gelangen, bevor seine Folterer wieder den Raum betreten (NF 13).

In der Lesung von Sylvester Groth wird eine heterodiegetische Erzählerstimme hörbar, die darüber berichtet, wie die Umgebung aussieht und was in der Figur vor sich geht. Dabei ist der Übergang von scheinbar neutralem Erzählerbericht in erlebte Rede charakteristisch. In der insgesamt klassisch gehaltenen Lesung von Groth werden die Übergänge – wenn auch sehr behutsam – stimmlich hörbar, wodurch er Einblicke in Nuancen der Gefühlswelt des Gefolterten gibt. Die nur eine kurze Zeitspanne zurückliegende Folterung wird von der Figur erinnert, sie wird nicht direkt als gegenwärtiges Ereignis beschrieben.

An der Stelle, als die Erzählung in die erlebte Rede übergeht und damit das unmittelbare Bewusstsein des Gefolterten erfahrbar macht, wird in der autorisierten Lesefassung die Stimme Groths leiser. Auf diese Weise wird zum Beispiel im Eingangssatz „Wann würden sie zurückkommen?“ (NFG I/00:39), der *medias in res* in die Gedankenwelt des Gefolterten führt, dessen emotionale Gefühlslage angedeutet. So ändert sich durch die leichte stimmliche Variation auch die Fokalisierung, denn in den Passagen der erlebten Rede ist es die Figur, an die die Gefühle und Wahrnehmungen unmittelbar geknüpft sind. Das wird auch an anderen Stellen deutlich, beispielsweise als er sich auf den Boden fallen lässt („Jetzt! Er biss die Zähne zusammen und schloss die Augen“, NFG I/06:00). Die Passage, in der beschrieben wird, wie er an seine Jacke mit dem Gift gelangt, spiegelt in der Lesung ebenfalls innere Gefühlszustände des Man-

nes und wird merklich schneller als vorangegangene Stellen gelesen: „Schnell war er am Stuhl und hatte seine Jacke mit den Zähnen heruntergerissen. Gierig machte er sich über das Kleidungsstück her“ (NF 13). Das Tempo entspricht der Dramatik der Passage, die Erinnerung an seine Geliebte Swetlana wird hingegen eher leiser, langsamer und eindringlich traurig gesprochen (NFG I/07:02).

Die Variation in der Stimme von Groth trägt dazu bei, dass Hörende das Geschehen leichter verfolgen und in die Gefühlswelt des Gefolterten eintauchen können. Insofern ist die nuancierte Sprechweise Groths ein „Mittel der Figurengestaltung“ (Rost 2017, 99). Während die Leserinnen und Leser des Romans diesen Schritt selbst vollziehen müssen, nimmt die Stimme Groths in der Lesung eine vorsichtige Interpretation vor.

Im Hörspiel wird die Eingangspassage auditiv anders erzählt. Die Passage ist in das Intro und die Paratexte eingebettet (NFH I/00:00). Zunächst erklingt die in allen acht Folgen einsetzende symphonische Musik (Orgel, Trommeln) mit starkem Wiedererkennungseffekt. Die Musik wechselt sich mit einer weiblichen und neutralen Stimme ab, die die wichtigsten Informationen zur Hörspielserie (Titel, Romanvorlage, Bearbeitung, Musik, Regisseur, zeitliche Einordnung der Hörspielfolge 1) liefert (NFH I/00:04). Noch in diese Passage hinein wird eine charakteristische Klanglandschaft (vgl. Pinto 2012, 192) der folgenden Szenerie erzeugt. Zu hören sind die Schreie eines Mannes (NFH I/00:20) sowie fast zeitgleich massive Schläge (NFH I/00:21) gegen den Mann. Innerhalb kürzester Zeit wird eine beklemmende Atmosphäre akustisch erzeugt, die das Setting ‚Folterung‘ evoziert. Ein wehrloser Mann wird offensichtlich brutal von einer anderen Person gequält.

