

Hörfunk und Fernsehen

Sammelrezension: Hörspiel

Hans-Jürgen Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels

Köln: Herbert von Halem 2020, 239 S., ISBN 9783744520034, EUR 19,-

Klaus Schenk, Ingold Zeisberger (Hg.): Literarisches Hören: Geschichte, Vermittlung, Praxis

Kiel: Ludwig 2019, 296 S., ISBN 9783869353692, EUR 39,80

Dass das Hörspiel keine Literaturgattung, sondern Radio- bzw. Medienkunst sei, ist spätestens seit dem Aufkommen des sprach- und medienexperimentellen Neuen Hörspiels der 1960er Jahre weitgehend unstrittig. Demnach wären die beiden anzuzeigenden Neuerscheinungen thematisch nur lose miteinander verbunden.

Hans-Jürgen Krugs *Kleine Geschichte des Hörspiels* liegt mittlerweile in dritter überarbeiteter und erweiterter Auflage vor. Der Band hat ein größeres Format bekommen und ist typografisch großzügiger gesetzt und damit lesefreundlicher als seine Vorläufer aus den Jahren 2003 und 2008. Die Endnoten wurden durch Literaturverweise im Text ersetzt. Neu ist die Zeitleiste zur Chronologie des Hörspiels, die dem darstellenden Teil vorangestellt ist. Dieser wurde teilweise neu gegliedert, an einigen Stellen ergänzt und die Hörspielgeschichte bis zum Jahr 2020 fortgeschrieben. Das Literaturverzeichnis wurde aktualisiert. Aus dem Personenregister wurden die in den früheren Auflagen den Namen zugeordneten Hörspieltitel entfernt.

Das kompakte Buch hat sich als Standardwerk etabliert und ist aus einer Bibliothek zum deutschsprachigen Hörspiel nicht wegzudenken. Allerdings gilt weiterhin die Kritik einer österreichischen Rezensentin zur ersten Auflage: Autor_innen aus Österreich und der Schweiz kommen zwar vor, jedoch nur soweit ihre Stücke in Deutschland produziert wurden. Die Aktivitäten des Österreichischen und Schweizer Rundfunks werden nur am Rande gestreift. Relativ knapp wird die umfangreiche Hörspielproduktion des Rundfunks der DDR dargestellt. Einmal wird der ‚Nalepa-Sound‘ erwähnt (S.118), benannt nach dem Funkhaus in Berlin Oberschöneweide, allerdings ohne dass die Qualitäten dieses Sounds charakterisiert würden.

Wer etwas erfahren möchte über Hörspielautor_innen, Regisseur_innen, ästhetische Tendenzen des Hörspiels, institutionelle Entwicklungen und Personen im Rundfunkbetrieb, sich wandelnde technische Voraussetzungen des Hörspiels sowie die Rezeptionsgeschichte, zu der auch Hörspielpreise

gehören, ist mit Krugs Kompendium gut bedient. Im Unterschied zu Stefan Bodo Würffels immer noch lesenswertem Band *Das deutsche Hörspiel* (1978) ist Krugs Darstellung nicht darauf angelegt, Interpretationsansätze und kontextbezogene Erläuterungen zu einzelnen Hörspielen zu liefern. Gemäß einem von ihm angeführten Zitat des Hörspielpraktikers Christoph Buggert vermeidet er die „schöngeistige[] Perspektive“ (S.116) und informiert stattdessen gründlich über die institutionellen Bedingungen, bestehend aus „Programmziel und Programmaufgaben des Mediums“ (ebd.), die die Hörspielproduktion zu einem wesentlichen Teil bestimmen.