Die Ausführungen verdeutlichen, dass verschiedene auditive Elemente – Stimmen (Sprecherin im Intro, zwei Männer) und Musik – nebeneinander vorhanden sind, die entweder durch Ein- und Ausblenden oder durch Pausen voneinander abgesetzt werden, aber in der Wahrnehmung fast zeitgleich und parallel auftreten. So beginnt die Szene mit lauter Musik, die zum einen die Funktion einer Wiedererkennung, zum anderen die einer Dramatisierung hat. Sobald die Stimme der Sprecherin einsetzt (NFH I/00:04), wird die Musik ab- oder ausgeblendet und umgekehrt, sodass die dominante Spur im Vordergrund und die andere im Hintergrund steht.

Zu diesen verschiedenen Spuren kommt eine weitere, die mit Geräuschen umschrieben werden kann. So schließt sich direkt an die neutrale Sprecherinnenstimme ein lautes metallisches Geräusch an (NFH I/00:37). Etwas scheint auf den Boden gefallen zu sein, weitere metallische Geräusche erzeugen den Höreindruck von Ketten o. ä. (NFH I/00:46). Gerade aber die Schwierigkeit, die die Hörerin und der Hörer bei der Bestimmung dieses Geräusches haben, führt zu einer emotionalen Verstrickung. Die Schreie des Gefolterten repräsentieren die Schmerzen, denen

der Mann ausgesetzt ist. Neben den Schreien vor Schmerzen sind auch Geräusche des Wimmerns und Stöhnens des schwer Misshandelten zu hören (NFH I/00:35).

Eine zweite männliche Stimme ist zeitgleich und parallel zur Stimme des Gefolterten hörbar (NFH I/00:31), es ist offensichtlich die Stimme des Folterers (Fjodor Olev). In russischer Sprache energisch und bisweilen sehr lautstark vorgebracht, vermittelt sie den Eindruck von Brutalität. Die Hörerinnen und Hörer werden keinen Augenblick im Zweifel gelassen, dass dieser Mann Ernst machen und den Gefolterten nicht schonen wird, sollte er seinen Willen nicht bekommen. Gerade weil der Inhalt der Forderung aufgrund der russischen Sprache dem überwiegenden Teil des Publikums entgehen dürfte, entsteht eine besonders beklemmende Atmosphäre.

Während die Schmerzschreie im Hintergrund sowie die Schläge in den Sprechpausen fortgeführt werden, schaltet sich eine sonore männliche Erzählerstimme ein, die den zuletzt auf Russisch gesprochenen Satz des Folterers wiederholt und dann ins Deutsche übersetzt („Wo ist das Gold?“, NFH I/00:48). Diese Erzählerstimme stellt etwas Abstand zum Geschehen her, scheint über der Handlung zu stehen, muss aber nicht zwangsläufig als vertrauenswürdig eingeordnet werden. Ihre Funktion besteht im Wesentlichen darin, die unmittelbare Folterszene in eine allgemeinere Frage zu überführen: „Wie viele langsame Tode haben mit diesen Worten begonnen? Wie viele unbegreifliche Schmerzen? Wie viele Hammerschläge hält ein Körper aus, dessen Geist ihn verrät, um nichts zu verraten?“ (NFH I/00:43).

Der Abstand zum unmittelbaren Foltergeschehen durch die Erzählerstimme erzeugt gleichzeitig Spannung, denn die Hörerinnen und Hörer stellen sich die Frage, wie die Antwort in Bezug auf die konkrete Folterszene ausfallen würde. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass parallel zur Erzählerstimme verschiedene Atemgeräusche (NFH I/01:20), metallische Geräusche (NFH I/00:38; 00:46), leise Schritte und deren Hall sowie Wassergeräusche (NFH I/01:18) zu vernehmen sind. Die Erzählerstimme weitet ihre Fragen auf die Gegenwart und die Stadt aus: „Unerfreulich. Aber fast schon alltäglich in diesen Zeiten“ (NFH I/01:10) und „In dieser Stadt. Im Babylon der Moderne. Im Hurenhaus der Republik. Im Sumpf der entglittenen Schicksale. Der unendlichen Möglichkeiten“ (NFH I/01:18).