Die neuesten Entwicklungen auf diesem Sektor werden vor allem als Entgrenzungen beschrieben. Es zeigt sich, dass das Hörspiel nicht mehr an das Radio gebunden ist, sondern im Internet unabhängig vom linearen Sendebetrieb zur Verfügung gestellt wird. Die Digitaltechnik macht private Produktionen im heimischen Kleinststudio möglich. Und oft sind Buch- bzw. Hörbuch-Verlage nicht nur am Vertrieb, sondern auch an der Produktion von Hörspielen beteiligt. Dabei gibt es eine Tendenz zu vielstündigen Großproduktionen, oft nach bekannten literarischen Werken, die sowohl im Netz als Podcasts zur Verfügung gestellt als auch auf CDs verkauft werden. Der Begriff ‚Hörspiel‘ wird dabei immer weiter gedehnt und unterliegt der Gefahr, unspezifisch zu werden. Zwar scheint die Grenze zwischen Hörspiel und

Hörbuch fließend, aber es wäre eine definitonische Anstrengung wert, sie klar zu ziehen. Angesichts der neueren Entwicklung des Hörspiels lässt Krug Skepsis anklingen. So zitiert er zustimmend die Polemik des Hörspielmakers Ulrich Bassenge gegen die „Kino-im-Kopf“-Adaptionen“ (S.190), die mit Hilfe üppiger (als „Braam“ bezeichneter) Sounds und bekannter Stimmen die Gunst des möglichst zahlreichen Publikums gewinnen sollen.

Kritisch anzumerken sind einige Errata und Nachlässigkeiten, die zum Teil aus früheren Auflagen übernommen wurden. So erscheint der französische Theaterpionier Antonin Artaud weiter als Artraud; der innovative, zu wenig gewürdigte Hörspielmacher Edgar Lipki wird im Text und Register immer noch als Lipski geführt; Hermann Broch hat keinen Roman *Der Schlafwandler* (S.186) verfasst, sondern eine Trilogie mit dem Titel *Die Schlafwandler*. Geradezu eine Irreführung ist es, wenn der Autor des in der Tat „grandiose[n] Drogen-Pop-Hörspiel[s] *Ausgeflippt*“ (S.105) Paul Gerhardt genannt wird und so auch im Register auftaucht. Sein Geburtsname lautet Paul-Gerhard Hübsch, und in seinem späteren Leben wurde er als Hadayatullah Hübsch bekannt. In der Chronologie erscheint der Titel der erfolgreichen Fernsehserie *Babylon Berlin* als *Berlin Babylon* (S.15).

Die erwähnten neuen Entwicklungen auf dem Hörspiel- und Hörbuchmarkt hin zu immer mehr Literaturadaptionen lassen erkennen, dass es doch mehr Berührungspunkte

zwischen Krugs Hörspielgeschichte und dem Sammelband zum *Literarischen Hören* gibt, als der erste Anschein vermuten ließ. Die dreizehn Beiträge des gehaltvollen Bandes beschäftigen sich mit literaturgeschichtlichen, didaktischen und medienpraktischen Aspekten des ‚literarischen Hörens‘.

Im ersten historisch angelegten Abschnitt informiert Fabian Wilhelmi über Radioarbeiten von Max-Hermann Neißé (1886-1941) und die Entstehung eines literarischen Programms bei der Schlesischen Funkstunde in den späten 1920er Jahren. Kristin Eichhorn zeigt, dass Johannes R. Becher, vom Selbstverständnis her Dichter und Klassenkämpfer, anders als Brecht das Radio als ‚Wunder‘ romantisierte. Britta Herrmann überrascht in ihrem Aufsatz über den „Sound von *Berlin Alexanderplatz*“ mit Hinweisen auf die „aurale Qualität“ (S.37) von Döblins Roman, die in der ersten Hörspielversion von 1930 zurückgedrängt, in der Neuaufnahme von 2007 zwar historisch verfremdet, aber grundsätzlich besser wahrnehmbar sei. Für eine von ihr geforderte ‚Ohrenphilologie‘ zur Erfassung der auralen Qualität literarischer Texte und eine ‚Audiophilologie‘ zur Analyse akustischer Literatur (S.68) weist Herrmann einen Weg.

Ein Beispiel für eine um den Dispositiv-Begriff erweiterte Ohrenphilologie gibt Klaus Schenk in seinem Beitrag über Elias Canetti und Yoko Tawada, in deren Prosa- und Theatertexten es oft um Stimmen und um das Hören sowie um die in Rezeptionssituationen wirksamen Machtstrukturen geht. Dass Live-Performances eigenen Gesetzen

unterliegen und spezielle Analysebegriffe und Untersuchungsmethoden erfordern, erweist sich sowohl am Beispiel der Lesungen Canettis, in denen es dem Autor schwerfiel, „akustische Masken“ für das Publikum erlebbar zu machen, als auch an der Slam Poetry, in die Minu Hedayati-Aliabadi einführt. Selbiges gilt für Live-Lesungen Benjamin von Stuckrad-Barres, bei denen, wie Jano Sobottka deutlich macht, „Improvisation und Ausgangstext für die Zuhörer_innen untrennbar verwoben“ sind (S.136).

Der Band enthält auch wertvolle Anregungen und Hinweise für die Unterrichts- und Medienpraxis. Steffen Gailberger setzt sich kritisch mit einer Literaturdidaktik auseinander, die Probleme des Literaturverstehens durch Rückgriff auf Annahmen der Rezeptionsästhetik, insbesondere zur „Appellstruktur des Textes“ (S.148), zu lösen versucht. Leseschwachen Schüler_innen werde ein solcher Ansatz nicht gerecht. Um ihnen die Teilnahme am Unterrichtsgespräch zu ermöglichen, plädiert er für den Einsatz von Hörbüchern und damit für ein „förderndes literarisches Hören“, das mehr sei als ein „Hören auf semantischer Ebene“. Es entstehe vielmehr „durch ein Zusammenspiel mindestens der semantischen, idiolektalen und emotionalen Ebene“ (S.177) und betreffe somit, im Sinne des Mehrebenenmodells des Lesens nach Rosebrock/Nix (2008), nicht nur das Textverständnis, sondern auch das „Selbstkonzept als (Nicht-)Leser/in“ und die Anschlusskommunikation über Texte (S.171).

Karla Müller, die schon mit vielen Publikationen auf das didaktische Potential von Hörmedien aufmerksam gemacht hat, beschäftigt sich mit dem Kinderbuch *Lena und das Geheimnis der blauen Hirsche* (2014) als Beispiel für ein „Schreiben für die stimmliche Realisation“ (S.185). Sowohl sprachlich als auch grafisch weist dieses Buch viele Merkmale auf, die eine „auditive Umsetzung“ (S.198) geradezu forderten. Marita Pabst-Weinschens Beitrag „Zuhören lernen“ müsste eigentlich „Zuhören und sprechen lernen“ heißen, da die Autorin die Aspekte Stimme, Sprechdruck und Sprechhaltung in den Vordergrund rückt. Den didaktischen Teil schließt Raphaela Tkotzyk ab, die die These begründet, „dass Hörbücher die Lesemotivation bei schwachen Schülerinnen und Schülern fördern können [...]“ (S.229).

Im ersten Beitrag zur Medienpraxis geht es um die „Beurteilungskriterien des Deutschen Hörbuchpreises“ am Beispiel der ungekürzten Lesung von Alina Bronskys Roman *Baba Dunjas letzte Liebe* (2015). Vera Müthing erläutert die herausragende sprechkünstlerische Leistung der Schauspielerin Sophie Rois. Monika Preuß zeigt am

Beispiel des Bilderbuchs *Flunkerfisch* (2007), wie sich ein solches Bilderbuch in ein Hörspiel umwandeln lässt und welche Bedeutung dieser Prozess für die Entwicklung der phonologischen Bewusstheit der Kinder hat. Preuß leitet daraus Forderungen für die Ausbildung von Erzieher_innen ab. Abschließend gibt Marita Pabst-Weinschenk Einblick in die Produktionsbedingungen des Campusradios der Universität Düsseldorf. Die beteiligten Studierenden sammeln dabei vielfältige Erfahrungen.

Der Band, den ein Personenregister abschließt, umfasst ein großes Spektrum an Beispielen zur Poetologie des Hörens, zur Literaturvermittlung durch Hörmedien sowie zur performativen Darbietung von Literatur. Er erweitert nicht nur den Forschungsstand, sondern eröffnet auch neue Forschungsperspektiven zu diesem Themenbereich. Liest man beide Publikationen nacheinander, so erkennt man, dass es in der Tat, wie im Klappentext zum Sammelband behauptet wird, zahlreiche „Interferenzen zwischen Literatur und akustischen Medien“ gibt.

Günter Rinke (Flensburg)