Erneut setzt auch wieder leise im Hintergrund eine getragene und düster gehaltene Klaviermusik ein (NFH I/01:10), sie erzeugt durch einzelne lang gezogene Töne eine unheilvolle Stimmung. In den Sprechpausen der Erzählerstimme wird die Musik aufgeblendet und läuft dann in den Sprechpassagen begleitend mit. Ihre Funktion ist wiederum eine doppelte: Zum einen wird eine ganz bestimmte Atmosphäre erzeugt, zum anderen dient sie als Überleitung in die folgende Razziaszene, was durch die leise eingblendete Stimme von Kommissar Wolter hörbar wird: „Hinterausgang sichern“ (NFH I/01:33). So wird

auch verständlich, warum die Musik im Gegensatz zur unmittelbaren Eingangs- und Folterszene hier so hintergründig klingt. Die Polizei, die in der Folgerszene die Razzia im Bordell vornimmt, muss noch Stillschweigen bewahren, bevor sie zuschlägt.

Der Vergleich derselben Szene in beiden Genres zeigt deutlich einige Unterschiede. Auch wenn die Lesung textgetreu gehalten ist, so gibt es keine völlig neutrale Leseweise. Das offenbart sich insbesondere in den in erlebter Rede vorgetragenen Passagen. Der hier durch die Stimmnuancen angedeutete emotionale Zustand des Gefolterten hilft den Hörerinnen und Hörern bei der Einordnung und Interpretation des Geschehens und bei der Abgrenzung vom emotionsloseren Erzählerbericht. Im Hörspiel hingegen ist die Parallelität des Geschehens charakteristisch. Die spezifische Klanglandschaft erzeugt eine starke atmosphärische Dichte, die Stimmen, Musik und Geräusche beinhalten. Auf der Rezeptionsebene führt das leicht zu einer emotionalen Verstrickung ins Geschehen.

Zweites Analysebeispiel: Die Verfolgungsszene

Die zweite Sequenz repräsentiert eine Verfolgungsjagd. Im Hörspiel verfolgen Gereon Rath (Ole Lagerpusch) und Oberkommissar Bruno Wolter (Peter Lohmeyer) zu Fuß den Pornodarsteller Krajewski (Lars Rudolph), dem es gelungen ist, nach der Polizeirazzia im Bordell zu fliehen. Die Analyse bezieht sich auf den Beginn der Flucht aus dem Bordell (NFH III/04:18–04:48), über die Verfolgungsjagd auf ein hohes Gerüst am Rohbau des Karstadt am Alexanderplatz (NFH III/04:49–06:12; NFH IV/00:00–00:41) bis hin zu dem Moment, als der Ganove in einer Showdownszene Gereon Rath gegenübersteht und diesen während eines Dialogs mit einer Waffe bedroht, aber schließlich von Wolter überwältigt wird (NFH IV/00:42–02:30).

Die Lesung von Sylvester Groth streicht gegenüber der Romanvorlage (NF 21–26) mehrere Abschnitte und beschränkt sich auf wesentliche Elemente der Verfolgung, während Detailschilderungen zur Topografie (Baustelle, Gerüst etc.) entfallen.

Insgesamt beinhaltet die Passage Beschreibungen des heterodiegetischen Erzählers, aber auch Figurenrede. Die Analyse möchte gerade die Szene auf dem Gerüst besonders in den Blick nehmen und dabei neben der Lesung von Groth auch jene von David Nathan einbeziehen, in der eine andere Sprechweise des Ganoven auffällt. So wird die Bedeutung der Sprechweise für die Figurencharakterisierung hörbar.